

Polska muzyka tradycyjna - dziedzictwo fonograficzne

Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie

TOM I

Studia pod redakcją Jacka Piotra Jackowskiego

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Stowarzyszenie Liber Pro Arte

Warszawa 2017

Redakcja:

JACEK JACKOWSKI

Skład i łamanie:

ARKADIUSZ RABIŃSKI

Korekta:

GRAŻYNA JUST

współpraca: Krystyna Lesień-Płachecka i Jan Klekowicz

Streszczenia tekstów w języku angielskim:

KLAUDIA DULIŃSKA

Fotografie autorów tekstów wykonano podczas seminarium i konferencji *Polska muzyka tradycyjna - dziedzictwo fonograficzne*, które odbyły się w 2015 i 2017 r. w Instytucie Sztuki PAN (fot. Piotr Dorosz/Ewelina Grygier: s. 8, 11, 32, 62, 92, 110, 126, 154, 180, 196) oraz z prywatnych zbiorów Autorów (s. 48, 74, 170)

Instytut Sztuki PAN ISBN 978-83-65630-58-2

Liber Pro Arte ISBN 978-83-65631-12-1

Książka powstała w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna - dziedzictwo fonograficzne*.
Etap III dofinansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Koncepcja i koordynacja projektu:

JACEK PIOTR JACKOWSKI

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



 **POLSKA AKADEMIA NAUK**
INSTYTUT SZTUKI

© Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, 2017

Druk i oprawa: Argraf sp. z o.o.

03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 80, tel. 0 22 811 51 11

www.argraf.pl

SPIS TREŚCI

Od redaktora	5
1. Wybrane kolekcje nagrań archiwalnych:	
KATARZYNA JANCZEWSKA-SOŁOMKO Nagrania muzyki ludowej w Bibliotece Narodowej	10
KAROLINA SKALSKA Polonijne dziedzictwo dźwiękowe – kolekcja nagrań dźwiękowych w Bibliotece Muzeum Polskiego w Ameryce	30
MARIA BALISZEWSKA Zbiory kultury ludowej w Archiwum Polskiego Radia (w kontekście historyczno-programowym)	46
WOJCIECH BARCIKOWSKI, MONIKA MANDAU Muzykanci, inwentarze i dokumentaliści – polska muzyka ludowa w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych	60
2. Kolekcje nagrań opracowane w ramach projektu <i>Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne</i>	
PAULINA KSIĄŻEK Projekt Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie	72
EMILIA JAKUBIEC-LIS Działalność dokumentacyjna i popularyzatorska Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie jako kontynuacja idei Franciszka Kotuli (z uwzględnieniem kolekcji muzycznej)	90
ELŻBIETA DUDEK-MŁYNARSKA Franciszek Kotula (1900-1983) – badacz, kolekcjoner, regionalista. Portret założyciela Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie.	108
EWELINA GRYGIER Kolekcja nagraniowa Wacława Tuwalskiego – mało znana karta polskiej etnofonografii.	124
PIOTR DOROSZ Prywatne kolekcje nagrań Wandy Księżopolskiej i Stanisława Woźnicy.	152
3. Wybrane problemy ochrony, archiwizacji, digitalizacji, opracowania i udostępniania zbiorów	
PIOTR DAHLIG „Zdjęcie” fonograficzne a Konwencja UNESCO o ochronie dziedzictwa niematerialnego	168
ANNA RUTKOWSKA Konservator fonogramu – zawód nieistniejący w Polsce	178
MARIA WRÓBLEWSKA Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach: podstawowe informacje, potrzeby i wskazania.	194
Bibliografia.	208

Wprowadzenie

Tytuł niniejszego wydawnictwa – pierwszego tomu planowanej serii – jest zarazem tytułem trwającego już cztery lata projektu wspieranego finansowo przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* to interdyscyplinarne zadania, prace i badania, które mają na celu udzielenie odpowiedzi na szereg zasadniczych pytań, m.in.:

- Jaki jest obecny stan archiwalnego zasobu fonograficznego dokumentującego polską muzykę tradycyjną?

- Jaka jest liczba nagrań dokumentujących polskie tradycje muzyczne i jaka część tego dziedzictwa kultury dotyczy muzyki niestylizowanej i nieprzetworzonej, lecz autentycznej tradycji i praktyki muzycznej?

- Jaka jest kondycja omawianej dokumentacji i jaka jest jej dostępność zarówno dla nauki – interdyscyplinarnych badań, jak i dla kultury – szeroko pojętych działań twórczych, odtwórczych, rekonstrukcyjnych, artystycznych?

- Czy w dobie cyfryzacji i Internetu istnieje możliwość zgromadzenia całego tego dziedzictwa kulturowego w jednym miejscu (repozytorium) i udostępnienia go, wraz ze szczegółową informacją o dokumentach dźwiękowych, społeczeństwu?

Do wybuchu drugiej wojny światowej zebrano i złożono w dwóch archiwach fonograficznych ok. 24 000 nagrań dokumentalnych z terenów Drugiej Rzeczypospolitej (Jackowski 2014b: 224). Niemal wszystkie te nagrania po dzień dzisiejszy uznajemy za utracone dla polskiej nauki i kultury, bowiem kolekcja warszawska została doszczętnie zniszczona, zaś po poznańskim zbiorze (według aktualnego stanu wiedzy) ślad zaginął. Nieliczne, zachowane dokumenty, pamiętające czasy przedwojenne, ukazują nam, jak wielka to strata – utraciliśmy bowiem dokumentację, w której uchwycono naturalne głosy, śpiewy i muzykę tej generacji społeczeństwa, która stanowi pomost pomiędzy kulturą muzyczną opisaną i zapisaną w monumentalnym dziele Oskara Kolberga a jej kształtem

powojennym, gdzie style i repertuar najstarszych wykonawców (metryki od 1854 r.) mieszają się już z nowszym repertuarem, młodszymi głosami i wrażliwością wykonawców żyjących w czasie coraz bardziej dynamicznie zmieniającej się kultury muzycznej.

Ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego (1950-1954, ogółem nagrano ok. 54 tys. pieśni i melodii z niemal całej Polski) była szeroko zakrojonym przedsięwzięciem dokumentacyjnym, w wyniku którego dokonano „fonograficznego zdjęcia” ostatniego momentu tradycyjnej kultury muzycznej przed jej postępującą przemianą i – w znacznej mierze – zanikiem jej dawnego kontekstu funkcjonowania (obrzędowość). Paradoksalnie, w dobie rozwoju transportu, komunikacji i logistyki, przez kolejne ponad pół wieku nie powtórzono już tak szczegółowego i obiektywnego, jak wspomniana Akcja, projektu dokumentującego stan polskiej tradycyjnej kultury muzycznej. Idea ponownej akcji – podkreślana choćby przez prof. Jana Stęszewskiego – była i jest obecna w dyskursie etnomuzykologicznym. Kwerendy i badania przeprowadzone w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* wskazują, iż nie był to jednak czas stracony dla ogólnopolskiej dokumentacji fonograficznej (a także filmowej). Rozwój techniki i postępująca, już od lat 60. ubiegłego wieku, dostępność sprzętu nagraniowego przyczyniły się do tego, iż w wielu regionach badacze, dokumentaliści, regionaliści, naukowcy, ale i entuzjaści a także niektóre instytucje – podjęli indywidualny trud dokumentowania lokalnych tradycji muzycznych w ich ówczesnym stanie. Choć były to działania zwykle nieskoordynowane, prowadzone różnymi metodami i na różnym poziomie technologicznym, jedno jest pewne: po 1954 r. powstała w różnych miejscach w Polsce ogromna spuścizna fonograficzna, dokumentująca lokalne tradycje muzyczne. A zatem – choć nie powtórzono ogólnopolskiej akcji – gromadzono źródła. Ta, być może nieuświadomiona jeszcze i nieformalna, „akcja” trwa do dziś. Najwyższy czas zatem, by zadać pytanie o ilość zgromadzonego w wielu miejscach materiału, o jego stan i dostępność. Projekt *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* ma zatem na celu – wzorem wspomnianej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego – agregację i scentralizowanie owej spuścizny fonograficznej, wytwarzanej od drugiej połowy ubiegłego wieku, oraz jej analizę, badanie, opracowanie merytoryczne i udostępnienie z wykorzystaniem współczesnych technologii.

Niniejszy zbiór studiów nad omawianą tematyką został podzielony na trzy części. W pierwszej z nich zostały omówione dwie z największych kolekcji nagrań archiwalnych: Redaktor Maria Baliszewska opisała historię i stan aktualny tej części kolekcji radiowej, która dokumentuje polski folklor muzyczny. To ogromny zbiór tworzony przez profesjonalistów – zarówno od strony merytorycznej, jak i technicznej. Choć tworzony później niż Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, które stanowią kolekcję najstarszą, nie ustępuje jej pod względem ilościowym, a jego niewątpliwym walorem jest wysoka jakość techniczna nagrań. Swego rodzaju suplementem do tekstu red. Baliszewskiej jest krótki tekst o charakterze instruktażowym autorstwa Moniki Mandau i Wojciecha Barcikowskiego, informujący jak można korzystać z omówionego zasobu.

Jak postrzegano muzykę tradycyjną w historii fonografii i jak ją prezentowano w wydawnictwach tzw. komercyjnych, oraz jak trudno jest wyznaczyć ścisłą granicę mię-

dzy autentykiem a stylizacją, dowiadujemy się z tekstu dr Katarzyny Janczewskiej-Sotomko. Autorka zaprezentowała pierwsze wydawnictwa płytowe, na których nagrano tzw. „muzykę ludową” i prześledziła historię muzyki regionalnej przez pryzmat komercyjnych wydawnictw fonograficznych zgromadzonych w Zbiorach Dźwiękowych i Audiowizualnych Narodowej Książnicy. Karolina Skalska, również reprezentująca Bibliotekę Narodową, zarysowała natomiast studium przypadku, opisując kulturę muzyczną Polonii w Chicago, utrwaloną na płytach zgromadzonych w Bibliotece Muzeum Polskiego w Ameryce. Prócz nagrań utworów nawiązujących do tradycyjnej muzyki polskiej, a więc np. opracowań i aranżacji polskich tańców ludowych, została tu opisana względnie nowa, wyrosła na gruncie polonijnym reprezentacyjna forma, charakterystyczna dla tej grupy etnicznej w Stanach Zjednoczonych – polka chicagowska.

Druga, środkowa, część niniejszego wydawnictwa poświęcona została wybranym kolekcjom dokumentalnym opracowanym w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*. Wstępem do tej problematyki jest tekst Pauliny Książek, podsumowujący szczegółowo dotychczasowe prace wykonane w ramach tego długofalowego przedsięwzięcia. Dwa kolejne teksty Elżbiety Dudek-Młynarskiej i Emilii Jakubiec-Lis poruszają problematykę historii i stanu zasobu fonograficznego Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie. Patron Muzeum jest przykładem regionalisty i pasjonata, który wiele lat swej pracy poświęcił utrwalaniu, także na taśmie magnetofonowej, nie tylko muzycznych tradycji ale i słowa mówionego. Te niezwykle cenne dokumenty przez wiele lat pokrywał kurz w muzealnych magazynach. Dziś głosy śpiewaków rzeszowskich znów zabrzmiały, a prace nad zbiorem odświeżają nam niejedną interesującą historię podkarpackich *Muzykantów*, którymi tak fascynował się Franciszek Kotula.

Dwa kolejne teksty Eweliny Grygier i Piotra Dorosza – pracowników Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN – są kluczowe dla omawianego projektu; opisują bowiem historię i stan trzech kolekcji zupełnie dotąd nieznanych i niezbadanych. Zbiory te to owoc prac dokumentacyjnych dwóch pasjonatów i regionalistów – Wacława Tuwalskiego i Wandy Książopolskiej – oraz muzyka, Stanisława Woźnicy. Dwie pierwsze kolekcje mają szczególną wartość dokumentalną dla dawnej formacji muzycznych tradycji Południowego Podlasia i Wschodniego Mazowsza, kolekcja Woźnicy jest zaś źródłem wiedzy o przemianach muzyki ludowej postępujących w trzech ostatnich dekadach ubiegłego wieku.

Ostatnią część niniejszej pracy poświęcono zagadnieniom ochrony, opracowania, archiwizacji, digitalizacji i konserwacji etno-fonograficznego dziedzictwa narodowego. Prof. Piotr Dahlig umiejscawia ową spuściznę fonograficzną w kontekście niematerialnego dziedzictwa jako szczególnie istotny zbiór źródeł, utrwalający historyczny obraz kultury ludowej i narodowej, a tym samym wart szczególnej ochrony i zabezpieczenia dla przyszłych pokoleń. Anna Rutkowska – reżyser dźwięku i specjalista w dziedzinie rekonstrukcji nagrań historycznych – porządkuje i weryfikuje tak popularne dziś pojęcia cyfryzacji, digitalizacji i przeciwstawia je, pomijającym we współczesnym, niepokojącym dyskursie o cyber-rzeczywistości, pojęciom archiwizacji i konserwacji, wskazując na znaczenie trwałości, jakie niosą w sobie te ostatnie. Wreszcie Maria Wróblewska, prócz

omówienia zagadnienia deskrypcji dokumentów audialnych, dotyka tematu bardzo istotnego, zwłaszcza dziś – gdy niemal każdy może dokumentować folklor muzyczny, a dostęp do cyfrowych urządzeń rejestrujących dźwięk i obraz jest powszechny. Tym zagadnieniem jest konieczność rzetelnego opisu dokumentu dźwiękowego lub audio-wizualnego. Po latach – jeśli taki ślad przeszłości przerwa próbę czasu – szczegółowa informacja o nim (dziś nazywamy te informacje meta-danymi) może mieć kluczowe znaczenie dla jego wartości dokumentalnej. Współcześni zbieracze-amatorzy wobec nieograniczonych przestrzeni twardego dysku często zapominają o tak podstawowych aspektach pracy jak opis i uporządkowanie cyfrowego materiału.

Wśród dwunastu zaprezentowanych tu tekstów większość, bo dziewięć, została zaprezentowana w formie referatów na konferencjach *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie*, zorganizowanych przez Zbiory Fonograficzne ISPAN w 2015 i 2016 r. w Sali im. Sobieskich w Instytucie Sztuki PAN. Publikowane artykuły uwzględniają wyniki badań kontynuowanych także w 2017 r.

Biorąc pod uwagę, iż prezentowane studia dotyczą spójnej tematyki etno-fonografii zdecydowano o stworzeniu wspólnej bibliografii, by uniknąć wielokrotnego powtarzania pozycji w spisach literatury odpowiednich dla każdego tekstu.

Mam nadzieję, że niniejsza publikacja – pierwszy tom serii – pozwoli, choć częściowo, odpowiedzieć na postawione w pierwszych zdaniach niniejszego wstępu pytania, zaś kolejne edycje przybliżą nas do ostatecznej odpowiedzi na temat: jaki jest stan naszego etno-fonograficznego dziedzictwa narodowego? Dalsza zaś realizacja przedsięwzięcia *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*, łączącego naukę, kulturę i technologię, sprawi, iż każdy, dzięki centralnemu, dostępnemu powszechnie repozytorium będzie mógł zanurzyć się w audiosferze świata, który przeminął, a do którego często coraz bardziej tęsknimy...

Jacek Jackowski



Jacek Piotr Jackowski – muzyk i muzykolog, doktor n. humanistycznych. Ukończył studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie oraz w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje w Instytucie Sztuki PAN gdzie jest kierownikiem Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Odpowiada za digitalizację, opracowanie i upowszechnianie tej najstarszej i największej w kraju kolekcji nagrań muzyki tradycyjnej a także redaguje dwie serie wydawnictw płytowych *ISPAN Folk Music Collection* oraz *The Oldest Sound Documents of Polish Traditional Music* (płyty zostały uhonorowane nagrodami w konkursie Polskiego Radia „Fonogram Źródło” a redaktor serii został laureatem Nagrody Specjalnej tego konkursu przyznanej za zasługi dla polskiej fonografii). Prowadzi badania terenowe połączone z nagraniami muzyki tradycyjnej. Wśród jego zainteresowań badawczych dominuje tematyka związana z realiza-

cją, opracowywaniem i archiwizacją nagrań dokumentalnych oraz z muzycznymi praktykami w katolickiej pobożności ludowej. Jest autorem trzech książek oraz wielu artykułów naukowych i tekstów popularno-naukowych z dziedziny etnomuzykologii.

INTRODUCTION

The title of the present edition, which is the first volume of a planned series, is also the title of the project *Polish traditional music – phonographic heritage. Current status, preservation, facilitating* subsidized by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. The project has been in progress since 2014 and its main goal is to give answers to the following questions:

- What is the current state of audio heritage documenting Polish traditional music?
- How many recordings documenting Polish traditional music actually exist and what part of this resource are non-stylised but authentic of source and character sound documents?
- What is the condition of discussed historical documentation and in which scope is it available for both, science and culture?
- Is it possible – in the digital era – to gather all of these documents in one dedicated repository and to make them (recordings and metadata) available for wide society?

There were about 24 000 documental sound recordings of traditional music gathered in the area of interwar Poland and stored in two phonographic archives until the Second World War outbreak (Jackowski 2014b: 224). Almost all this heritage is recognized as lost for Polish science and culture: the Warsaw collection was totally destroyed and the Poznań one is probably lost. Several saved pre-war documents made us realize the dimension and the meaning of this priceless loss as the documentation served as the earliest sound image of traditional musical culture of the first half of 20th century.

Led between 1950-1954 the All Polish Musical Folklore Collecting Campaign leveled out the irreparable war losses but during the following over half the century such kind of action was not repeated. Queries and researches carried out during the project *Polish traditional music – phonographic heritage* show that many individual researchers, documentaries and even amateurs were taking field recordings apart from several scientific and media institutions (e.g. Institute of Art of Polish Academy of Sciences, Catholic University of Lublin, Polish Radio) where the documental works were led more systematically and in a professional way.

The research results show that huge sound heritage was created in various regions of Poland in many smaller and more major institutions after 1954. Now is the time to ask about the size of the heritage and its availability. Today – similarly to above mentioned All Polish Musical Folklore Collecting Campaign – we want to aggregate within central repository all Polish sound materials documenting traditional music in the framework of the project. The main work packages of the project are: queries, analysis, researches, digitization, substantive studies in local collections, building repository in modern technology.

Nine out of twelve reports in this publication were presented in the framework of two *Polish traditional music – phonographic heritage. Current status, preservation, facilitating* conferences organized in 2015 and 2016 by the Institute of Art of Polish Academy of Sciences.

We hope that this first volume of the series will allow – at least in a basic scope – to answer the above quoted questions and the following volumes will describe the Polish sound heritage of traditional music in greater detail.

Jacek Jackowski

Wybrane kolekcje nagrań archiwalnych



Katarzyna Janczewska-Sołomko – muzykolog, pedagog, dr n. humanistycznych (1983 r., na UW). Ukończyła muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim, w 1961 r. odbyła blisko roczną specjalizację (w zakresie muzyki ludowej) w Państwowym Konserwatorium w Sofii. W 1959 r. rozpoczęła pracę jako nauczyciel umuzykalnienia, następnie wizytator i metodyk w COP-SA, a w l. 1987-2006 była pracownikiem naukowo-badawczym (adiunkt) w Zakładzie Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych Biblioteki Narodowej w Warszawie. Autorka licznych artykułów, referatów, haseł do encyklopedii, dyskografii. Członek Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków (wiceprezes Zarządu Głównego, Zasłużony Członek SPAM), Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich (przewodnicząca zarządu Sekcji Fonotek, Członek Honorowy) i innych organizacji oraz komisji i zespołów. Uhonorowana m. in. Krzyżem Kawalerskim OOP, Medalem Komisji Edukacji Narodowej, Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis”, Honorową Odznaką SBP, Medalem SPAM „Za Zasługi dla Muzyki Polskiej”, Złotą Syrenką „Za Zasługi dla Warszawy”, laureatka Nagrody im. A. Łysakowskiego w kategorii prac naukowych za rok 2002, za *Dyskopedię poloników do roku 1918*, za *Dyskopedię poloników 1919-1939* otrzymała nagrodę Association for Recorded Sound Collections – Awards For Excellence w kategorii badań historii nagrań za rok 2014; ponadto otrzymała dyplom uznania oraz nagrodę specjalną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Katarzyna Janczewska-Sołomko

Nagrania muzyki ludowej w Bibliotece Narodowej

WSTĘP

13

Zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie niewątpliwie są reprezentatywne w skali kraju, bowiem Biblioteka ta jest największą księżnicą w Polsce, a jej statutowym zadaniem jest gromadzenie, zabezpieczanie, przechowywanie i udostępnianie całej produkcji wydawniczej polskiej i z Polską związanej, produkcji – także fonograficznej – dotyczącej naszej kultury¹. Rejestracje dźwiękowe w Bibliotece Narodowej są gromadzone w Zakładzie Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych i tam właśnie znajduje się najliczniejsza w kraju kolekcja nagrań, jakie ukazały się na rynku, poczynając od najwcześniejszego nośnika dźwięku – wałka fonograficznego – do chwili obecnej na różnych nośnikach; są to tak zwane edycje komercyjne, czyli produkowane w celach rynkowych, natomiast Biblioteka Narodowa z założenia nie gromadzi nagrań archiwalnych. Niestety, z różnych przyczyn, postulat kompletności produkcji wydawniczej nie jest realizowany w pełni, niemniej zbiór jest największy w Polsce.

¹ *Statut Biblioteki Narodowej* wprowadzony Zarządzeniem Nr 21 Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 30 lipca 2007 r. w sprawie nadania statutu Biblioteki Narodowej – z późniejszymi zmianami. Rozdział II. § 8 brzmi:

1. Biblioteka gromadzi, opracowuje, przechowuje i udostępnia materiały biblioteczne, zawierające utrwalaony wyraz myśli ludzkiej, niezależnie od nośnika fizycznego i sposobu zapisu treści, a zwłaszcza dokumenty graficzne (piśmiennicze, kartograficzne, ikonograficzne i muzyczne), dźwiękowe, audiowizualne i elektroniczne.

2. Zadania zawarte w ust. 1 dotyczą w szczególności [...]

²) całokształtu krajowej produkcji wydawniczej;

³) Wszystkich publikacji polskich lub dotyczących Polski wydanych za granicą; [...]

§ 9. Biblioteka wieczyście archiwizuje po jednym egzemplarzu polskich materiałów bibliotecznych oraz tych, które powstały za granicą, a dotyczą Polski. [...]

§ 14. Zbiory Biblioteki podlegające wieczystej archiwizacji należą do Narodowego Zasobu Bibliotecznego.

1. MUZYKA ZWANA „LUDOWĄ” W NARODOWEJ KSIĄŻNICY

Muzyka ogólnie zwana „ludową” stanowi niewielki procent całego zasobu Biblioteki Narodowej, co jest ściśle związane zarówno z „młodym wiekiem” fonografii, młodszy o około 500 lat od produkcji drukowanej, ale także z ofertą firm fonograficznych, które przez prawie sto czterdzieści lat historii nagrań nie preferowały tego rodzaju twórczości. Pomimo to zgromadzony w Bibliotece Narodowej zbiór jest nie tylko reprezentatywny, ale także ciekawy. Zawiera zarówno nagrania muzyki tradycyjnej (z różnych krajów), jak i rodzajów pochodnych czy pokrewnych.

W katalogu bibliotecznym interesujących nas nagrań należy szukać pod hasłem „Muzyka ludowa polska” oraz „Muzyka ludowa polska – aranżacje”, bowiem normy, jakimi posługują się katalogerzy, nie przewidują pojęcia „muzyka tradycyjna”, a jedynie „muzyka ludowa”. Jest to pojęcie bardzo szerokie i chyba zbyt pojemne z punktu widzenia specjalisty, a w wielu przypadkach wręcz mylące, bowiem używane powszechnie na określenie różnych przejawów twórczości – od autentycznej, tradycyjnej, do opracowań lub nawet utworów komponowanych przez profesjonalnych artystów w różnym stopniu inspirowanych właśnie muzyką tradycyjną. Ponieważ nie występuje określenie „muzyka tradycyjna”, niejednokrotnie dopiero zapoznanie się z konkretnym nagraniem pozwala na prawidłowe jego zakwalifikowanie. Terminologia użyta w opisie obiektu fonograficznego² jest zaczerpnięta głównie z etykiet płyt, wałków czy rolek pianolowych oraz z katalogów nagrań, gdzie często pojawia się słowo „ludowa”, „ludowy”, zwykle stosowane dość swobodnie i niejednokrotnie bez merytorycznego uzasadnienia. Skutkiem nie zawsze trafnych (lub częściowo trafnych) opisów, dokonanych przez wydawców, oraz niedoskonałości systemów katalogowych mogą być dość kuriozalne zestawienia w opisach katalogowych, czego przykładem są między innymi: *Aria Bartola* z opery *Wesele Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta (il. 1), *Burre* [!] z suity tanecznej *Cephale et Procris* André Ernesta Modesta Grétry opisane w katalogu jako „polska muzyka ludowa” zapewne dlatego, iż zostały wydane na jednej płycie wraz z rejestracjami polskiej muzyki ludowej, wykonanymi w ramach Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 r. Jest to jeden z wielu przykładów wydawanych zwykle w związku z pewnymi wydarzeniami tzw. „składanek”³, spędzających sen z powiek osób odpowiedzialnych za tworzenie katalogów (fot. 1-2).

Ponadto nagrania muzyki, którą można zakwalifikować do kategorii zwanej ogólnie „muzyką ludową”, są w innych działach katalogu, ale są to aranżacje, stylizacje, utwory muzyki popularnej, rozrywkowej inspirowanej muzyką tradycyjną. Pomimo tych niedogodności i nieścisłości postaram się zaprezentować stan faktyczny dotyczący zbioru muzyki ludowej w Książnicy Narodowej. Dodam, iż znajdują się tam także nagrania muzyki określanej jako „ludowa”, pochodzącej z innych, różnych krajów świata.

² Przedmiotem opisu katalogowego jest obiekt biblieczny – w naszym przypadku np. wałek, płyta lub rolka pianolowa, a nie nagrany utwór. Trzeba przyznać, że jest to niewątpliwie utrudnienie dla badacza zainteresowanego repertuarem tradycyjnym, zwykle poszukującego nagrania konkretnej pieśni lub np. wybranych utworów z danego regionu. Odmienną metodę przyjęli np. archiwiści ze Zbiorów Fonograficznych ISPAN traktując nagranie pojedynczego utworu jako podstawową jednostkę archiwalną.

³ Inne wybrane przykłady: Fon.II.13.841; Fon.II.19.088 A.

Tytuł	Polska muzyka ludowa = La musique polonaise populaire. Aria Bartola z op. "Wesele Figara" / W. A. Mozart.		
Adres wydawniczy	Warszawa : Nagrania Z.N.D. ; Muza, [1955].		
LOKALIZACJA	SYGNATURA	UWAGA	STAT
Magazyn Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych	<u>Fon.II.22.891 A</u>		
Opis fizyczny	1 płyta : analog., 78 o/min ; 25 cm.		
Wariant tytułu	La musique polonaise populaire		
Seria	<u>Kronika Dźwiękowa - Muza ; 10</u>		
Uwagi	K. Pötsch, bas ; H. Faender, fort.		
Temat	<u>Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów (5 ; 1955 ; Warszawa).</u> <u>Muzyka austriacka -- 18 w.</u> <u>Muzyka -- konkursy i festiwale -- 1945-1989 r.</u>		
Gatunek	<u>Muzyka ludowa polska</u> <u>Aria</u>		
Forma i typ	<u>Muzyka</u>		
Gatunek	<u>Aranżacja i transkrypcja</u> <u>Muzyka na głos i fortepian</u>		
Hasło dodatkowe	<u>Pötsch, Christian. Wyk.</u> <u>Faender, H. Wyk.</u> <u>Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791). Nozze di Figaro. KV 492, La vendetta! (aranż.)</u> <u>Zakłady Fonograficzne "Muza".</u> <u>Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów (5 ; 1955 ; Warszawa)</u>		

II. 1. Przykład opisu katalogowego nagrania zawierającego oprócz muzyki ludowej inne gatunki muzyczne.

Hasło „Muzyka ludowa polska” obejmuje 541 pozycji katalogowych⁴, ale jest to liczba opisanych obiektów, a nie utworów, a – jak wiadomo – na jednym nośniku dźwięku obecnie mieści się nawet kilkadziesiąt pozycji. Ponieważ nie wszystkie opisy zawierają pełną informację, w wielu przypadkach tylko z autopsji można uzyskać wiedzę na temat nagranych utworów. Nagrania są głównie na płytach tak zwanych akustycznych, to znaczy wydanych do około roku 1925, z epoki umownie zwanej elektryczną (szybko-obrotowych i longplayów), wreszcie – kompaktowych.

Do potrzeb niniejszej publikacji podjęłam próbę określenia kategorii nagrań, jakie pod hasłem „Muzyka ludowa polska” kryją się w warszawskiej Bibliotece Narodowej.

Grupa pierwsza, i najważniejsza, to nagrania muzyki oraz niekiedy tekstów słownych autentycznych, tradycyjnych, tych niewątpliwie najcenniejszych z punktu widzenia historii kultury. Obejmuje ona głównie folklor wiejski, ale także nieliczne utwory reprezentujące folklor miejski. W grupie drugiej są opracowania oryginalnych utworów tradycyjnych. Następną grupę tworzą aranżacje i transkrypcje utworów tradycyjnych, zwykle na instrumenty orkiestrowe lub na różnego rodzaju zespoły wokalne czy wokalo-instrumentalne,

⁴ Według stanu na 30 czerwca 2017 roku, ale oczywiście w miarę upływu czasu liczba ta nieznacznie powiększa się.



Fot. 1-2. Strona A i B jednej z pierwszych płyt zawierających kompilację muzyki ludowej i tzw. poważnej. Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych. Fot. J. Jackowski, 2017.

16

których repertuar i wykonawstwo nawiązują do muzyki tradycyjnej. Osobną grupę tworzą utwory kompozytorów inspirowane muzyką tradycją.

Już pobieżna analiza zasobu pozwala stwierdzić, że w zbiorach Biblioteki Narodowej są nagrania oryginalnej muzyki tradycyjnej – folkloru głównie wiejskiego, ale także (nieliczne) miejskiego, aranżacje, stylizacje, utwory z gatunku muzyki folkowej czy inspirowane muzyką ludową oraz nagrania tekstów mówionych. Najbardziej interesujące z punktu widzenia dziejów tradycji są nagrania muzyki autentycznej, ale przez wiele lat historii fonografii⁵ zainteresowanie tego rodzaju twórczością było znikome zarówno wśród firm fonograficznych, jak i odbiorców. Na pierwszym nośniku dźwięku – walcu fonograficznym – nie odnotowano żadnego komercyjnego nagrania polskiej muzyki ludowej⁶, natomiast dopiero na przełomie pierwszej i drugiej dekady dwudziestego wieku zaczęto przejawiać niewielkie zainteresowanie tego rodzaju produkcją fonograficzną; znacznie większe zainteresowanie wykazywały firmy działające w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym.

Niewątpliwie najmniej znane – bo często już unikatowe – są nagrania z pierwszej połowy dwudziestego wieku, zakwalifikowane w Bibliotece Narodowej do cymeliów; najstarsze z nich to *Oberek* i *Mazur ludowy* oraz polka *Bagatela* wydane około 1910 r. na dwóch płytach przez warszawską firmę Syrena Record (fot. 3-4). Są to jednak utwory wykonane przez Orkiestrę tej firmy oraz – drugi – przez Orkiestrę Pułku Grenadierów Cesarza Franciszka Józefa, pod dyktando Alfreda Sonnenfelda.

⁵ Pierwszy aparat do nagrywania i odtwarzania dźwięku, fonograf, został opatentowany 19 lutego 1878 r. przez Thomasa Alwisa Edisona w Stanach Zjednoczonych.

⁶ Walce fonograficzne od 1890 r. służyły dialektologom i etnografom muzycznym do realizacji dokumentacji fonograficznej do swych badań. Były to jednak nagrania dokumentalne nie komercyjne (przeznaczone do reprodukcji i sprzedaży). Historię dokumentalnej etnofonografii muzycznej i odpowiednie zachowane zabytki opisał Jacek Jackowski (2014).



Fot. 3-4. Cymelium Biblioteki Narodowej – płyta wydana przez Syrena Record z nagraniem *Oberka i Mazura ludowego*, ok. 1910 r. Orkiestra Towarzystwa Syrena pod dyr. A. Sonenfelda; Orkiestra Pułku Grenadierów Cesarza Franciszka Józefa. Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych. Fot. J. Jackowski, 2017.

Polską muzykę ludową wydawała też, działająca na terenie polskim, firma z niemiecką proweniencją Beka Grand Record, która miała swoje przedstawicielstwo w Warszawie i niewątpliwie chciała wejść na polski rynek z polskim repertuarem. W latach 1912-1914 firma ta wydała na płytach analogowych o średnicy 25 cm z etykietą Beka Grand Płyta szereg⁷ utworów reprezentujących polską muzykę ludową, zachowując w dużym stopniu jej autentyczny charakter: *Śię [!] nie bój* – oberek, *Hula babula* – polka, *Żeby ta Kasia* i *Owczaryszek*; utwory na obu płytach są w wykonaniu Orkiestry [dętej] „Kujawy” z Poznania (fot. 5-6).

Następnie wydano: kuplety *Zosieczka* i *Piosenka o pasterce*; *Ruczerek weselny* – ländler i *Oberek kulawego Michała*; *Matulu kochana* i *Podkóweczki dajcie ognia*.

Okolo 1910 roku rosyjska filia francuskiej firmy Pathé, na płycie z etykietą Paté, opublikowała utwory: *Mazur z Łobzowian* i *Jaś mój kochanek* (fot. 7-8).

Sporadycznie polską muzykę ludową w pierwszym dwudziestoleciu ubiegłego wieku wydawały inne firmy działające na polskich terenach do roku 1918: Venus Grand Record okolo 1912 r. na jednej płycie wydała utwory: polkę *Warszawianka* i oberek *Duralski* (fot. 9-10); Stella Koncert Rekord okolo 1913 roku wypuściła płytę z następującymi utworami: *Hopla Stasieczku, hop* – walczyk (fot. 11) i polka-mazurka *Blondyneczka* w wykonaniu zespołu określonego jako Orkiestra Włociańska w Warszawie.

Favorite Record wydała oberki *Tańcuje Kuba* i *Maty [!] zuch*, a Zonophone Record – oberka *Żeby ta Kasia* w wykonaniu duetu instrumentalnego. Tego rodzaju nagrań, z ery tak zwanej akustycznej, jest znacznie mniej niż z ery elektrycznej. Wydawane utwory

⁷ W zbiorach Biblioteki Narodowej odnotowano 7 utworów, ale biorąc pod uwagę, że płyty były tłoczone dwustronnie, nagranych na nich utworów jest przynajmniej dwukrotnie więcej.



Fot. 5-6. Płyta wydana przez Beka Grand Record z nagraniem *Owczary'szek* i *Żeby ta Kasia*, 1912-1914, Orkiestra dęta „Kujawy” z Poznania. Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych. Fot. J. Jackowski, 2017.

18



Fot. 7-8. Płyta wydana przez Pathé z nagraniem *Mazura z Łobzowian* i pieśni *Jaś mój kochanek*, ok. 1910 r. Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych. Fot. J. Jackowski, 2017.

(kujawiaki, mazury, krakowiaki, oberki, ale także walce zaliczane do ludowych) są bardzo często sygnowane nazwiskiem autora opracowania czy wręcz autora utworu (co świadczyłoby o ich nie ludowej proveniencji). Wykonawcy tych kompozycji to między innymi zespoły określane mniej lub bardziej szczegółowo jako: „Orkiestra”, „Orkiestra ludowa”, „Orkiestra wiejska pod dyktando W. Suchockiego”.

Największe zainteresowanie polską muzyką ludową przejawiała wspomniana firma Syrena Record, w dwudziestoleciu międzywojennym funkcjonująca pod nazwą Syrena, a następnie Syrena-Electro. Nakładem tej firmy – oprócz wymienionych wyżej najstarszych wydań nagrań polskiej muzyki ludowej – ukazały się zachowane do



Fot. 9-10. Płyta wydana przez Venus Grand Record z nagraniem polki *Warszawianka* i oberka *Durski*, ok. 1912 r. Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych. Fot. J. Jackowski, 2017.

dziś w zbiorach Biblioteki Narodowej płyty, które pojawiły się już po pierwszej wojnie światowej, jeszcze w epoce tak zwanych nagrań akustycznych: *Mazur z pod [!] Łomży* i polka *W pysk i w łeb*, polki *Wacek* i *Wicek*. Z lat trzydziestych dwudziestego wieku pochodzą m.in. następujące nagrania utworów zakwalifikowanych do polskiej muzyki ludowej: z roku 1930 (lub z około 1930 r.) tzw. „motywy ludowe” *W karczmie*, *Chrzczyny na wsi*, *Poświęcenie domu*, *Konselacja (stypa)* i *Dożynki* – w wykonaniu Orkiestry Wiejskiej z przyśpiewkami Władysława Waltera i Gustawa Cybulskiego – oraz *Polskie wesele ludowe* wykonane przez Orkiestrę Harmonistów Towarzystwa „Syrena Record”. W 1931 r. Syrena-Electro wydała *Wiązanekę polskich pieśni ludowych*, mazura Karola Namysłowskiego *Świr, świr za kominem*, Bronisława Szulca polkę *Sznapsik*, a w latach następnych – do 1939 r. – utwory zwane przez wydawców muzyką ludową: *Krakowiaka* oraz mazura *Umarł Maciek umarł...*, *Polkę* Karola Namysłowskiego oraz oberek *W karczmie*, oberek *Mateusz posuwaj*, *krakowiak Oj, bodaj się zapadło*, kujawiak Piotra Rybarskiego *Na zielonej łące*, Wojciecha Osmańskiego⁸ *Haniś moja...*, *Piosenkę ludową* Stanisława Niewiadomskiego, Tadeusza Pileskiego mazura *Na ojcowej roli*, *krakowiaka Nie wierz chłopcom, nie wierz*, oberka *Aż do rana*. Ponadto w roku 1938 Syrena-Electro wydała płyty z nagraniami *krakowiaka Nie masz chłopca nad Krakusa* oraz piosenki ludowej *Parobeczek jestem ci ja!*. Ogółem firma Syrena wydała 24 płyty z muzyką zwaną ludową, ale oczywiście nie była to autentyczna twórczość polskiej wsi, chociaż – zapewne w części⁹ – melodie opracowane mogły mieć ludową proveniencję. Najczęściej po drugiej stronie płyty publikowany był utwór o innym charakterze, rozrywkowym, popularnym – bardziej odpowiadający upodobaniom ówczesnego słuchacza.

⁸ Wojciech Osmański (1834-1908).

⁹ Ten problem inspiracji źródłem autentycznym dla opisywanych aranżacji i opracowań powinien stać się podjętym rychło tematem badań etnomuzykologów.



Fot. 11. Płyta wydana przez Stella Kongert Rekord z nagraniem walczyka *Hopla Stasieczku hop*, ok. 1913 r. Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych. Fot. J. Jackowski, 2017.

20

przypadku warszawskiego), *Kujawiaki* Jana Różewicza, *Walce* w wykonaniu Orkiestry ludowej B. Buchalskiego, mazurek *Wywijaski*, polka *Pasożytku*, polka *Stasia*, oberek *Rzempota*, sztajerek *Różyczka* i oberek *Kolarski*, oberek *Z pod Będzina* oraz polka *Zosia* w wykonaniu orkiestry wiejskiej W. Suchockiego – razem 7 płyt dwustronnie tłoczonych. Wykaz dopełnia sześć płyt firmy Melodja Electro z około roku 1930, na których są: *Zalecanki* oraz polka *Pillówka*, oberek *Brukwia*, mazur *Wójt* i oberek *Oleś*, nieco późniejszy oberek i obertas *Siano grabiła* oraz *Ożenił się Zacharjasek*, *Gęsi za wodą...* i *Eser* oraz *Polskie echo: wiązanka pieśni ludowych*, a ponadto: walc pt. *Ja śnię o tobie*. Inna firma – Melodie Electro około 1936 r. wydała utwory *Oberek z Białegostoku* i *Polka po zagonach*. Swoistym ukłonem w kierunku słowackich słuchaczy jest płyta Supraphonu z 1970 r. zawierająca m.in.: *Polské lidové písně*. Po wojnie, w latach czterdziestych, zmonopolizowano polski przemysł fonograficzny i zaistniała firma Muza, która następnie została przekształcona w Polskie Nagrania „Muza”. Już w 1946 r. i około 1950 pojawiły się płyty firmowane przez Muzę, na których znalazł się szereg nagrań muzyki ludowej, ale komponowanej (inspiracje kompozytorskie muzyką ludową) i w opracowaniach: *Parasolka* – polka Antoniego Szpinalskiego, polka Antoniego Adamusa *Michałowo nie popychaj*, polka Feliksa Dzierżanowskiego *Wesoły Antek*, dwie polki Tadeusza Szeligowskiego: *Swarkowie mali* oraz *Zajączek*, kompozycja Jana Henryka Gnatowskiego *Zwid – suita z regionu Sandomierskiego pt. Wesele w Zborówku* op. 2, opracowania Stanisława Popiela: *Oberek kujawski*, kujawiak *Z nad kujawskich jezior* oraz kujawiak *Od Zgłowiączki*, kujawiaki Zbigniewa Lipczyńskiego *Pod gruszą*,

Konstatacja ta w dużym stopniu dotyczy także innych firm, które przed drugą wojną światową aktywnie działały w Polsce. Polska filia Columbii po 1930 r. wydała płytę, na której są *Nasze krakowiaki* oraz utwór Władysława Górczyńskiego *W Tatry – wiązanka na nuty pieśni podhalańskich*. Odeon na dwóch płytach przed wojną wydał wiązankę śląskich tańców i utwór *Sztajerek lwowski*, natomiast w 1945 r. ukazała się kompozycja Władysława Kaczyńskiego¹⁰ o charakterze ludowym pt. *Dla Pomorzań*.

Kolejną firmą, która w okresie międzywojennym w Polsce wydawała utwory inspirowane twórczością tradycyjną, jest Lonnora Electro. Na jej płytach około 1930 r. ukazały się: polka *Bal na Czerniakowie* (przykład folkloru miejskiego, w tym

¹⁰ Władysław Kaczyński (1952-1954).

kujawiaki i oberki w opracowaniu nieznanego autora, opracowane przez Jerzego Kolasieńskiego *Dumki chełmskie* w wykonaniu kapeli ludowej Polskiego Radia pod kierunkiem Stanisława Nawrota, walczyk Tadeusza Wesołowskiego *Przekwitły bzy* oraz kompozycja Franciszka Kurtza *Kalina*. W zbiorach Biblioteki Narodowej znajduje się 21 płyt firmowanych przez Muzę z około 1950 roku.

2. MUZYKA TRADYCYJNA W NARODOWEJ KSIĄŻNICY. OD STYLIZACJI PO AUTENTYK

Zainteresowanie autentycznymi przejawami polskiej kultury ludowej przez firmę Muza ujawniło się dopiero około 1953 r., czego przejawem są płyty wydane z muzyką wykonawców reprezentujących różne regiony Polski: *Muzyka gór* w wykonaniu Muzyki Maśniaków z Kościeliska, w 1955 r. pojawiły się inne nagrania muzyki góralskiej w wykonaniu Muzyki Józefa Rzepki z Ratułowa – ze śpiewem, m. in. *Trzy nuty sabałowe*. Twórczość tradycyjną z innych regionów kraju, ale w opracowaniach kompozytorskich, reprezentują płyty Muzy z lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku: Kaczor Stanisława Wiechowicza, *Na swojską nutę* w wykonaniu zespołu im. Tadeusza Koźłowskiego, *Swojskie melodie* w opracowaniu Tadeusza Hadyny, *Trzysta buczków, Idą górale* oraz *Coś tam w lesie*. Wydano także polki: Feliksa Frachowicza *Trala-la* i Józefa Stecia *Tramwajarka*. W 1975 r. firma Polskie Nagrania Muza wydała płytę *Polski folklor muzyczny* oraz krążek Mieczysława Janicza *Polskie piosenki ludowe i popularne*. Dopełnienie produkcji płytowej stanowiły pocztówki dźwiękowe, wydawane głównie w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, między innymi przez Krajową Agencję Wydawniczą. Wprawdzie zdecydowanie przeważa na nich muzyka tak zwana rozrywkowa, popularna i taneczna, ale około 1969 r. wydano na pocztówce nagranie w wykonaniu Zespołu Łobody, czyli kapeli ludowej Władysława Łobody, zaś ok. 1970 r. – nagranie zespołu z Lubawy.

W latach 70. XX w. pojawiają się również takie tytuły, jak np.: *Stare baby powiedziały* w wykonaniu Orkiestry Ulicznej „Krakowska Smelcpaka”, karta zawierająca utwory *Wyprowadź mnie z tego lasu*, *Jakem ja wiła wianek zielony*, *Wszystko się żytko zazieleniło*, inna z nagraniem *Wiązanki melodii górniczych*, utworów *Przy bróźku* i *Cztery nogi, czy Wiwat, Pługu mój drogi...* i *Żeby ja wiedziała*. Około 1974 r. Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch” wydała *Scenkę na hali*, a katowicka Księgarnia św. Jacka na początku dwudziestego pierwszego wieku płytę *Wałasi i Lasoniowie*.

Należy również odnotować nagrania polskiej muzyki ludowej dokonane podczas Światowego Festiwalu Młodzieży w Warszawie w 1955 r. Zakład Nagrań Dźwiękowych Muza wydał wówczas serię kilkunastu płyt dwustronnych, na których zwykle jest utwór polski oraz utwór z innego kraju (nie zawsze mający związek z muzyką tradycyjną). Wprawdzie tytuł serii nagrań sugeruje ich tradycyjną proveniencję – *Polska muzyka ludowa*, a w niektórych przypadkach są bardziej szczegółowe tytuły, np. *Krakowskie wesele*, *Polska pieśń żniwna*, *A gdy będzie słońce i pogoda – Łowicz*, to zarówno te utwory, jak i inne popularne, zostały gościom zagranicznym zaprezentowane z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej! Zaprzepaszczo wówczas okazję promocji auten-

tycznej muzycznej polskiej kultury tradycyjnej – podobnie zresztą, jak to miało miejsce w przypadku nagrań muzyki zagranicznej – z różnych, niejednokrotnie egzotycznych – zakątków świata. Wśród tych nagrań jest także popularna polska piosenka *Szła dziewczeczka do laseczka* w wykonaniu... Chińczyków!

Trudno tu przeprowadzić analizę poszczególnych nagrań, ale już pobieżny przegląd pozwala stwierdzić, że muzyka tradycyjna stanowiła znikomą część w planach wydawniczych firm fonograficznych, a większym zainteresowaniem cieszyły się różnorodne opracowania i aranżacje, które miały ją przybliżyć w formie uznanej za łatwiejszą i estetyczniejszą w percepcji. W czasach nam współczesnych pojawiają się zespoły nawiązujące do muzyki tradycyjnej, stosujące jednocześnie współczesne środki ekspresji wokalne i instrumentalnej, których nagrania są popularne i stanowią specyficzny „produkt zastępczy”, pozornie przybliżając ludowy oryginał. Można podać szereg przykładów zespołów reggae, skifflowych (na przykład znany przed laty zespół „No to co”), czy coraz bardziej popularne obecnie zespoły folkowe (na przykład Kapela „Ogórki” czy zespół Karwaty).

Do muzyki ludowej zaliczane są także opracowania jazzowe oparte na tematach zaczerpniętych z muzyki tradycyjnej, czy wspomniane powyżej kompozycje inspirowane tą muzyką. Stanowią one jednak osobny temat.

22

Zanim przejdziemy do merytorycznie najbardziej wartościowej części nagrań z interesującej nas kolekcji okresu powojennego – przeniesmy się na moment w lata dwudzieste i trzydzieste do Stanów Zjednoczonych, bowiem polonijne nagrania polskiej muzyki tradycyjnej lub para-ludowej to przede wszystkim wydania amerykańskie w wykonaniu przedstawicieli tamtejszej Polonii. W Chicago na Milwaukee Avenue działa The Polish Museum of America, gdzie znajduje się kilkutysięczna kolekcja nagrań, wśród których jest wiele polskiej muzyki ludowej – także autentycznej¹¹. Szczęśliwie w zbiorach Biblioteki Narodowej jest pewna liczba nagrań, znajdujących się również w zbiorach chicagowskich. Główne nasilenie produkcji nagrań polonijnych przypada na lata międzywojenne; wydano wówczas szereg tego rodzaju nagrań na płytach, przede wszystkim przez polską firmę T. W. Sajewskiego. Oryginalną tradycyjną muzykę w Ameryce wydawały także takie firmy, jak nowojorska Columbia (w kolekcji Biblioteki Narodowej jest 5 takich płyt z lat 30. ubiegłego wieku), Victor Talking Machine (4 płyty wydane około 1930 r.), 5 płyt nowojorskiego oddziału Columbii (Graphophone Co.) wydano w 1919 r., RCA Victor – 11 płyt z lat 1925-1935. Przykładowy repertuar nagrany na tych płytach prezentuje się następująco: *Mostem, koniu mostem* (Columbia ok. 1930 r.), *Patrolka – polka* i *Na weselu u Pietruszki*, polka *Pijany Józek do Kasi* i oberek *Z Buffalo* (Columbia ok. 1938 r.), *Okragły-oberek* [pisownia oryginalna] w wykonaniu Ignacego Podgórskiego i jego Nadzwyczajnej orkiestry (Columbia ok. 1939 r.); wśród płyt firmy RCA Victor w Camden jest płyta z około 1927 r. zawierająca utwór *Polka dla wszystkich* w wykonaniu klawecisty Leona Witkowskiego i około 1935 r. po-

¹¹ Została ona całkowicie opracowana przez specjalistki z Warszawy i przygotowywany jest do druku opracowany przez Karolinę Skalską katalog chicagowskiej kolekcji nagrań. Wydawcą będzie Biblioteka Narodowa.

Ika *Moja Marysia (My Mammy)* oraz oberek *Connecticut* i polka *Na dachu (On the roof)* a także *Kielbasa z Kapustą* – oberek w wykonaniu zespołu „Trzy Gałgany”. Po drugiej wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych także ukazywały się nagrania polonijne muzyki tradycyjnej (na przykład firmy Nimbus Record Ltd. w 1996 r. *Music of the Tatra Mountains, Poland* czy *Śpiew juhasa* wydany w 1977 r. przez New World Records w serii *Songs of the Slavic Americans*), jak i inspirowane muzyką ludową (na przykład około 1948 r. chicagowska firma Rondo wydała płytę z polskim utworem *Nieszczęście mem losem włada [Unlucky]*).

Szereg amerykańskich płyt polonijnych, szczególnie wydanych w latach dwudziestych poprzedniego stulecia, zawiera autentyczną tradycyjną muzykę polską, w wykonaniu głównie kapel z Podhala. W niektórych – ale procentowo nielicznych – kapelach gra saksofonista lub akordeonista i z pewnością wynikało to z braku w danej chwili muzyka odpowiedniej specjalności. W wydaniach polonijnych coraz częściej pojawiają się tytuły utworów określanych jako ludowe – a wiele z nich miało tradycyjny polski rodowód i wykonawców pochodzenia polskiego – powstałych już na obczyźnie i z tym nowym miejscem związanych, jak na przykład oberki *Ameryka* czy *Z Buffalo*¹².

Wprawdzie większość płyt pochodzi – jak wspomniano – z dwudziestolecia międzywojennego, ale pewna ich liczba ukazała się wcześniej, czego przykładem jest najstarsza płyta z polonijną proveniencją w kolekcji Biblioteki Narodowej z 1919 r. (a więc jeszcze akustyczna) firmy Columbia USA Graphophone Co.

Polska muzyka określana jako ludowa była w Ameryce wydawana także po drugiej wojnie światowej, a za przykład mogą służyć: wspomniana edycja firmy Rondo lub opublikowana w 1954 r. w New York City płyta firmy Folkways Records and Service Coop. pt. *Polish folk songs and dances*. Wydawano też aranżacje w seriach określanych jako „polska muzyka ludowa”, czego przykładem jest w zbiorach Biblioteki Narodowej kaseeta wydana w 1985 r. w Chicago przez Lira Singers INC w wykonaniu tego zespołu i zespołu Lira Chamber Orchestra zatytułowana *A collection of polish folk music: Goralu czy ci nie żal* [pisownia oryg.].

Płyty z polską muzyką ludową (pozostajmy przy tym ogólnym terminie) wydawano zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Wielkiej Brytanii, Francji, Holandii, na Litwie czy w Moskwie – także podczas drugiej wojny światowej, ale głównie w końcowych dekadach dwudziestego wieku. Wymienione ośrodki polonijne były wprawdzie mniej aktywne w dziedzinie fonografii niż amerykańskie, ale w zbiorach Biblioteki Narodowej jest nagranie wydane przez paryskie Disques Deesse na longplayu zatytułowane *Folklore polonais: Franck Marce et son Orchestre. Jouent chantent et dansent pour les*

¹² Wprawdzie w prezentowanych tu zbiorach nie występuje termin „polka chicagowska”, ale pod koniec dwudziestego wieku zrobił on wśród Polonii amerykańskiej zawrotną wręcz karierę. Taniec – jak wiadomo – pochodzenia czeskiego został zaadoptowany przez tamtejszą kulturę, traktowany jako polski i rozpowszechniony między innymi na specjalnie organizowanych kursach czy warsztatach tanecznych. W 2010 roku uczestniczyłam w takiej imprezie i wydaje mi się (może się mylę ze względu na brak dostatecznej wiedzy na ten temat), że miała ona niewiele wspólnego z polską tradycją ludową ani z polką tradycyjnie tańczoną, niemniej należy odnotować fakt jej zaistnienia w rozwoju kultury muzycznej Polonii amerykańskiej.

mineurs du nord et du pas-de-calais. W 1944 r. Komitet do spraw Sztuki przy Związku Patriotów Polskich RKL (ZSRR) wydał w Moskwie płyty analogowe o średnicy 25 cm z nagraniami Polskiej kapeli ludowej z przyśpiewkami – *Polki* oraz oberka *Gdzie idziesz Wojtuś*. W katalogu Biblioteki Narodowej występują jeszcze inne firmy zagraniczne, które wydały interesujące nas utwory (zwykle w formie opracowań): nowojorska Harmonia, amerykańskie New World Record i Nimbus Record Limited (wydanie z 1996 r.), z lat czterdziestych London Special Record, później BBC England, holenderska firma IMC Music (płyty z 2006 r.) a także Ritors Melodia – Wilno. Nie jest to niestety pełna reprezentacja fonograficznych poloników zagranicznych.

W Polsce w drugiej połowie dwudziestego wieku obserwujemy większe, niż dotychczas, zainteresowanie muzyką ludową, czego potwierdzeniem są edycje ówczesnego monopolisty w dziedzinie fonografii – firmy Muza (Polskie Nagrania „Muza”, Polskie Nagrania „Pronit”). Od 1950 r. wydała ona 44 płyty z tego rodzaju muzyką, przy czym 17 z nich w wykonaniu Zespołu Harmonistów Tadeusza Wesołowskiego. Polskie Nagrania „Pronit” w latach 1958 i 1960 wydały płyty analogowe o średnicy 25 cm: *Czym chata bogata, Hej, ty Wiśło* oraz *Hej, Madziar*, zaś w 1966 r. – o średnicy 30 cm: *Podhale śpiewa* ale były to nadal sporadyczne edycje i zwykle prezentowały folklor „wygladzony” (w mniejszym lub większym stopniu). Na oryginalną polską muzykę tradycyjną trzeba było jeszcze poczekać, bowiem aż do drugiej połowy dwudziestego wieku w zasadzie nie pojawiała się ona na komercyjnych nośnikach dźwięku dostępnych na rynku, a jej zapisy miały jedynie charakter archiwalny; są to przede wszystkim tańki fonograficzne z Muzeum Tatrzańskiego czy późniejsze nagrania na taśmach magnetofonowych dokonywane w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, zainicjowanej przez Jadwigę i Mariana Sobieskich, i podczas folklorystycznych obozów studentów muzykologii. Na szczęście wiele z tych nagrań zostało już wydanych na współczesnych nośnikach i mają one ogromną wartość dokumentacyjną. Serię edycji archiwalnych nagrań autentycznej muzyki tradycyjnej z początku dwudziestego wieku – z materiałów Instytutu Sztuki PAN oraz pochodzących z muzeów polskich i zagranicznych – wydaje pod redakcją dra Jacka Jackowskiego Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, we współpracy z tymi ośrodkami. Seria *The Oldest Sound Documents of Polish Traditional Music* liczy dopiero dwa tytuły: *Rozpoczął tego fonograf zbieranie melodii podhalańskich...* – pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego i IS PAN, odtworzone po ponad stu latach (IS PAN i Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, 2015), oraz będącą aktualnie w przygotowaniu płytę poświęconą kolekcji zarejestrowanej w 1913 r. na Śląsku Opolskim. W starszej serii płytowej – wydawanej już od niemal dekady, również zainicjowanej i redagowanej przez Jacka Jackowskiego – ukazało się dotychczas 11 płyt kompaktowych: *Early post-war Polish folk music recordings (1945-1950)*; *Muzyka ocalona* – nagrania archiwalne tradycyjnej muzyki regionu łowickiego ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN (wyd. z Łowickim Ośrodkiem Kultury), *Muzycy, muzycy, co po was ostanie* (IS PAN i Tatrzańska Agencja Rozwoju, Promocji i Kultury), *Cassubia Incognita* (IS PAN i Muzeum

Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie) – wznowione, poprawione i rozszerzone w 2016 r. pod tytułem *Melodie z borów, łąk, pól i znad wód* – najstarsze nagrania kaszubskiej muzyki tradycyjnej ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN (we współpracy z Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskie)¹³, *Hen, gdzie piaski i moczary, gdzie zielone zawsze bory. Pieśni Puszczy Kurpiowskiej* (IS PAN i Stowarzyszenie Liber Pro Arte), *Melodie ziemi kujawskiej* (IS PAN i Stowarzyszenie Liber Pro Arte), *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane. 18-20 kwietnia 1952.* (Nagrania ze zbiorów Fonograficznych IS PAN) – 2 CD, *Pamiętki przeszłości z archiwum wydobyte – pieśni i muzyka Kielecczyny* (IS PAN), *Melodie stamtąd* – nagrania archiwalne pieśni i muzyki regionu kaliskiego ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN (we współpracy z Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu), *Gdyby Kolberg miał fonograf...* (IS PAN i Stowarzyszenie Liber Pro Arte). Do płyt są dołączone obszernie merytoryczne omówienia. Warto wspomnieć o dwóch płytach Instytutu Sztuki PAN, które ukazały się poza wspomnianą serią, są to: *Pieśniczki z Kancenoła*. Pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego (nagranie, wybór i opracowanie: Arleta Nawrocka-Wysocka, ISPAN 2008) oraz *Władysława Wiśniewska i Zespół Śpiewaczek Ludowych Wdzydzanki* (materiały archiwalne ISPAN i Radio Gdańsk, 2006). Instytut Sztuki PAN planuje dalsze prace zmierzające do zachowania polskiego dorobku kultury tradycyjnej i z pewnością kolejne płyty wzbogacą zbiory Biblioteki Narodowej.

Bardzo wartościowe z punktu widzenia interesującej nas tematyki są płyty serii *Muzyka źródeł*, wydawane od roku 1996 przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej Polskiego Radia, zainicjowane w 1994 r. i kierowane przez Marię Baliszewską¹⁴. Są one wynikiem akcji rejestrowania przez tę placówkę w latach sześćdziesiątych-dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia zabytków polskiej kultury tradycyjnej, a kolekcja ta obejmuje 31 woluminów: 1. *Mazowsze* (31 utworów), 2. *Podhale* (34 utwory), 3. *Lubelskie* (46 utworów), 4. *Małopolska Północna* (36 utworów), 5. *Wielkopolska* (44 utwory), 6. *Kurpie, Puszcza Zielona* (35 utworów), 7. *Beskidy* (45 utworów), 8. *Krakowskie, Tarnowskie* (34 utwory), 9. *Suwańskie, Podlasie* (46 utworów), 10. *Rzeszowskie, Podgórze* (38 utworów), 11. *Sieradzkie* (38 utworów), 12. *Śląsk* (41 utworów), 13. *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce, cz. 1 Ukraińcy, Białorusini, Łemkowie* (45 utworów), 14. *Kresy cz. I (Wileńszczyzna, Grodzieńszczyzna; 37 utworów)*, 16. *Polacy na Ukrainie, w Rumunii i Kazachstanie* (43 utwory), 17. *Kaszuby* (42 utwory), 18. *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce cz. II. (Litwini, Niemcy, Staroobrzędowcy, Żydzi, Słowacy, Romowie; 31 utworów)*, 19. *Romowie* (27 utworów), 20. *Kujawy* (45 utworów), 21. *Mazowsze* (48 utworów), 22. *Ballady* (19 utworów), 23. *Od narodzin do śmierci* (37 utworów), 24. *Kolędy i pastorałki z różnych regionów* (37 utworów), 25. *Polskie pieśni religijne* (23 utwory), 26. *Dolny Śląsk* (CD1 - 19 utworów, CD2 – 28 utworów), 27. *Wokół dziecka. Kotysanki i pieśni dziecięce* (60 utworów), 28. *Anna Malec i Kapela Braci Bździuchów [z Aleksandrowa]* (CD1 – 33 utwory, CD2 – 29 utworów), 29. *Stanisław*

¹³ Nagrania zostały poddane ponownej digitalizacji i rekonstrukcji przy użyciu nowocześniejszego sprzętu.

¹⁴ Dalsza działalność tej placówki została poważnie zagrożona w 2017 r.

Klejnas – skrzypce (41 melodii), 30. *Dynastia Sowów z Piątkowej (region rzeszowski)* – (38 melodii), 31. *Kapela Metów* (32 melodie). W tej serii w 1999 r. ukazała się również płyta kompaktowa *Polacy w Brazylii i Argentynie*.

W zasobach Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych Biblioteki Narodowej jest dostępna także kolekcja płytowa przygotowana przez Andrzeja Bieńkowskiego – malarza zafascynowanego także muzyką ostatnich wiejskich muzykantów – i wydana przez Fundację Muzyka Odnaleziona. Są to płyty, które ukazały się w latach 2007-2014: *Czas harmonii. Pierwsi harmoniści, Cztery strony Rawy, Jadąc przez Roztocze, Kajocy. Wo-kół Kędzierskich, Koniec basów. Kraśnica, Opoczyńskie, Mazurki do wynajęcia, Mety grają! Kapelaz Gliny, Mistrzowie harmonii. Triumf i porażka, 3 x Gace, Białoruś. Śpiewy obrzędowe/śpiewy z kołchozów, Śpiewy Polesia. Ukraina, Śpiewy, gwizdy, krzyki czyli Prosto ze wsi*. Płyty z muzyką towarzyszą także książkom omawianego autora, np. wydawnictwu z 2001 r. pt. *Ostatni wiejscy muzykanci*.

3. FONOGRAFICZNE INICJATYWY REGIONALNE¹⁵

Przed kilkunastu laty niektóre gminne lub powiatowe ośrodki kultury podjęły bardzo cenną inicjatywę wskrzeszenia tradycyjnej kultury muzycznej swojego regionu i w różnych miejscach Polski są dokonywane rejestracje artystów ludowych, wydawane następnie na płytach kompaktowych najczęściej właśnie przez te instytucje, zwykle finansowo wspierane przez samorządy. Dotychczas w wyniku tych działań ukazało się szereg płyt kompaktowych z nagraniami oryginalnej muzyki tradycyjnej. Jest to zjawisko nowe i świadczy o docenianiu tradycji własnej, lokalnej, a może nawet jest dowodem wskrzeszenia tej tradycji na niektórych terenach. Są więc nagrania firmowane m.in. przez: Łódzki Dom Kultury (album 2 CD *Tradycje muzyczne Polski środkowej* – wyd. w 2007 roku¹⁶), Gminny Ośrodek Kultury w Biłgoraju (płyta z 2014 r. pt. *Przy starym młynie* w wykonaniu m.in. Zespołu śpiewaczo-obrzędowego „Jarzębina” z Bukowej oraz wydana w 2016 r. *Jasio konie poif...* w wykonaniu Kapeli ludowej „Krażałka” oraz Zespołu folkowego „Podkowa”¹⁷), Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej (*Kapela Byrteków z Pewli Wielkiej* – płyta CD wyd. w 2014 r.¹⁸), Brzeszczański Ośrodek Kultury

¹⁵ Niniejszy przegląd współczesnych wydawnictw płytowych poświęconych polskiej muzyce tradycyjnej ze względu na ograniczoną objętość oraz profil wskazany w tytule (nagrania zgromadzone w Bibliotece Narodowej) nie wyczerpuje niestety listy istniejących wydawnictw, choć wszystkie wydawnictwa fonograficzne, podobnie jak książki, powinny znaleźć się, jako egzemplarz obowiązkowy, w narodowej księżnicy. Pewnym uzupełnieniem niniejszej pracy może być artykuł Małgorzaty Jędruch-Włodarczyk o wydawnictwach fonograficznych prezentujących polski folklor muzyczny (Jędruch-Włodarczyk 2014).

¹⁶ *Tradycje muzyczne Polski Środkowej*. CD 1: Opoczyńskie, Rawskie, Łowickie; CD 2: Łęczyckie, Sieradzkie, Wieluńskie. Wybór i opracowanie Ewa Sławińska-Dahlig. Nagranie dokumentacyjne ze zbiorów Łódzkiego Domu Kultury z lat 2003-2007. Płyty zawierają 79 utworów, m.in. tańce ludowe: *owijoki, ko-wole, owijasy*, oberki, mazurki.

¹⁷ Ogółem trzy płyty kompaktowe wydane w Biłgoraju, przy czym na edycji z 2016 roku na każdej nagrane jest wykonanie innego zespołu.

¹⁸ Kapelę tworzą bracia Byrtekowie. Płyta zawiera archiwalne nagrania z Beskidów, dokonane w latach 1976-1998 przez Polskie Radio, w 1980 r. – przez Instytut Sztuki PAN, w 1974 r. przez Radio Kraków oraz w 2014 r. przez Ośrodek w Bielsku-Białej.

w Brzeczach (*Leć pieśniczko hen. Pieśni od Cieszyna do Beskidu Śląskiego w wykonaniu dziecięcego zespołu pieśni i tańca „Iskierki – Iskierkowa familia”* – 18 utworów, wyd. w 2008 roku)¹⁹. W 2016 roku Gminny Ośrodek Kultury w Łukowej wydał CD pt. *Piękne bo nasze.. – łukowskie dunaje i kolędy apokryficzne* w wykonaniu zespołu Dunaje²⁰. Rok wcześniej w Lublinie Towarzystwo dla Natury i Człowieka wydało nagrania z powiatu Biłgoraj, Tomaszów Lubelski oraz z rejonu Żółkiewki na Ukrainie na płycie kompaktowej *Spod Niebieskiej Góry 2: Muzyka Roztocza Południowo-Wschodniego*; to samo Towarzystwo wydało książkę wraz z płytą *Dajcie stołka cisowego – muzyka tradycyjna Roztocza Gorajskiego i jej wykonawcy*.

Ponadto wymienimy inne przykładowe płyty z polską muzyką tradycyjną, wydawnictwa starsze: *Muzyka góralska* (Muzyka Józefa Rzepki z Ratułowa), *Muzyka Maśniaków z Kościeliska* i nowsze wydawnictwa, prezentujące także nagrania archiwalne: *Muzyka Beskidu Śląskiego* (wyd. w Goleszowie), *Muzyka Dziadońki z Bukowiny Tatrzańskiej z przyśpiewkami*, *Muzyka Lachów Sądeckich* (wyd. w Chelmcu), *Muzyka Ludowa z Kujaw i Pałuk* (wyd. w Toruniu), *Muzyka Skalnego Podhala*.

Ponadto muzykę tradycyjną swojego regionu wydały też inne placówki i stowarzyszenia, m.in.: Łowicki Ośrodek Kultury, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki (Warszawa), Stowarzyszenie Krusznia oraz instytucje w miejscowościach Nałęczów, Wojciechów, Opoczno, Aleksandrów Łódzki. Płytę z muzyką tradycyjną wydała w 2008 r. Wytwórnia Pomocy Dydaktycznych, co niewątpliwie jest godne odnotowania, natomiast w 2004 r. Stowarzyszenie Czasu Kultury wydało w Poznaniu CD pt. *Muzyka warta poznania – głosy Wielkopolan urodzonych w XIX wieku: najstarsze fonogramy z lat 1939-1956* z utworami nagranyymi na płytach typu Decalith i taśmach magnetycznych m.in. przez Jadwigę i Mariana Sobieskich.

Folklor proveniencji wiejskiej występuje obok folkloru miejskiego (*Bal na Czerniakowskiej, Sztajerek lwowski*), ale nagrań tego typu oryginalnych utworów jest relatywnie niewiele w porównaniu z dyskografią muzyki wiejskiej.

Dużą część fonograficznej kolekcji muzyki ludowej w Bibliotece Narodowej stanowią nagrania – nazwijmy je: *paraludowe*. Niewątpliwie ich wydawanie było powodowane chęcią przybliżenia rodzimej twórczości ludowej szerokiej rzeszy słuchaczy. W utworach tych w zasadzie jest zachowana tkanka melodyczno-rytmiczna – chociaż zwykle nieco „wygładzona”, natomiast – co jest oczywiste w takich przypadkach – ulega zmianie charakter utworu.

Oprócz nagrań muzycznych spotykamy też nieliczne utwory słowno-muzyczne: na przykład z roku 1930 pochodzą wspomniane już nagrania motywów ludowych: konsolacji (tu jako *Konselacja – stypa* oraz *Dożynki* [Syrena-Electro]).

Oprócz wspomnianych firm fonograficznych, także inne mają na swoim koncie – wprawdzie nieliczne – edycje polskiej muzyki tradycyjnej: W okresie międzywojennym francuska filia Parlophone wydała kilka płyt prezentujących (według opisu) polską mu-

¹⁹ Płyta kompaktowa stereo wydana jako dodatek do czasopisma „Odgłosy Brzecz” 2009/2.

²⁰ Płyta kompaktowa stereo – zawiera zarówno utwory ludowe tradycyjne, jak i transkrypcje.

zykę ludową w wykonaniu śpiewaka Gustawa Cybulskiego z towarzyszeniem Orkiestry wiejskiej. Polskie Nagrania w 1966 r. opublikowało *Podhale śpiewa*; w 1970 r. ukazało się wydawnictwo Polskich Nagrań „Muza” pt. *Polish folk songs* i ok. 1972 r. *Polski folklor muzyczny* tej firmy. Około 1970 r. Veriton wydała serię trzech longplayów z polską muzyką ludową z Podhala, zaś wcześniej, w 1961 r., na płytach tej firmy ukazały się między innymi *Walczyki lubelskie*, kujawiak *Fujarka z wierzbiny* w opracowaniu Józefa Stecia i oberek *Huragan*. Około 1974 r. RSW Warszawa wydała 3 płyty z pieśniami i tańcami górali sądeckich, górali żywieckich oraz Lachów limanowskich. W 1996 r. firma CD Accord wydała CD pt. *Pod Tatrami na dolinie – Jan Karpiel-Butecka*; Należy też odnotować płytę z 2014 r. wrocławskiej Fundacji Ważka²¹ pt. *Od wschodu stórcia... Tradycje muzyczne na Dolnym Śląsku* a także prywatnego łódzkiego wydawnictwa Księży Młyn²², które wydało płyty z archiwalnymi nagraniami muzyki tradycyjnej jako załączniki do książek Aldony Plucińskiej, poświęconych polskim świętom i polskim tradycjom rodzinnym.

Terminem „muzyka ludowa” są również określane niektóre kompozycje oparte na motywach ludowych. Przykładem może być tytuł krążka DVD *Na góralską nutę*, który jest w rzeczywistości wydawnictwem z utworami Stanisława Moniuszki, Ignacego Jana Paderewskiego, Romana Maciejewskiego, Karola Szymanowskiego, Tadeusza Maklakiewicza, Artura Malawskiego, Wojciecha Kilara (płyta wydana w Łodzi w 2008 r. przez Wytwórnię Pomocy Dydaktycznych). Wśród kompozytorów przykładowych utworów kwalifikowanych do muzyki ludowej są: Adam Lewandowski²³ (mazur *Miś*), Jerzy Kolasiński²⁴ (*Jadą ze jadą*), Eugeniusz Miller²⁵ (*Kujawiaczek, Jak zabawa to zabawa – oberek ze słowami Jana Ciżyńskiego*), Tadeusz Suchocki²⁶ (*Kujawiaczek – płaczek*, wyd. Odeon 1945 r.), Stanisław Hadyna (także autor licznych opracowań muzyki tradycyjnej do potrzeb Państwowego Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”), Tadeusz Sygietyński (również autor opracowań – dla zespołu „Mazowsze”), Józef Swatoń²⁷ (*Szorc kujawski – taniec*), Feliks Dzierżanowski²⁸ (komponował i opracowywał głównie dla prowadzonej przez siebie orkiestry, m.in. *Nie masz tańca nad mazurą*), Piotr Rybarski (oberek *Hula-laj-noga* w wykonaniu Orkiestry Ludowej Władysława Kaczyńskiego, wyd. przez firmę Odeon w latach 1936-1938), Jan Henryk Gnatowski (Suita regionalna z Sandomier-

²¹ Fundacja Ważka to organizacja pozarządowa, która ma na celu badanie, gromadzenie i upowszechnianie niematerialnego dziedzictwa Dolnego Śląska. Jej przedstawiciele prowadzą badania terenowe i między innymi nagrywają artystów ludowych.

²² Księży Młyn – to Dom Wydawniczy, właściciel Michał Koliński; publikuje między innymi prace o charakterze regionalnym.

²³ Adam Lewandowski (1889-1951).

²⁴ Jerzy Kolasiński (1906-1981) – kompozytor, aranżer, wykonawca, pedagog-metodyk.

²⁵ Eugeniusz Miller (1906-1988).

²⁶ Tadeusz Suchocki (1927-2015) – pianista, kompozytor, aranżer, dyrygent.

²⁷ Józef Swatoń (1898-1975) – kompozytor, kierownik orkiestry, zbieracz polskich melodii tradycyjnych, których kolekcję przekazał do Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

²⁸ Feliks Dzierżanowski (1890-1975).

skiego pt. *Wesele w Zborówku* op. 2)²⁹, Władysław Kaczyński (oberek *Z Chodakowa*, kujawiak *Dla Pomorzan*), Jakub Swidler³⁰ (*Dziś, dziś, dziś, dziś a nie jutro* – mazur ze słowami Jana Stanisława Marstana, wydany około 1935 r. na płycie Melodja Electro).

Wśród nagrań muzyki ludowej w zbiorach Biblioteki Narodowej jest również wiele z różnych krajów świata. Zagraniczna muzyka określana mianem ludowej pochodzi z następujących krajów i regionów: Albania, Andaluzja, Banat, Białoruś Podlaska, Brazylia, Bułgaria, Chiny, Czechy, Estonia, Finlandia, Francja, Gruzja, Japonia, Karaiby, Litwa, Łotwa, Mołdawia, Morawy, Portugalia (nagrania fado), Rosja, Rumunia, Serbia, Słowacja, Słowenia, Szwajcaria, Ukraina, Włochy, okolice Żytomierza (obecnie Ukraina), Węgry, Wietnam. Warto wskazać na krążki: *Celtyckie głosy*, *Negro spirituals*, *Pieśni Inków*, pieśni (także romanse) cygańskie, muzyka ludów afrykańskich oraz muzyka żydowska *Neshamah* – pieśni z żydowskiej diaspory. Wiele tych nagrań pochodzi z płyt wydanych z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży w 1955 r.

ZAKOŃCZENIE

Wydaje się, że ocena wartości tych nagrań wydanych na przestrzeni stu lat, a określanych mianem „muzyka ludowa”, byłaby nie na miejscu, bowiem – jak wiadomo – zmieniają się preferencje słuchaczy, pojęcia i inne czynniki wpływające na obraz kultury muzycznej w określonym czasie i miejscu. Obecnie rozwija się – mając już duże osiągnięcia – etno-fonografia, której obszarem zainteresowania są nagrania przejawów kultury tradycyjnej, również następuje wzrost zainteresowania tą dziedziną melomanów i kolekcjonerów zapisów dźwiękowych. W wielu zakątkach kraju rodzi się świadomość wartości własnych tradycji, czego wynikiem są tworzone zespoły instrumentalne, wokalne, taneczne nawiązujące do korzeni. Z pewnością przyczyniły się do tego w pewnym stopniu obchody Roku Oskara Kolberga, chociaż nadal nie można jeszcze mówić, że zainteresowanie kulturą ludową – także jej rejestracją na nośnikach dźwięku i upowszechnieniem przez firmy fonograficzne – jest zjawiskiem powszechnym, ale z pewnością nagrania przechowywane w Bibliotece Narodowej zawsze będą świadectwem naszej kultury i wzorcem godnym naśladowania przez następne pokolenia Polaków zarówno w kraju, jak i w innych miejscach świata³¹.

²⁹ Jan Henryk Gnatowski był dyrygentem „orkiestry ludowej”, a wspomniana suita ukazała się na płycie „Muza” około 1947 r.

³⁰ Jakub Swidler (1880-?).

³¹ W chwili obecnej w Bibliotece Narodowej wprowadzane są zmiany w terminologii stosowanej w opisach bibliograficznych nagrań poprzez przekształcenie języka haseł przedmiotowych w deskryptory Biblioteki Narodowej; przyjęto trzy określenia (deskryptory) muzyki dotychczas funkcjonującej pod hasłem „muzyka ludowa” z dodatkami proveniencji związanej z krajem powstania nagranego utworu. Są to: muzyka „ludowa”, „etniczna” i „tradycyjna”. Oczywiście w uzasadnionych przypadkach pozostaje dopowiedzenie „aranżacja” lub „opracowanie”.

SUMMARY

Katarzyna Janczewska-Sołomko

RECORDINGS OF FOLKLORE MUSIC IN THE NATIONAL LIBRARY

The National Library possesses the most representative and numerous collection of commercial recordings in the whole of the country. Music, generally known as folk music, is just a small percentage of the whole collection, but there are recordings of traditional music and related types. They should be searched in the catalogue under the name "Polish folklore music" and "Polish folklore music – arrangements", yet the concept of traditional music does not exist here. Terminology used in the bibliographic description, borrowed from the sound carrier, often has no substantive reason.

Interest of phonographic companies in traditional work for many years has been scant: there is no commercial recording of such kind on wax cylinders, the only ones that exist were made for scientific and archival purposes. Little interest could be observed in the first decades of 20th century, slightly bigger – in the interwar period. Quite often published pieces of music (e.g. *kujawiak*, *mazurek*) were signed with the name of the author of the arrangement or the composer of the piece. The deepest interest in Polish folklore music was shown by *Syrena* company. After the war, as soon as in 1946, *Muza* company (later operating as *Polskie Nagrania Muza*) included folk music in its repertoire, but they were still compositions and arrangements of a folk character. The genuine pieces appear no sooner than around 1953, published by Polish Radio. During the World Festival of Youth and Students in Warsaw, in 1955 *Muza* launched a series of albums with Polish and foreign music, but the title suggesting traditional provenience is not adequate to the content: they are arrangements performed mainly with accompaniment of a symphonic orchestra. Nowadays, there are ensembles that refer to traditional music using modern ways of expression. Jazz arrangements or compositions inspired by the style are also classified as folk music. Recordings of Polish folk music were also published outside of the country, performed mainly by the artists of Polish background (i.a. highlanders from Podhale region). The largest Polish collection of recordings published by a Polish company of W.T. Sajewski and other American companies is found at the Polish Museum of America in Chicago.

In the second half of 20th century deeper, compared to the past, interest in the recordings of Polish traditional music could be observed. Re-editions of archival recordings published by the Institute of Art of Polish Academy of Sciences are extremely valuable. Today, even regional centres as well as other entities show initiatives of preserving native folklore. Special attention should be also drawn to the series *Muzyka źródeł* (*Music of origins*) that has been published since 1996 by the Radio Centre of Culture. The value of recordings specified over the course of over one hundred years of history of phonography should not be judged, as parameters of the choice of recordings as well as their perception were constantly changing.



Karolina Skalska – bibliotekoznawca, muzykolog, kustosz w Zakładzie Zbiorów Dźwiękowych i Audio-wizualnych Biblioteki Narodowej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na problematyce bibliotek muzycznych i fonotek w Polsce i na świecie oraz teoretycznych aspektach bibliotekarstwa muzycznego. Doktorantka Instytutu Sztuki PAN.

Karolina Skalska

Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych

Polonijne dziedzictwo dźwiękowe – kolekcja nagrań dźwiękowych w Bibliotece Muzeum Polskiego w Ameryce

1. MUZEUM POLSKIE W AMERYCE I JEGO ROLA W ZACHOWANIU POLONIJNEGO DZIEDZICTWA DŹWIĘKOWEGO

33

Biblioteka Muzeum Polskiego w Ameryce z siedzibą w Chicago jest jedną z najstarszych i największych bibliotek etnicznych w Stanach Zjednoczonych. Powstała z woli członków Zjednoczenia Polskiego Rzymsko-Katolickiego, którzy w 1929 r. wysunęli postulat utworzenia instytucji odpowiedzialnej za gromadzenie i opracowanie polonijnego dziedzictwa w Stanach Zjednoczonych. W roku 1935 powstało Muzeum i Archiwum Zjednoczenia Polskiego Rzymsko-Katolickiego w Ameryce (*Muzeum Polskie w Ameryce* 2003: 26). Od tamtej pory liczne dary nadsyłane przez Polonię z całych Stanów Zjednoczonych stworzyły wartościowy zasób muzealny i biblioteczny. Instytucja ta oprócz licznych dokumentów, pamiątek, listów związanych z ważnymi postaciami w historii i kulturze polskiej gromadzi również dokumenty muzyczne, a wśród nich nagrania dźwiękowe.

Kolekcja fonograficzna jest różnorodna. Niektóre nagrania, jakie znalazły się w bibliotece Muzeum, sięgają czasów Władysława Sajewskiego (1872-1948), który był największym polonijnym wydawcą muzycznym w ówczesnym Chicago. W 1910 r. założył firmę The Sajewski Music Story, sklep specjalizujący się w muzyce. Sprzedawał tam instrumenty muzyczne, wydawnictwa nutowe i nagrania dźwiękowe (Granacki 2004: 84-85). Był również promotorem i mecenasem ówczesnych polonijnych talentów śpiewaczy¹ (Spottswood 1982: 133-157). W 1999 r. jego spadkobiercy przekazali zgro-

¹ Lista polonijnych artystów, których wypromował i których nagrania sprzedawał w swoim sklepie Władysław Sajewski, przedstawia takie nazwiska jak: Niuta Gutowska, Stefan Jarosz, Frank Przybylski, Bruno Rudziński, Władysław Jonas i wiele innych. Były to nagrania przede wszystkim amerykańskich firm fonograficznych Columbia oraz Victor (*Ethnic Recordings* 1982: 163-164).



Fot. 1. Ponad 5000 obiektów nagrań dźwiękowych wypełnia półki w Muzeum Polskiego w Ameryce. Fot. K. Skalska, Chicago, 2011.

madzoną kolekcję wydawnictw nutowych, płyt gramofonowych oraz dokumentów i korespondencji Sajewskich do Muzeum Polskiego w Ameryce.

Pozostała część zbioru pochodzi z kolejnych darów od osób prywatnych, firm fonograficznych i archiwów radiowych. Dzięki ciągłej trosce o zachowanie pamięci i tożsamości narodowej przez amerykańską Polonię, Muzeum wciąż wzbogaca swoje zbiory. Na przykład w 2012 r. Biblioteka otrzymała unikatowy zbiór 87 rolek pianolowych i 60 płyt gramofonowych firm fonograficznych Vocalion i Brunswick od Joe Oberaitisa, muzyka polskiego pochodzenia, historyka grającego i badającego polkę chicagowską. W sumie kolekcja zgromadzonych tam nagrań przewyższa liczbę 5000 obiektów.

Podstawowym zadaniem Biblioteki Muzeum jest dokumentowanie życia Polonii amerykańskiej poprzez gromadzenie kolekcji historycznych, ale także prowadzenie

działalności edukacyjnej, kulturalnej i oświatowej. Dlatego miejsce to przyciąga uwagę Polaków, którzy widzą w nim możliwość swej integracji i utrzymywania polskości. Poprzez troskę o zachowanie pamięci o historii i kulturze polskiej, miejsce to bierze czynny udział w tworzeniu tożsamości narodowej najmłodszego pokolenia Polaków zamieszkającego w Stanach Zjednoczonych.

2. CHARAKTERYSTYKA KOLEKCJI

Muzyczne nagrania dźwiękowe w chicagowskim Muzeum są urozmaicone pod względem formalnym. Kolekcja zawiera rolki pianolowe, płyty szybkoobrotowe akustyczne² i elektryczne oraz płyty długogrające³. Dla porządku należy również wymienić płyty radiowe z brytyjskiego Radia BBC, ale ich zawartość nie dotyczy głównego problemu omawianego w tym artykule.

Przed wszystkim jednak ten obszerny materiał jest bardzo ciekawy pod względem merytorycznym, stanowi interesujący przegląd repertuaru, wykonawców i firm fonograficznych początku i połowy XX wieku. Zbiór uwydatnia różne fazy kształtowania życia muzycznego polskich imigrantów zamieszkających w Chicago i jego okolicach. W repertuarze zachowanym w kolekcji można zauważyć wpływy muzyczne przywiezione z Polski w postaci form nawiązujących do tradycyjnej muzyki polskiej, z drugiej strony: muzyczną odrębność, stworzoną przez Polonię w postaci uprawianej i tworzonej przez nią polki chicagowskiej. Ta forma muzyczna, kontekst jej komponowania oraz instytucjonalność, jaka jej towarzyszy, tworzy polonijny idiom muzyczny charakterystyczny tylko dla Polonii amerykańskiej.

Materiał zebrany w Muzeum Polskim w Ameryce pozwala scharakteryzować i opisać cztery wyraźne nurty, które odzwierciedlają potrzeby Polonii amerykańskiej, jakich poszukuje ta grupa etniczna w muzyce. Są to: nurt historyczno-patriotyczny (nagrania, które miały pomóc w krzewieniu ducha polskiego i podtrzymywaniu polskości), nurt religijny (to przede wszystkim pieśni związane z obchodami polskich świąt religijnych, tj. kołędy, które miały przypominać rodzime tradycje obchodzenia świąt Bożego Narodzenia czy repertuar pieśni wielkanocnych), nurt folklorystyczny (aura muzyki ludowej wyrażona w licznych aranżacjach i opracowaniach polskiej muzyki tradycyjnej) oraz nurt muzyki popularnej (polka chicagowska). Kolekcja więc odzwierciedla życie muzyczne tej grupy etnicznej skupionej w Chicago, które prowadziło do umocnienia tożsamości narodowej, zachowując ją wraz z wiernością przeszłości. Ze zgromadzonych w Bibliotece materiałów można wysunąć wnioski na temat organizowania życia

² Płyty szybkoobrotowe to płyty o prędkości 78 obr./min. lub zbliżonej do niej, zwane również płytami szelakowymi, ponieważ zrobione były z masy opartej na żywicach, głównie na szelaku, stąd ich nazwa. Zawierały nagrania akustyczne, które charakteryzowały się tym, że podczas nagrania jedynie siła głosu wprawiała w drgania rylce. Taką metodą nagrywano do 1925 r. Później wprowadzono nagrania elektryczne, kiedy podczas rejestracji dźwięku używano mikrofonu. Ten rodzaj nagrań powstawał od 1926 do 1939 r.

³ Płyty długogrające to płyty winylowe z zagęszczonym zapisem o prędkości 33 i 1/3 obr./min. oraz 45 obr./min., co skutkowało zwiększeniem długości materiału nagrałego na płycie.



Fot. 2. Część kolekcji rolek pianolowych i płyt standardowych. Fot. K. Skalska, Chicago, 2011.

muzycznego Polonii amerykańskiej oraz uprawianej przez nią działalności muzycznej. Poprzez tworzenie instytucji polonijnych związanych z muzyką, tworzenie zespołów muzycznych pielęgnujących tradycje rodzime, dbają o swą tożsamość. Ponadto chicagowska kolekcja nagrań daje szerokie spektrum problematyki oraz przekrój życia muzycznego Polaków w Ameryce. Aspekty te uwydatniają się nie tylko w samej kompozycji, jej tekście słownym i muzycznym, ale również w organizowaniu muzycznego życia publicznego i społecznego. Zbiór pozwala prześledzić katalog polonijnych firm fonograficznych, zespołów polkowych, a przede wszystkim stanowi doskonały materiał do studiowania zjawiska polki chicagowskiej w jej wczesnej i dojrzałej fazie,



Fot. 3. Część kolekcji płyt standardowych ujętych w albumy. Fot. K. Skalska, Chicago, 2011.

umożliwia prześledzenie jej rozwoju jako tanecznej formy muzycznej czy przemian stylistycznych.

W niniejszym artykule skupię się na uwypukleniu muzycznych problemów etnicznych, ujawnionych w tej kolekcji, a więc: w jakich aspektach przejawia się obecność polskiej muzyki tradycyjnej w zbiorze, oraz na wskazaniu, jakimi drogami następowało integrowanie się polskiej grupy etnicznej na obczyźnie i tworzenie jej muzycznej tożsamości.

3. POLSKA MUZYKA LUDOWA W KOLEKCJI – STAN I REPREZENTACJI

Chicago początku XX w. było miastem wielu kultur. Muzyka, jaka tam rozbrzmiewała, stanowiła nieodłączną część wyrażania różnic kulturowych oraz nieuchronnie uczestniczyła w ekspresji tożsamości etnicznej każdej z nich, ponieważ, po pierwsze: wyrażała różnice historyczne danej grupy etnicznej, po drugie: tworzyła jej tożsamość w nowym społeczeństwie (*Encyclopedia of Chicago* 2004: 281). Ukryte w muzyce przejawy rodzimej kultury, folkloru, języka, zwyczajów, symboliki oraz jej oddziaływanie społeczne mają wielkie znaczenie, bowiem zawiera się w nich pamięć o przeszłości.

Tak też jest z muzyką uprawianą przez Polonię amerykańską skupioną w Chicago. W kolekcji nagraniowej Muzeum Polskiego w Ameryce mamy tego rozliczne przykłady. Można wskazać dwa czynniki determinujące różnice kulturowe tej grupy etnicznej. Pierwszym jest muzyka, która wyraża różnice historyczne Polonii. Te doświadczenia muzyczne przywieźli z Polski, a więc mowa tu o bezpośrednim nawiązaniu do muzyki polskiej i jej rodzimego kolorytu. Drugim czynnikiem jest stworzenie odrębnej, właściwej sobie tożsamości, wyrażonej w postaci nowych form muzycznych uprawianych przez muzyków na obczyźnie, oraz stworzenie całego zaplecza instytucjonalnego do tej działalności. Jest to przejaw integracji muzycznej Polonii, rozumianej jako wzajemna wymiana wartości pomiędzy grupą etniczną a społeczeństwem imigracyjnym. Amerykańska Polonia przekazała nowemu społeczeństwu głębsze treści kulturowe i własne tradycje narodowe, a wszystko podporządkowane zjednoczeniu Polonii oraz krzewieniu wśród niej polskiego ducha.

Jak już wspomniałam, w zbiorze zawarta jest muzyka nawiązująca do tradycyjnej muzyki polskiej. Elementami ludowymi są formy polskich tańców ludowych, tj. oberki, kujawiaki, krakowiaki i inne. Ponadto w repertuarze zgromadzonym w tej Bibliotece uwidocznić są polskie melodie ludowe, cechy meliczne odnaleźć można głównie w opracowaniach i aranżacjach. Duch folkloru zaakcentowany jest również poprzez nagraną specyfikę wykonawczą muzyki ludowej, tj. zachowanie manier wykonawców ludowych i aury brzmieniowej. Te cenne reprezentacje muzycznej kultury Polonii amerykańskiej zachowały część tradycji muzycznych przywiezionych do Ameryki w pierwszej fazie kształtowania się imigracji w początkach XX w. (Greene 1992: 26).

W okresie tym do Ameryki wyemigrowała ogromna liczba chłopów ze środkowo-wschodniej Europy (przede wszystkim z przyczyn zarobkowych), osiedlając się w Chicago i Nowym Jorku. Ludność ta (Polacy, Słowacy, Ukraińcy, chłopci-emigranci) przywiozła ze sobą żywą tradycję muzyczną. Wydawcy tamtego czasu utrwalali ją. Na przykład wspomniany już przeze mnie Władysław Sajewski zaangażował do aranżacji polskich melodii ludowych Franciszka Przybylskiego (Spottswood 1982: 135). Ten kompozytor, aranżer i dyrygent wyróżniał się zamiłowaniem do pracy. W zbiorach Muzeum Polskiego w Ameryce zachował się jego obfity dorobek, objętościowo znacznie przewyższający dokonania innych artystów tego okresu. Ale twórczość Przybylskiego jest jednym z wielu świadectw mówiących o zainteresowaniu i zapotrzebowaniu na muzykę polską w ówczesnym Chicago.

W omawianym zbiorze na uwagę zasługują nagrania Karola Stocha, muzyka pochodzącego z Podhala, który wyemigrował do Ameryki w 1926 roku (Jackowski 2014b: 112; Spottswood 1982: 146) i wraz ze swoim zespołem nagrywał w Chicago polską muzykę tradycyjną. W kolekcji chicagowskiej znajdują się najwcześniejsze znane komercyjne nagrania muzyki tatrzańskiej dokonane w Stanach Zjednoczonych. Nagrania zrealizowano właśnie w Chicago przez Stefana Jarosza, prawdopodobnie w kwietniu 1927 r. Jarosz był wykształconym śpiewakiem (tenorem), ale nagrywał z tradycyjnymi muzykami, a zespołem kierował wspomniany skrzypek Karol Stoch. Są to nagrania dokonane przez firmę fonograficzną Columbia. Warto wspomnieć, że Stoch nagrywał również dla firmy Victor, z którą współpracował osiemnaście miesięcy pomiędzy rokiem 1928 a 1929⁴. Jak określają amerykańscy badacze, był wtedy u szczytu swoich umiejętności wykonawczych (Spottswood 1977: 198).

Lata pomiędzy 1925-1935 były złotą dekadą amerykańskich nagrań etnicznych, także polonijnych. Muzykę polską nagrywały wówczas tak znakomite firmy fonograficzne, jak: Columbia, Victor, Okeh, Vocalion i wiele pomniejszych firm. Dzięki licznym grupom imigracyjnym w Ameryce wydawanie muzyki etnicznej było opłacalne⁵. Dodajmy również, że polscy imigranci byli bardzo lojalnymi klientami. Nagrania, których chcieli słuchać, odwoływały się do muzyki rodzimej, narodowej, wreszcie patriotycznej, wojskowej oraz do polskiej muzyki tradycyjnej. Zatem cechą charakterystyczną wczesnych kolekcji nagraniowych było to, że o wartości danego nagrania nie decydowało dobre jego wykonanie czy światowi artyści, ale repertuar w nim zawarty, który musiał odpowiadać gustom polonijnych słuchaczy.

O tym, jak bardzo ówczesne firmy fonograficzne dbały o klientów pochodzących z grup etnicznych w Ameryce, może świadczyć sposób, w jaki przygotowywały swoje katalogi wydawnicze. Były one przygotowywane nie tylko w atrakcyjny sposób, głównie przez kolorowe okładki, ale przede wszystkim przywoływały atrybuty ojczyzny dla każdej grupy etnicznej. W katalogu firmy Victor⁶, dedykowanym polskiej grupie etnicznej, widnieje symbol Orła Białego, przywołuje on również postaci Tadeusza Kościuszki, Kazimierza Pułaskiego i Józefa Piłsudskiego.

Wśród nagrań tamtego czasu, obok wielkich amerykańskich firm fonograficznych, daje się zauważyć nagrania produkcji polonijnych firm fonograficznych powstałych w Stanach Zjednoczonych. W tym czasie rozpoczęły działalność polonijne firmy fonograficzne wydające nagrania z muzyką polkową. Wśród nich wymieniana się: Podhalań Medleys, Polkaland Records, Polkatunes, Polart, Polo Records, ale też Harmonia Records z Nowego Jorku (Gomulka 2003: 129). Firmy te istniały od początku XX w. do – co najmniej – jego wczesnych lat pięćdziesiątych. Ponadto w tym czasie polonijne

⁴ Nagrania Karola Stocha doczekały się wznowień na innych płytach, np. *Polish Village Music Historic Polish-American Recordings 1927-1933* (Arhoolie Folklyric CD-7031, 1995) czy *Fire in the Mountains* (Yazoo 7013, 1997).

⁵ Ten proces trwał już od 1893 roku (Hickerson 1982: 67-79).

⁶ Podobnie katalog firmy RCA Victor, na którym widnieje klarnet, symbol polki kojarzonej z amerykańską Polonią (*Victor: Polish catalog*, 1931; *RCA Victor: Polskie rekordy*, [19 ?]).

nagrania publikował też amerykański koncern RCA Victor w ramach International Series. Z tymi firmami było związanych wielu polonijnych muzyków, którzy wśród amerykańskiej Polonii zyskali znaczącą pozycję, a ich dorobek liczy się w dziesiątkach kompozycji, aranżacji i opracowań. Większość nagrań do 1939 r. została dokonana przez polskich emigrantów zamieszkałych głównie w Chicago, ale w zbiorze muzyków chicagowskich mamy wydawców, którzy działali w innych częściach Ameryki. W Filadelfii znane były wydawnictwa muzyczne Józefa Krygiera i Ignacego Podgórskiego, a w Buffalo w stanie Nowy Jork – Henryka Schunkego. Ich wytwory obejmują nagrania tańców w różnych obsadach wykonawczych, np. na orkiestrę lub różne zespoły instrumentalne.

Warto wspomnieć innego ciekawego wydawcę muzycznego tamtego czasu. Firma Vitak-Elsnic Co., a początkowo – Georgi and Vitak rozpoczęła swoją działalność w 1895 r. w Cincinnati w Ohio. Na przełomie wieku przeniosła się do Chicago z nadzieją na lepsze warunki biznesowe. Była to czesko-amerykańska firma, która szybko stała się wiodącym wydawcą nutowym muzyki etnicznej w Ameryce Północnej. Znana jest między innymi z wydań muzyki zaaranżowanej na akordeon, koncertynę i fortepian. Początkowo wydawnictwo koncentrowało się na czeskiej grupie etnicznej, ale już w latach dwudziestych wydawali muzykę dla społeczności niemieckiej, polskiej i litewskiej. W kolekcji nagrań Muzeum Polskiego w Ameryce znajduje się wiele utworów, których wykonanie opiera się na drukach muzycznych tego wydawnictwa a informacja o tym fakcie znalazła swoje miejsce na etykietach płyt. Przede wszystkim są to tańce najbardziej popularne ówczasie: polka, mazurek, kujawiak i oberek.

W okresie międzywojennym w Chicago działało wielu muzyków polskiego pochodzenia. Znanym artystą tamtego czasu był Ignacy Podgórski (1886-1957), kompozytor i skrzypek, lider wielu orkiestr polkowych. Przybył do Stanów Zjednoczonych w 1906 r. w wieku dwudziestu lat. Najwięcej nagrywał dla RCA Victor, a także dla firmy Columbia, Harmonia i OKeh. Występował zazwyczaj jako „Ignacy Podgórski i Jego Nadzwyczajna Orkiestra”. Również Brunon Kryger (1899-1951), śpiewak i dyrygent, rozpoczął działalność w Stanach Zjednoczonych w 1925 r. Dla firmy RCA Victor nagrał ponad 200 płyt. Głównie była to seria nagrań polskich pieśni ludowych i własne kompozycje z cechami muzyki tradycyjnej. Popularnymi ówczasie polonijnymi wykonawcami byli też: Teodora Wandycz, aktorka i śpiewaczka, Jan Kapałka (1888-1932), skrzypek i dyrygent oraz liczne zespoły muzyczne, tj. Frank Wojnarowski and His Orchestra, Bernard Witkowski and His Silver Bells Orchestra, Orkiestra Franciszka Przybylskiego, Wiejska Orkiestra Franciszka Dukli, Orkiestra Józefa Kmiecica i wiele innych⁷.

Wśród nagrań powiązanych z polskim folklorem muzycznym zgromadzonym w tej kolekcji znajdują się tak utwory instrumentalne, jak i wokalne. Wiele utworów instrumentalnych zawartych w kolekcji ma w tytule proveniencję, wymienioną miejscowość, z jakiej części Polski jest wzięty melodyczny tańca lub maniera gry. Przykładami mogą

⁷ Pełną listę wykonawców można odnaleźć w bibliograficznej bazie danych *Katalog nagrań dźwiękowych z Biblioteki Muzeum Polskiego w Chicago*, zamieszczonej na stronach Biblioteki Narodowej (mak.bn.org.pl, dostęp: wrzesień 2017).

być: *Sztajer z Góry Baraniej*, *Tramla z pod Pagórka*⁸, *Oberek od Żabna*⁹, *Oberek od Tarnowa*¹⁰, *Krakowiak od Zaborowa*¹¹, *Kujawiaki z Lubrańca*¹², *Mazur płocki*¹³, *Mazur z Piotrkowa*¹⁴ czy *Wesele od Żywca*¹⁵, *Wesele z pod Babiej Góry*¹⁶ itp.

W omawianej kolekcji zachowały się również nagrania scenek rodzajowych odnoszących się do wiejskich obrzędów i zwyczajów. Tradycje te z pewnością posłużyły do budowania świadomości etnicznej w nowym miejscu osiedlenia. Spośród takich nagrań warto wspomnieć *Wesele krakowskie*¹⁷ złożone z kilku części: *Zaprosiny*, *Dobranocka*, *Poczęstunek*, *Kupowanie różdżki*, *Targ o różdżce*, *Błogostawiny*, *Ślub*, *W karczmie*, *Zabawa weselna*, *Przodek państwa młodych*, *Czepiny*, *Przodek Starosty*, *Kupowanie pani młodej*, *Pan młody zgaduje*, *Podziękowanie*. Fonogramy te, na podstawie dokumentacji załączonej do płyty, zostały dokonane w grudniu 1929 r. oraz w maju 1930 r. w Chicago. Wykonawcami są Wiejska Orkiestra Franciszka Przybylskiego z przyśpiewkami Józefa Białko i K. Kaszuba oraz Caroliny Kukielko.

Polonijne dziedzictwo nagraniowe odzwierciedlone w omawianej kolekcji obejmuje również utwory religijne. Nagrania te są istotną częścią polonijnego dziedzictwa, religia bowiem tworzy ramy stabilności dla każdej społeczności etnicznej znajdującej się w nowym kontekście religijno-kulturowym. Aktywność muzyczna uprawiana w instytucjach wspólnotowych takich jak kościoły, stowarzyszenia religijne, bractwa itp. bierze udział w podtrzymaniu ich tożsamości. Zauważyć to można również w tej kolekcji.

⁸ *Sztajer z Góry Baraniej*; *Tramla z pod Pagórka*. – [Stany Zjednoczone], Columbia, [1929]. Columbia 18366-F.

⁹ *Oberek od Żabna*; *Mazurek od Radłowa*. – Camden, N.J.: RCA Victor Company Inc., [1930]. Victor V-16128.

¹⁰ *Oberek od Tarnowa*; *Z wozył Pan Bog Eve [!]: polka*. – Camden, N. J.: RCA Victor Company, [1933]. Victor V-16304.

¹¹ *Krakowiak od Zaborowa*; *Tęsknota nadwiślańska: walczyk*. – [New York]: Columbia, [1928]. Columbia 18323-F.

¹² *Kujawiaki z Lubrańca: kujawiak*; *Dalej w koło: oberek*. – [New York]: Columbia, [1926]. Columbia 18179 F.

¹³ *Mazur płocki*; *Aż do rana mazur*. – [Stany Zjednoczone]: Columbia Graphophone Company, [1915]. Columbia E 2716.

¹⁴ *Mazur z Piotrkowa*; *Kujawiak drugi*/P. Feldmann. – U.S.A.: Columbia Phonograph Company, [1921]. Columbia E 7620.

¹⁵ *Wesele od Żywca = Wedding at Żywca*. Cz. 1–2. – Camden, N.J.: RCA Victor Company Inc., [1931]. Victor V-16212 .

¹⁶ *Wesele z pod Babiej Góry = Wedding in the Baba Mountains*. Cz. 1–2. – [Chicago]: Vocalion, [1929]. Vocalion 60116.

¹⁷ *Wesele krakowskie*. Cz. 1, *Zaprosiny*; Cz. 2, *Dobranocka*. – [Chicago]: Columbia Phonograph Company, [1929]. Columbia 18363-F; *Wesele krakowskie*. Cz. 3, *Poczęstunek*; Cz. 4, *Kupowanie różdżki*. – [Chicago]: Columbia Phonograph Company, [1929]. Columbia 18372-F; *Wesele krakowskie*. Cz. 5, *Targ o różdżce*; Cz. 6, *Błogostawiny*. – [Chicago]: Columbia Phonograph Company Inc., [1929]. Columbia 18377-F; *Wesele krakowskie*. Cz. 7, *Ślub*; Cz. 8, *W karczmie*. – [Chicago]: Columbia Phonograph Company, [1929]. Columbia 18383-F; *Wesele krakowskie*. Cz. 9, *Zabawa weselna*; Cz. 10, *Przodek Państwa Młodych*. – [Chicago]: Columbia Phonograph Company, [1929]. Columbia 18402-F; *Wesele krakowskie*. Cz. 11, *Czepiny*. Cz. 12, *Przodek Starosty*. – [Chicago]: Columbia, [1929]. Columbia 18408-F; *Wesele krakowskie*. Cz. 13, *Obcinanie warkoczy*; Cz. 14, *Kupowanie Pani Młodej*. – [Chicago]: Columbia Phonograph Company, [1929]. Columbia 18412-F; *Wesele krakowskie*. Cz. 15, *Pan Młody zgaduje*; Cz. 16, *Podziękowanie*. – [Chicago]: Columbia, [1930]. Columbia 18421-F.

Wśród chicagowskich nagrań znajdziemy wiele utworów o tematyce religijnej i liczne pieśni kościelne związane z obchodami polskich świąt. Kolędy oraz repertuar utworów pasyjnych i wielkanocnych miały przypominać rodzime, polskie tradycje obchodzenia świąt Bożego Narodzenia i Wielkanocy. Nagrania te są wykonane przez polonijne chóry kościelne, np. Chór św. Cecylii, Chór św. Łucji.

4. POLKA CHICAGOWSKA

Po drugiej wojnie światowej na amerykańskim rynku fonograficznym ukazały się kolejne płyty z etykietami muzyki etnicznej. Bezpośrednim powodem tego stał się fakt, że kraju tym nastąpił kolejny przyrost nowych grup etnicznych, głównie z krajów komunistycznych Europy Wschodniej, w tym także kolejna emigracja z Polski. Chicago tego czasu stało się miejscem, w którym stworzono nową jakość muzyczną, charakterystyczną dla Polonii amerykańskiej – polkę chicagowską. Forma ta, choć wywodzi się z muzyki tradycyjnej, w Stanach Zjednoczonych rozwijała się w aurze muzyki rozrywkowej. Dlatego kolekcja, jaką tu omawiam, obok muzyki ludowej i repertuaru religijnego obejmuje utwory muzyki popularnej.

42

Ten rodzaj muzyki, w tradycyjnym kontekście (Middleton 1990: 14), brał również udział w tworzeniu tożsamości narodowej. Termin „popularny” oznaczał coś bardzo ugruntowanego w ludziach, oznaczał muzykę powszechnie lubianą lub muzykę, z którą powszechnie utożsamiała się duża ilość słuchaczy. Taka muzyka była w masowym obiegu. Wśród tych nagrań wyraźnie dominującą formą jest polka, forma mocno zakorzeniona w polskiej tradycyjnej muzyce ludowej (choć rdzennie niepolska), która na stałe weszła do polonijnego rozrywkowego repertuaru. Amerykańska Polonia, szukając brzmienia, które mogłaby uznać za własne, czyli takiego, które odróżniałoby ją od innych grup etnicznych, stworzyła wyjątkowy styl polki, łączący tradycje muzyczne z Europy oraz trendy muzyki popularnej. Polki te są mieszaniną polskich utworów muzyki ludowej, amerykańskiego brzmienia muzyki country, czasem jazzu, ujęte w żywym rytmie 2/4 (*Encyclopedia of Chicago* 2004: 640).

Forma polki (polka klarinetowa, polka chicagowska), i wszelkie jej odmiany, stała się specyficzną formą muzyczną, charakterystyczną dla muzycznej kultury Polonii amerykańskiej. W kolekcji Muzeum Polskiego w Ameryce mamy liczne reprezentacje tej formy muzycznej. Dlatego repertuar w niej zawarty jest doskonałym zbiorem do studiowania zjawiska polki chicagowskiej, a szczególnie do prześledzenia jej rozwoju jako tanecznej formy muzycznej oraz przemian stylistycznych.

Jak już wspomniałam, polka jest powszechną formą muzyczną uprawianą przez Polonię amerykańską. Popularne jest jej śpiewanie, granie, tańczenie, które to czynności urosły do stałej tradycji muzycznej rozpowszechnionej wśród polskich imigrantów. Muzyka polkowa w kontekście amerykańskiej Polonii jest uosobieniem zarówno tańca, jak i kultury muzycznej, wspólnej dla tej grupy etnicznej zamieszkałej w Chicago.

Pierwsze nagrania polonijnej polki mocno czerpały z polskiej muzyki ludowej. Ich melodie i słowa często wywodziły się z dawnych polskich utworów ludowych. Innym

akcentem folklorystycznym było nawiązanie do klimatu brzmieniowego tej muzyki za sprawą odwzorowania specyfiki wykonawczej.

We wczesnych polkach tworzonych w Chicago instrumenty smyczkowe i basy przeważały nad linią akordeonu (Kleeman 1982: 60). Stało się tak dzięki wpływom Karola Stocha i Jana Krysiaka, którzy znani byli z wprowadzania góralskich smyczków, tradycyjnego stylu wywodzącego się z kultury tatrzańskiej. Ale już w latach trzydziestych XX w., polonijne polki zaczęły bardziej czerpać z brzmień muzyki współczesnej, co później nazywano stylem wschodnim (Kleeman 1982: 63). Poprzez wpływy niezwykle popularnych w tamtym czasie amerykańskich big bandów, zespoły polkowe zaczęły grać szybciej i żywiej. Nacisk na instrumenty smyczkowe i basy ustąpił na korzyść instrumentów dętych, często kierowanych przez wybitnych klawecistów. I tak ukształtowała się cecha charakterystyczna polki chicagowskiej, w której udział instrumentów dętych, głównie klawetu, jest dominujący.

Chicagowskie środowisko muzyczne odegrało główną rolę w kształtowaniu kultury polki, a jego rola była niezwykle istotna w całym XX w. Historia polki w tym mieście rozwijała się w trzech charakterystycznych dla siebie etapach. W pierwszym etapie, od roku 1880 do pierwszej wojny światowej, nastąpiło skupienie różnych stylów muzycznych w tym mieście, głównie za sprawą osiedlenia się w nim europejskich imigrantów. W drugim okresie, międzywojennym, nastąpiła gwałtowna konsolidacja grup etnicznych. Zaczął się czas organizacji życia muzycznego w tym mieście. Chicago stało się centrum zarówno kultury muzycznej, jak i przemysłu muzycznego. Rozpoczęła się era radia i tworzenia firm fonograficznych. W tym czasie również wybudowano duże sale taneczne, np. Trianon, Aragon. Chicago stało się także centrum wydawniczym i nagraniowym muzyki etnicznej. Jak już wspomniałam, w latach dwudziestych i trzydziestych ukazało się najwięcej publikacji nutowych i nagrań muzyki etnicznej europejskich imigrantów. Wtedy też pojawiło się charakterystyczne brzmienie polek amerykańskiej Polonii.

Druga faza kształtowania polki chicagowskiej jest wyraźnie reprezentowana w kolekcji nagrań Muzeum. W tym czasie wiodącym wydawcą muzyki etnicznej w Ameryce stała się wspomniana już przeze mnie czesko-amerykańska firma Vitak-Elsnic. Obaj, zarówno Louis Vitak (1862-1933), jaki i Joseph P. Elsnic (1895-?), byli kompozytorami, aranżerami i wydawcami muzycznymi. Nagrania muzyki, którą wydawali w druku, występują w kolekcji na rolkach pianolowych jak i nagraniach płyt szybkoobrotowych. A wśród repertuaru znajdują się polki, tj. *Emilia polka*¹⁸, *Jutka polka*¹⁹, *Good time polka*²⁰, *Bassie polka*²¹, *Baruška polka*²² i wiele innych.

¹⁸ *Emilia polka*: [laughing – polka]/Louis Vitak. Clarinet – polka in waltz tempo: regards to Norbert Ecker and Howard Wolf. – [Stany Zjednoczone]: RCA Manufacturing, [1938]. Victor V-714.

¹⁹ *Jutka: polka*/pub. by Vitak-Elsnic Co. Monopol: *polka*/Powiadowski; pub. by J.H. Krygier. – New York City: Dana Record Company, cop. 1946. Dana 582.

²⁰ *Tzena tzena tzena*/Jenkins, Ross; Dana. *Dobre czasy: polka* = *Good time polka*/pub. by Vitak [chodzi o firmę Vitak – K.S.]; Elsnic. – New York City: Dana Record Company, cop. 1946. Dana 702.

²¹ *Bassie polka*/pub. by Vitak, Elsnic. *White horse* = *Biały koń; oberek*/M. Didyk.– New York City: Dana Music Company, cop. 1946. Dana 3096.

²² *Baruška polka*/Louis Vitak. *Polka klarinetowka* = *Clarinet polka*/Jan Uleński.– [Stany Zjednoczone]: Victor, [1929]. RCA Victor 25-9005.

Trzecia faza kształtowania polki chicagowskiej odzwierciedlona w kolekcji to nagrania dokonane po drugiej wojnie światowej. Wtedy nastąpiło ukształtowanie dojrzałego stylu chicagowskiego oraz rozpoczął się czas tworzenia amerykańskich instytucji związanych z tym tańcem.

Już w latach pięćdziesiątych XX wieku amerykańskie polki nabrały nowego brzmienia. Zespoły polkowe były mniej liczne, a obsada wykonawcza reprezentowała nowoczesne instrumentarium. W kolekcji chicagowskiej występują liczni reprezentanci tej fazy kształtowania polki. Są to przede wszystkim nagrania muzyków polskiego pochodzenia, którzy mieli znaczny udział w przemianach polki i kształtowaniu rdzenia stylu chicagowskiego. Wśród nich są: Eddie Zima, Eddie Blazonczyk, Marion Lush, Walter Jagiełło (uważany jest za twórcę stylu polki, zwanego obecnie chicagowskim), Jerry Darlak, Joe Oberaitis i inni.

Styl polki chicagowskiej, zwanej również jako „dyno polka” czy „honky polka”, ma charakterystyczne brzmienie i właściwą sobie praktykę wykonawczą. Wyeksponowane są instrumenty takie jak klarnet, trąbka, akordeon. Ten podstawowy skład kapeli polkowej wzbogacony jest o charakterystyczną praktykę wykonawczą w postaci rozbudowanych partii improwizacji opartych na grze ze słuchu.

44

Chicagowscy muzycy polkowi określali swój styl również poprzez śpiewanie w języku narodowym, ale z czasem ich teksty były wyrażane przez słowa w językach polskim i angielskim. W nagraniach tych przejawia się konkurencja zespołów polkowych i ówczesnych twórców indywidualnych w celu rozszerzenia swojej publiczności. Poprzez teksty i śpiew w języku angielskim zespoły polkowe otwierały się na publiczność amerykańską.

Po drugiej wojnie światowej życie muzyczne Polonii zamieszkałej w Chicago zaowocowało organizowaniem instytucji społecznych i muzycznych, które miały na celu podtrzymywanie w nich polskiego ducha i zachowanie w pamięci ich rodzimej muzyki, a także, co należy podkreślić, utrwalenie kultury muzycznej wytworzonej przez nich w Stanach Zjednoczonych. Na uwagę zasługuje tworzenie licznych polonijnych firm fonograficznych. Wśród nich można wymienić głównie te, które działały w Chicago, jak: Jay Jay Records, Ampol Records, Bel-Aire Records, Chicago Polkas, Marcie Records, Dyno Polkas, Poltone Music Corp. Z amerykańskich firm fonograficznych wydających ówczesną muzykę polonijną można wymienić: Capitol Records, Chicago Polkas, Continental Record, Deca, Okeh Records, Rex Records, Request Record, Mercury i wiele innych²³.

W celu utrzymania polonijnego życia muzycznego organizowano również polonijne zespoły muzyczne. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Chicago powstawało wiele zespołów polkowych, które można także odnaleźć w chicagowskiej kolekcji. Ważne miejsce w tworzeniu kultury muzycznej tamtego czasu miały: Eddie Blazonczyk's Versatones, Casey Siewierski and His Orchestra, Al Soyka and His Orchestra, Franki Yankowic and His Yanks, Edmund Terlikowski i jego Ułani, Frank Wojnarowski and His Orchestra. Zespoły te i ich twórczość zdominowały trzeci etap kształtowania polki chicagowskiej jaki nastąpił po drugiej wojnie światowej.

²³ Więcej zob. w: mak.bn.org.pl (dostęp: wrzesień 2017).

Wśród instytucji mających podtrzymywać polonijną tożsamość należy wspomnieć o środkach masowego przekazu. W 1950 roku na terenie Stanów Zjednoczonych powstało pierwsze radio, które nadawało audycje z muzyką polkową (Migola 1987: 197). Audycje radiowe musiały odpowiadać na polonijne gusta odbiorców i zapotrzebowanie polonijnego rynku muzycznego. Radio pozwalało na wspólne doświadczenie repertuaru, który uznawany był za ich własny. Dlatego muzyka polkowa była głównym repertuarem tam nadawanym. Od tego czasu muzyka ta stała się synonimem rodzimości dla polskiego radia w Stanach Zjednoczonych. Producentami i twórcami audycji polkowych byli zazwyczaj liderzy orkiestr grających muzykę opartą na polskich motywach muzyki ludowej.

Wśród pierwszych, którzy zaczęli nadawać w radiu swoje programy polkowe, był Walter Jagiełło – Li'l Wally, uznawany za twórcę stylu polki chicagowskiej. Był osobą o wielu talentach: śpiewał, komponował, pisał teksty piosenek, aranżował i grał na wielu instrumentach. Był liderem zespołu, z którym podróżował po Stanach Zjednoczonych i Europie. Cieszył się wielką popularnością, nosił przydomek „Polka King”. W 1949 roku nagrał osiem własnych kompozycji dla firmy fonograficznej Columbia Records, a w 1951 założył własną wytwórnię płytową o nazwie Jay Jay Records, która była największą firmą produkującą nagrania polkowe. Liczne reprezentacje tych nagrań odnaleźć można w kolekcji Muzeum Polskiego w Ameryce.

Kultura muzyczna polki w USA była tak duża, że już we wczesnych latach sześćdziesiątych w Chicago powstała idea utworzenia stowarzyszenia miłośników polki w Ameryce, a w 1968 r. zorganizowano International Polka Association (Migola 1987: 198). W prezydium tego stowarzyszenia zasiadali najznakomitsi twórcy polki: Leon Kozicki, Edward Blazonczyk, Don Jodlowski. Celem tej organizacji społecznej była edukacja i działanie na rzecz ochrony, zachowania i rozwoju muzyki polkowej oraz promowanie, utrzymywanie a także rozwijanie zainteresowań publicznych w tym zakresie. Stowarzyszenie zachęcało również do ścisłej współpracy z Polonią, a także wspierało i realizowało naukę o muzyce polkowej, tańcu i tradycyjnym polskim folklorze. Jak widzimy, tradycyjna muzyka polska jest przywoływana na każdym etapie tworzenia muzycznej kultury polkowej.

W kontekście omawianej kolekcji ważne wydaje się również to, że repertuar po drugiej wojnie światowej, jaki możemy w niej odnaleźć, tworzony był przez najzdolniejszych muzyków wyróżnionych przez International Polka Association²⁴. W 1969 r., jako pierwszych w ramach tej nagrody, wyróżniono Waltera Jagiełło (Li'l Wally) oraz Franka Yankovica. Kolejnymi byli: Frank Wojnarowski, Eddie Blazonczyk, Walter Dana, Bernie Witkowski, Marion Lush, Ray Henry, Eddie Zima, Gene Wisniewski, Mattie Madura, Walt Solek, Marisha Data, Steve Adamczyk, Joe Lazarz, Brunon Kryger, Joe „Pat” Patererek, Ignacy Podgórski, Al Soyka, Johnnie Bomba, Ted Maksymowicz, Casey Siewierski, Lawrence Duchow (Migola, 1987: 200-201) i wielu innych, których twórczość jest

²⁴ Stowarzyszenie działa bardzo aktywnie. Organizuje potańcówki, *eventy*, kursy tańca, uliczne parady oraz konkursy i festiwale polki. Również Muzeum Polskie w Chicago wpisuje się w tę praktykę, organizując doroczny festiwal polki. Warto nadmienić, że od 1958 r. jest przyznawana nagroda Grammy Award for Best Polka Album. Nagrodzonymi byli m.in.: Frankie Yankovic, Jimmy Sturr, Walter Ostanek.

wielokrotnie reprezentowana w chicagowskiej kolekcji. Wielu twórców, liczny repertuar i rozrośnięta instytucjonalność polkowej kultury muzycznej doprowadziła do faktu, że w latach dziewięćdziesiątych XX w. polka była najbardziej rozpowszechnioną popularną muzyką etniczną w Stanach Zjednoczonych.

5. ZAKOŃCZENIE

Reasumując, polonijne dziedzictwo dźwiękowe, jakie odnajdujemy w kolekcji nagrań dźwiękowych Biblioteki Muzeum Polskiego w Ameryce, stanowi cenny zbiór dla badań muzykologicznych i etnomuzykologicznych. Kolekcja uwydatnia szereg materiałów do głębszego zanalizowania i opracowania tematów, które zapełniają białe plamy polskiej kultury muzycznej i jej dzieje poza granicami kraju. Ta cenna i unikatowa kolekcja pokazuje wymianę muzycznych wartości. Dzielenie się własną kulturą zaowocowało asymilacją polskiej tradycji muzycznej, a z drugiej strony poprzez zaczerpnięcie wzorców kraju, który je przyjął, prezentuje odrębną tradycję muzyczną Polonii amerykańskiej, zrodzoną w Ameryce. Tym samym pozwala zrozumieć, że zachowanie ciągłości tradycji i zmiana, jaka nastąpiła pod wpływem zetknięcia z nowymi uwarunkowaniami, sprzyja rozwojowi tamtejszej kultury muzycznej. Dla Polonii amerykańskiej polka jest prawdziwym wyznacznikiem ich tożsamości etnicznej i prawdziwym odzwierciedleniem polskiego ducha. W tym kontekście muzykę polkową należy rozumieć jako zmianę, jako stworzenie nowej polsko-amerykańskiej jakości muzycznej. Muzyka ta z jednej strony łączy społeczność polonijną z wybranymi fragmentami ich przeszłości, między innymi z tradycyjną muzyką ludową, a z drugiej – nowa jakość, jaką stworzyli sobie, nadaje im sens teraźniejszości muzycznej, w której czują się zjednoczeni. W tym kontekście możemy mówić o muzycznym idiomie utworzonym przez amerykańską Polonię i przechowywanym dla następnych pokoleń w instytucji takiej jak Muzeum Polskie w Ameryce.

SUMMARY

Karolina Skalska

POLONIA SOUND HERITAGE – THE COLLECTION OF SOUND RECORDINGS AT THE LIBRARY OF THE POLISH MUSEUM OF AMERICA

The Library of The Polish Museum of America being one of the oldest and the largest ethnic libraries in the United States of America is concerned about preserving memory and national identity of the Polish community in America. The collection of sound recordings in this library is a part of Polonia sound heritage. Highlighted in the miscellany of recordings musical forms that allude to traditional Polish music, that is elaborations and arrangements of folk dances such as *oberek*, *krakowiak*, *kujawiak* and others are valuable representations of musical culture of the American Polish community. The most representative form that is distinctive for this particular ethnical group of the USA is the Polish-style polka which has roots in Chicago. The Museum collection consists of numerous recordings of this particular musical form. That is why the repertoire of the collection is an excellent choice for studying the phenomenon of so called „Chicago Polka” both in its early as well as mature phase, and especially for studying its development as a dance musical form and its stylistic transitions. The collection draws special attention to a number of individual Polish authors as well as polka ensembles and Polonia phonographic companies, especially from the beginning and the second half of the 20th century.



Maria Baliszewska – etnomuzykolog, dziennikarz, założycielka Radiowego Centrum Kultury Ludowej (1994), w Polskim Radiu od 1973 roku, kiedy to tuż po ukończeniu studiów muzykologicznych na Uniwersytecie Warszawskim rozpoczęła pracę w Redakcji Muzyki Ludowej. Maria Baliszewska szefowała Centrum Kultury Ludowej, a wcześniej Redakcji Muzyki Ludowej od 1982 roku, jest laureatką m.in. Złotego Mikrofonu (1993), Kawalerskiego Krzyża Zasługi (2011), Srebrnego Orderu Gloria Artis (2016) i nagrody im. Oskara Kolberga (2016). W latach 1998-2009 była szefową grupy roboczej Europejskiej Unii Radiowej ds. muzyki tradycyjnej i folkowej. Autorka tysięcy audycji o tematyce etnicznej, tradycyjnej, ludowej, folkowej, i wielu tysięcy nagrań terenowych, festiwalowych, studyjnych, pomysłodawczyni i współautorka serii płytowej *Muzyka Źródeł*, Festiwalu *Nowa Tradycja*. Ponadto autorka licznych publikacji na temat muzyki tradycyjnej. Obecnie współpracownik Polskiego Radia i autorka magazynu *Źródła*, juror festiwalu w Kazimierzu i Zakopanem.

Maria Baliszewska

Polskie Radio. Radiowe Centrum Kultury Ludowej

Zbiory kultury ludowej w Archiwum Polskiego Radia (w kontekście historyczno-programowym)

1. MUZYKA LUDOWA NA ANTENIE POLSKIEGO RADIA

49

Polskie Radio – Radiowe Centrum Kultury Ludowej¹ (RCKL) w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat zgromadziło bogaty zbiór nagrań polskich artystów ludowych różnych dziedzin, zwłaszcza muzyków-instrumentalistów i śpiewaków.

Świadomość konieczności dokumentacji polskiej muzyki ludowej wśród radiowców istniała już przed wojną, kiedy to w Programie Drugim Polskiego Radia, który powstał w 1937 r., nadawano audycje z taką właśnie muzyką. Niestety, audycje były wówczas nadawane „na żywo” i nie zachowały się ich nagrania. We wczesnych latach powojennych Polskie Radio uczestniczyło w ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, zorganizowanej przez ówczesny Państwowy Instytut Sztuki², i jej plon w postaci licznych nagrań tradycyjnych muzyków i śpiewaków znalazł miejsce w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Z nagrań lat 40. i 50. ubiegłego wieku pozostało w Archiwum Polskiego Radia tylko kilka czy kilkanaście nazwisk śpiewaków i instrumentalistów ludowych, a wśród nich m.in. Tomasz Śliwa, Franciszka Ciesiołkowa, Jan Wiatrowski.

Przez całe lata w Polskim Radiu funkcjonował pogląd, że kultura i muzyka ludowa mogą gościć na antenie wyłącznie w postaci artystycznie opracowanej, a więc w wykonaniach zespołów pieśni i tańca, takich jak „Mazowsze” czy „Śląsk”, a także zespołów

¹ Pod tą nazwą funkcjonuje od 1994 r., przedtem, w latach 1948-1994, znane było jako Redakcja Muzyki Ludowej, w stanie wojennym rozwiązana w latach 1982-1986.

² Akcję poprzedził Ogólnopolski Festiwal Muzyki Ludowej, który odbył się w 1949 r. i został zorganizowany pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki i Polskiego Radia. O istnieniu dokumentacji fonograficznej tego wydarzenia pisząca te słowa wie z przekazu Barbary Krasieńskiej i Jerzego Kołaczkowskiego, jednak obecnie nie wiadomo, gdzie te nagrania się znajdują.

radiowych prezentujących właśnie taką formę. Wyrazicielem tego poglądu był Jerzy Kołaczkowski, muzyk, dyrygent i wieloletni kierownik Redakcji Muzyki Ludowej, a także aranżer setek utworów ludowych zaczerpniętych ze zbiorów Oskara Kolberga. Te planowo dokonywane opracowania i rejestracje były wykonywane przez Zespół Instrumentalny pod dyktando Jerzego Kołaczkowskiego i wciąż znajdują się w radiowym archiwum, choć od lat nie znajdują już miejsca na radiowych antenach ze względu na swój eklektyczny, pozaregionalny charakter, a jeszcze nie do końca artystyczny. Brak w nich ducha autentycznej muzyki tradycyjnej i swoistych – dziś tak szczególnie cenionych – manier i stylu wiejskich wykonawców, choć w swoim czasie aranżacje te znajdowały rzesze słuchaczy.

Inną część nagrań muzyki ludowej z lat 1950-1980 stanowią rejestracje ówczesnych tzw. ludowych zespołów radiowych: Kapeli Feliksa Dzierżanowskiego, Kapeli Klarncistów Stefana Maciejewskiego i Akordeonistów Tadeusza Wesołowskiego. Szczególną popularnością cieszyła się także Orkiestra Włościańska Karola Namysłowskiego z Zamościa oraz Orkiestry Radiowe rozgłośni w Bydgoszczy (dyr. Jerzy Billert), w Katowicach (dyr. Stanisław Byszewski), w Olsztynie (dyr. Włodzimierz Jarmołowicz). Muzyka ludowa w wykonaniu tych zespołów była nadawana na antenie Programu Drugiego w każdy piątek w godzinach 15.40-16.00 aż do roku 1981. Ten upozorowany, odległy od ludowego oryginału, jego brzmienia, jakości, idei, muzyczny świat nie przetrwał próby czasu i stanowi tylko świadectwo tamtych lat i podejścia do tradycyjnej muzyki w okresie PRL. Przypominam te zespoły nie bez powodu, bo to one najczęściej pojawiały się na antenie radiowej jako reprezentacja polskiej muzyki ludowej i taki obraz muzyki wsi zapadł w pamięci ówczesnych generacji. Taką drogą podążała wówczas polityka propagandowa władz komunistycznych, a m.in. folklor miał ją legitymizować i dlatego musiał być prezentowany w określonej formie. Ta doktryna, wyrażająca się w niedopuszczaniu do anteny radiowej autentycznej ludowej, tradycyjnej muzyki, trwała przez wiele lat i zakończyła się we wczesnych latach 70. XX w. (choć nie bez protestów ówczesnych władz radiowych) wraz z objęciem kierownictwa ówczesnej Redakcji Muzyki Ludowej przez Barbarę Kasińską i zaproszeniem do współpracy Mariana Domańskiego, Anny Szotkowskiej i, piszącej te słowa, Marii Baliszewskiej. Barbara Kasińska widziała potrzebę zmiany stylu i kanonu muzyki ludowej w Polskim Radiu i postanowiła przerwać dominację pseudoartystycznych produkcji, a dopuścić na antenę muzykę *in crudo*, czyli żywą muzykę i kulturę ludową, zapamiętaną jeszcze od swych przodków przez aktywnych wówczas tradycyjnych muzyków i śpiewaków. Decyzja ta była wynikiem kontaktów Barbary Kasińskiej z Jadwigą Sobieską, Anną Szalańską i Instytutem Sztuki PAN, czyli tymi osobami oraz instytucją, które przecierały drogi we właściwym pojmowaniu tradycyjnej muzyki jako żywego elementu zmieniającej się wówczas dynamicznie kultury. W tworzeniu nowej idei radiowej ważne było nawiązanie kontaktu z powstałym w tamtym okresie Festiwalem Kapel, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych w Kazimierzu³; rozpoczęcie współpracy wyrażającej się rejestracją uczestników festiwalu i ich repertuaru, która trwa do dzisiaj.

³ Pierwsza edycja Festiwalu, znanego dziś pod nazwą Ogólnopolski Festiwal Kapeli Śpiewaków Ludowych, odbyła się w 1968 r.

Dla dwóch nadających wówczas, w latach 70. ubiegłego wieku, anten Polskiego Radia najważniejsza była muzyka. Artyści ludowi innych niż muzyka dziedzin sztuki ludowej pojawiali się na antenach Polskiego Radia sporadycznie, przy okazji takich audycji jak *Tropami ludzi i pieśni* Bogdana Bromka i Maryny Okęckiej czy cyklu *Wieś tańczy i śpiewa* (Program Pierwszy, emisja w poniedziałki o godz. 13.05), do którego audycje przygotowywali autorzy z rozgłośni regionalnych Polskiego Radia, tak znakomici i czynni w terenie jak: Piotr Gan (1914-1983) w Kielcach, Barbara Peszat-Królikowska (1922-2005), Andrzej Starzec (1955-2017) w Krakowie, Anna Jachnina (1914-1996) w Bydgoszczy⁴, Stanisław Jarecki (1925-2004) w Katowicach, Wanda Obniska (1912-1998) w Gdańsku, Stanisław Śmiełowski (1930- 2008) w Opolu, Bogusława Nowicka w Lublinie i Jerzy Dynia w Rzeszowie.

W związku z dodatkowym zapotrzebowaniem na okazjonalne audycje i reportaże przygotowywane zwłaszcza na święta, zbiory powstawały również w rozgłosniach regionalnych. Ponieważ każda z lokalnych stacji jest odrębną spółką Skarbu Państwa, własnością każdej z nich są zbiory dotyczące kultury ludowej. Wiedza o ich zasobach będzie bardziej szczegółowa w momencie połączenia Archiwum Polskiego Radia siecią światłowodową, co stanowi przedmiot przyszłych projektów rozwoju infrastruktury omawianej instytucji. Z powodu braku danych o zbiorach znajdujących się w rozgłosniach lokalnych Polskiego Radia mogą poinformować tylko o zawartości zbiorów znajdujących się w Archiwum Polskiego Radia w Warszawie i tylko o tej części, która jest opracowana, opisana i skatalogowana według zasad sztuki dokumentacji. Część z tych lokalnych zbiorów znalazła się w Instytucie Sztuki (rozgłosnia olsztyńska)⁵, część zaginęła bądź została – niestety – intencjonalnie skasowana (Kraków), inne pozostają w Polskim Radiu i czekają na opracowanie.

51

2. ZAWARTOŚĆ ZBIORÓW I ICH WYKORZYSTANIE

Dokumentacja polskiej kultury ludowej powstawała w wielu ośrodkach i z różnych przyczyn, wśród których oczywiście najważniejszą była i jest świadomość konieczności pozostawienia trwałego śladu tej kultury dla przyszłości. Dla Polskiego Radia i Redakcji Muzyki Ludowej pierwszą przyczyną było promowanie jej na antenie, w ramach konkretnych audycji. To oczywiste podporządkowanie nagrań potrzebom antenowym wpłynęło na charakter gromadzonych zbiorów. Dla radia równorzędną sprawą było i jest nie tylko dokumentowanie kultury ludowej, ale i jej walory antenowe. Nagrania zgromadzone w Polskim Radiu są więc nienagannej jakości technicznej, mają walory akustyczne, ważne w przekazie radiowym, mają także walor trwałości. Właśnie na lata 70. XX w. datuje się początek planowej dokumentacji kultury ludowej w Polskim Radiu, dokonywanej wówczas przez wspomniany wyżej, czteroosobowy zespół, a kontynu-

⁴ Jej zbiory nagraniowe znajdują się w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu i z nich została wydana w 2012 r. wartościowa płyta pt. *Muzyka ludowa z Kujaw i Pałuk*.

⁵ Te nagrania w ramach projektu *Polska Muzyka Tradycyjna – Dziedzictwo Fonograficzne* opracowywane są aktualnie w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN.

owanej obecnie bez przerwy przez profesjonalny zespół Radiowego Centrum Kultury Ludowej.

Dobór wykonawców dokonywany był zawsze pod kątem jakości merytorycznej, czyli repertuaru, jakim dysponuje wykonawca lub wykonawcy. Każdy z redaktorów przeprowadzał wstępny wywiad i ustalał (praktyka ta obowiązuje do dzisiaj), co będzie przedmiotem nagrania, jakie gatunki pieśni, jaka muzyka instrumentalna i z jakimi ob-
rzędami czy świętami powiązana oraz jaka jest reprezentatywność repertuaru wobec danego regionu czy podregionu, w którym mieszka wykonawca. Ważnym kryterium były i są nadal walory wykonawcze. Szukamy śpiewaków obdarzonych dobrym głosem, sprawnych technicznie instrumentalistów, którzy zarazem zachowali tradycyjny styl gry, zespołów z merytorycznie ciekawym i właściwym repertuarem, ale także po prostu czysto śpiewających i grających, co pozwala na komponowanie z nagranego materiału dobrze brzmiących i atrakcyjnych audycji. Wymóg stosowania wszystkich kryteriów razem – merytorycznego, wykonawczego i akustycznego – sprawia, że nie jest możliwe dokonywanie nagrań w pośpiechu i w wielkich ilościach. Ważny jest też koszt takich nagrań, wciąż, mimo nowych technologii, wysoki. Przez ostatnie blisko 50 lat udało się jednak zarejestrować około 40 000 tysięcy nagrań muzycznych oraz kilkadziesiąt tysięcy minut nagrań słownych z dziedziny polskiej kultury ludowej. Trudno w tym miejscu podać precyzyjne liczby, bowiem są one stale zmienne, rosnące, z racji kontynuowania nagrań do chwili obecnej. Wiele z nich to nagrania tzw. ostatniej chwili, bo przecież kultura ludowa, a zwłaszcza muzyka ludowa, zmieniała się w bardzo szybkim tempie w ostatnich latach. O ile w latach 70. ubiegłego wieku żyło jeszcze wielu skrzypków pamiętających muzykę rodem z wieku XIX, to dzisiaj już tylko nieliczni wykonawcy ludowi umieją na skrzypcach naprawdę dobrze grać i wiedzą, jakie melodie są właściwe dla danej wsi, gminy, regionu. Wśród radiowych nagrań zostało zarejestrowanych kilka tysięcy muzyków-instrumentalistów, w tym wielu już nieżyjących, kilkaset kapel – wiele już nieistniejących, kilkaset zespołów regionalnych, kilka tysięcy zespołów śpiewaczych i tysiące śpiewaków-solistów. Nie sposób wymienić ich nazwisk, choć na to zasługują. Najwybitniejsi doczekali się nagrań monograficznych, które prowadziliśmy w latach 70. i 80. ubiegłego stulecia (intensywnie, na ile to było możliwe), a częściowo kontynuowane były w latach 90. (dzięki wsparciu finansowemu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego). I tak: Stanisław Klejnas i jego kapela z Raducza pozostawili w Polskim Radiu ponad dwieście minut muzyki (nagrania z lat 1970-1984); legendarna kapela braci Bździuchów jeszcze więcej, bo ponad 100 utworów, głównie tańców i melodii weselnych; kapela Sowów z Piątkowej z prymistą Wojciechem Sową, zmarłym w końcu lat 70. XX w., to rekordzistka – zapisano ponad 400 minut nagrań wspaniałej tradycyjnej muzyki Pogórza Dynowskiego; kapela braci Bednarzy z Nowej Wsi z Zamojskiego pozostawiła w archiwum ponad 100 utworów; Anna Malec z Jędrzejówki z regionu biłgorajskiego była zaś prawdziwą encyklopedią informacji o regionie, obrzędach i wykonawczynią niezliczonych pieśni, śpiewanych przy wszystkich okazjach, związanych z życiem ludzi na wsi. To tylko przykłady najwspanialszych artystów i liczebności ich nagrań. Najważniejsze jest to, że w radiowym archiwum są reprezentowani twórcy

ze wszystkich regionów Polski. Niektóre z tych regionów są lepiej udokumentowane, w niektórych dokonano mniej rejestracji, w zależności od żywotności kultury ludowej w danym regionie, a także w zależności od tego, czy i jak na danym terenie pracowała rozgłośnia lokalna lub lokalni animatorzy, których wiedza często była bardzo pomocna w przygotowaniu wykonawców.

W zbiorach radiowych najliczniej reprezentowane jest Mazowsze, Lubelskie, Wielkopolska i Podhale, z racji żywotności kultury ludowej w tych regionach. Wśród nagrań z Mazowsza Rawskiego, Płockiego, Łowickiego, Skierniewickiego, Mazowsza Południowego są pieśni obrzędowości rodzinnej: weselne, pieśni związane z chrztem, śmiercią oraz obrzędowe (doroczne związane ze Świętami Bożego Narodzenia, okresem postu, Wielkanocy, żniw), a także ballady, kołysanki, formy przyśpiewkowe z tekstami starszymi i nowszymi, tak popularne w tym centralnym regionie. Rejestr liczy kilkuset wykonawców. W latach 70. XX w. na terenie Mazowsza działało jeszcze kilkadziesiąt kapel o tradycyjnym repertuarze i skrzypkowie soliści, z których znaczną część zdążyliśmy nagrać.

Kurpie to region (subregion Mazowsza), z którego głównie pochodzą nagrania tradycyjnych pieśni. Rejestr obejmuje nagrania kilkudziesięciu wykonawców, przede wszystkim śpiewaków w różnym wieku, solistów i zespołów śpiewaczych, wśród których ozdobą jest monograficzne nagranie Walerii Żarnochowej z Dąbrów, śpiewaczki-*czepsiarki*, a także poetki. Podczas dwóch kilkudniowych spotkań we wsi Dąbrowy (w 1975 r. i w 1976 r.) wyśpiewała ona do mikrofonu niemal wszystkie pieśni związane z obrzędem wesela, kołysanki, a także kilkanaście tzw. pieśni *leśnych*.

Nagrania wielkopolskich skrzypków i dudziarzy liczą kilka tysięcy minut i znalazło się tu kilkudziesięciu legendarnych wykonawców, m.in.: Tomasz Śliwa, Antoni Krzyżoszczak, Szczepan Sadowski, Stanisław Skrzypalik a także Józef Kabata, Franciszek Muńko, Franciszek Hirt i inni. W mniejszym stopniu reprezentowana jest muzyka wokalna Wielkopolski, choć w archiwum znajdują się wszystkie reprezentatywne gatunki pieśniowe – weselne, żniwne, balladowe, przyśpiewkowe, niektóre w tak świetnych wykonaniach, jak np. Marii Majchrzakowej czy Marii Orlikowej z Szamotuł. W realizacji tych nagrań na zamówienie Radia warszawskiego pomagał ówczesny współpracownik Radia Poznań, kompozytor i autor wielu audycji – Marian Obst (1911-1976).

Podhale to region może najlepiej udokumentowany przez Polskie Radio, zarówno Zakopane, jego okolice, jak i miejscowości położone dalej: m.in. Poronin, Biały Dunajec, Bukowina Tatrzańska, Ząb. Nagrania liczą kilkanaście tysięcy minut, zwłaszcza muzyki instrumentalnej – kapel i skrzypków, dudziarzy, instrumentów pasterskich, a także śpiewu na głosy i solo. Wśród tych nagrań znajdują się zarówno przedstawiciele najstarszej generacji, np. Władysław Obrochta, Władysław Zarycki, Stanisław Jarząbek-Chrapek, Władysław Trebunia-Tutka, Bolesław Karpiel-Butecka, jak i muzycy młodszy i najmłodszy, których na Podhalu jest obecnie kilkuset, a także całe rody muzykanckie: Maśniaków, Karpielów, Lassaków, Trebuniów. Nagrania powstawały przy okazji rejestracji kolejnych edycji Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich a także w domach muzyków czy zaaranżowanym studiu w zakopiańskim kinie oraz w willi Atma – Muzeum



Fot. 1. Autorka z Marianem Domańskim, Polskie Radio, 1983 r. Autor fotografii nieznan.

Karola Szymanowskiego. Muzyka na Podhalu jest żywa, a nagrania są kontynuowane, mimo licznych już płyt wydawanych lokalnie i znajdujących się na rynku, a prezentujących głównie atrakcyjny dla turystów repertuar, w którym miesza się tradycja z aranżacjami i kompozycjami w stylu nowoczesnym, niestety, na korzyść tej drugiej tendencji.

Ziemia Rzeszowska jest znakomicie udokumentowana, zarówno dzięki własnym nagraniom RCKL dokonywanym w terenie lub podczas festiwali, jak i pracy redaktorów Rozgłośni Rzeszowskiej Polskiego Radia – Jerzego Dyni (autora audycji *Z mikrofonem przez rzeszowską wieś*) i jego następczyni Jolanty Danak-Gajdowej. Polskie Radio zamawiało niejednokrotnie takie nagrania właśnie u tych doskonale przygotowanych merytorycznie osób. Wielu jednak dokonał Marian Domański (1927-1991), dyrygent, kompozytor i redaktor, pracownik Redakcji Muzyki Ludowej, pasjonat muzyki ludowej, którego roli dla utrwalenia w nagraniach szerokiego spektrum kultury ludowej nie sposób przecenić. W Archiwum Polskie Radia – Radiowego Centrum Kultury Ludowej istnieje kilka tysięcy nagrań z tego regionu, kapel i solistów śpiewaków, zwłaszcza z repertuarem pieśni weselnych, kolęd i ballad.

Bogato reprezentowany jest zbiór nagrań makroregionu Lubelskiego. Z tego regionu pochodził właśnie Marian Domański i jemu poświęcił najwięcej czasu i uwagi. Zbiór nagrań z Lubelszczyzny liczy kilkanaście tysięcy minut, wiele jest nagrań monograficznych, zwłaszcza śpiewaczek weselnych. Wśród nich tak ważne i cenne jak rejestracje: Anny Malcowej, Heleny Goliszek, Karoliny Łagowskiej, Józefy Pidek, Krystyny Plachowej, Stefanii Gadzińskiej, Marianny Gumieli, Anieli Gmoch, i wielu innych.

Zdążyliśmy z rejestracją kapel, w tym tak znanych i o bogatym repertuarze jak kapela Józefa Sulowskiego, braci Bździuchów, Bednarzów z Nowej Wsi, Dudków ze Zdziłowic – muzykantów dziś już nieżyjących. Lista jest długa, i wciąż rośnie mimo upływu czasu, bowiem nagrania są nadal dokonywane, choć już nie w tym wymiarze jak dawniej. Każda z tych kapel posiada w radiowym archiwum po kilkadziesiąt nagranych utworów.

Podobnie bogato reprezentowane są regiony – Podlasie i Suwalszczyzna z nagraniami pieśni obrzędowych i dorocznych, kołysanek, pieśni rodzinnych, pogrzebowych oraz z nielicznymi rejestracjami kapel i instrumentalistów. Regiony słabiej udokumentowane w zbiorach Polskiego Radia to: Kaszuby, Kujawy, Śląsk, Krakowskie – głównie ze względu na świadomość, że kultura ludowa tych regionów znajdowała się w centrum uwagi i była dokumentowana przez rozgłośnie regionalne na tych terenach. W Bydgoszczy przez wiele lat nagrania wykonawców muzyki tradycyjnej z Kujaw realizowała Anna Jachnina⁶. Kujawski zbiór w Polskim Radiu jest niepełny; nagrania były dokonywane w późnych latach 90. ubiegłego wieku przez Małgorzatę Jędruch-Włodarczyk.

Powyżej opisane nagrania, reprezentujące różne regiony kraju, stanowią cenne uzupełnienie i kontynuację dzieła podjętego we wspomnianej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. To właśnie w początkach lat 50. ekipy terenowe Akcji, niejednokrotnie po raz pierwszy utrwały w nagraniach wyżej wymienionych wykonawców, spośród których większość już odeszła.

Dużą liczbę nagrań z terenu całego kraju Polskie Radio zawdzięcza wieloletniej współpracy z organizatorami Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, gdzie od 1970 r. regularnie podczas każdej edycji imprezy organizowane jest *quasi* studio nagraniowe, w którym dokonuje się nagrań wszystkich lub prawie wszystkich wykonawców.

Poza nagraniami i dokumentacją polskich wykonawców od wielu lat w centrum uwagi dawnej Redakcji Muzyki Ludowej – Centrum Kultury Ludowej, znajdowała się kultura mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących w Polsce. Zbiory te nie są może imponujące i wymagają uzupełnienia, ale są stale rozwijane i liczą już kilkadziesiąt nagrań pieśni i muzyki instrumentalnej Łemków, Bojków, Romów, polskich Litwinów i Białorusinów. Z tych nagrań powstały dwie płyty serii *Muzyka Źródeł – Mniejszości etniczne* cz. 1 i 2.

W latach 90. ubiegłego wieku szczególną wagę przywiązywaliśmy do dokonania dokumentacji kultury ludowej Polaków zamieszkałych poza Polską: na czeskim Zaozłziu, na Litwie, Białorusi, Ukrainie, w Rumunii, w Kazachstanie, Brazylii i Argentynie. W latach 1992-1998 redaktorzy RCKL odbyli kilka wypraw etnograficzno-nagraniowych do tych krajów. Dały one w efekcie około 1000 nagrań (ponad 3 tys. minut) każde, głównie repertuaru pieśniowego, bo taki pozostał w pamięci wykonawców. Na Wileńszczyźnie zostało nagranych 32 wykonawców – śpiewaków i trzy zespoły śpiewacze oraz kilku instrumentalistów. Byli to mieszkańcy okolic Wilna, Solecznik, Turgieli, Troków, Niemeniczna i Kowna – w sumie 18 miejscowości. Repertuar pieśniowy to przede wszystkim

⁶ Jej ciekawe audycje są obecnie dostępne na internetowym portalu Radia PiK (<http://www.radiopik.pl/78,0,kolberg-lubie>, dostęp: październik 2017).



Fot. 2. Autorka z Anną Szotkowską podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą, 2009 r. Fot. Janina Biegalska.

pieśni balladowe, wielkanocne, weselne, historyczne, rodzinne. Trzytygodniowa wyprawa na Grodzieńszczyznę przyniosła 1000 minut nagrań pieśni z 15 miejscowości; na Żytomierszczyźnie – plon nieco skromniejszy, ponieważ i wykonawców tam nie znaleziono zbyt wielu, ale również zarejestrowano około 800 minut pieśni, mniej obrzędowych, więcej popularnych i patriotycznych czy historycznych. Kontynuacją poszukiwań folkloru Polaków mieszkających na Żytomierszczyźnie była wyprawa do Kazachstanu, ponieważ właśnie tam wywożono mieszkańców Żytomierszczyzny podczas II wojny światowej. Tam redaktorzy RCKL – Elżbieta Strzelecka i Piotr Kędziorek – zarejestrowali 260 pieśni podobnych gatunków oraz nowszych, z wątkami dotyczącymi współczesnej historii, opisujących przeżycia przymusowych emigrantów. Polacy na Zaolziu i ich pieśni są reprezentowani przez 300 nagranych pozycji – rejestracje zostały dokonane w 1993 r.

przez Annę Szotkowską. Wyprawa na Bukowinę Ukraińską i Rumuńską w roku 1996 przyniosła nagrania autorstwa Anny Szewczuk-Czech i Piotra Kędziorka w liczbie 200 pieśni górali czadeckich. Są wśród nich pieśni weselne i pasterskie, a także rodzinne. Ostatnia z tych wypraw – do Brazylii i Argentyny śladem Polaków tam zamieszkałych – miała miejsce w roku 1987 i została dokonana przez dwie młode redaktorki: Annę Szewczuk-Czech i Elżbietę Strzelecką. Były to pierwsze przeprowadzone tam nagrania, z których wybrano materiał do serii płytowej *Muzyka Źródeł – Polacy w Brazylii i Argentynie*.

Do nagrań w terenie zawsze podchodzimy kompleksowo. Wszystkie wyprawy i nagrania muzyczne są uzupełniane nagraniami słownymi – wywiadami dotyczącymi m.in. obrzędów, sylwetek wykonawców, ich życiorysów, sposobu gry na instrumentach, budowy instrumentów, składów kapel, magii i wierzeń ludowych, stroju itp.

Obok tysięcy nagrań muzyków i śpiewaków w Archiwum RCKL są także nagrania poetów ludowych, przedstawicieli tradycyjnych zawodów: garncarzy, kowali, hafciarek itp., a także malarzy ludowych. Większość tych nagrań, a jest to ok. 3 tysiące taśm, została dokonana przez Mariana Domańskiego w latach 1973-1991 i jest skatalogowana pod nazwą *Archiwum Mariana Domańskiego*. Zbiór ten zawiera rozmowy z około tysiącem ludowych artystów, są tam próbki gwary, opisy dawnego i współczesnego wesela, informacje o instrumentach, tańcach, obrzędach, dawnych muzykantach, dawnych twórcach ludowych, szczegółach pracy garncarzy, kowali, hafciarek, tkaczek. W nagraniach znajdziemy informacje o sposobie śpiewu, są też bajki i gawędy, poezja. Po śmierci Mariana Domańskiego w roku 1991 i po utworzeniu Radiowego Centrum Kultury Ludowej zbiór ten jest nadal uzupełniany przez następne pokolenie redaktorów radiowych.

W latach 90. ubiegłego stulecia i na początku XXI wieku Radiowe Centrum Kultury Ludowej, dzięki licznym dotacjom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, skoncentrowało się na dokumentacji pieśni religijnych w różnych regionach Polski, a także pieśni i muzyki instrumentalnej w regionach, z których nagrań było brak – na Kaszubach, Kujawach i na Śląsku.

W zbiorach radiowych znajdują się także wybrane audycje dotyczące muzyki tradycyjnej. Są to tytuły z całej niemal historii działalności antenowej Redakcji Muzyki Ludowej i Radiowego Centrum Kultury Ludowej: *Wieś tańczy i śpiewa* – ciekawsze reportaże terenowe, pojedyncze audycje Anny Szałaśnej: *Audycje z materiałów Instytutu Sztuki PAN*, nadawane na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku, *Z bieszczadzkiej krainy*. Należy także wspomnieć, że prócz tematycznie wybranych reportaży są w Archiwum wybrane audycje z cykli: *Z mikrofonem przez rzeszowską wieś*, *Spotkania z folklorem*, *Z malowanej skrzyni* czy cała seria audycji *Muzyka odnaleziona* (lata 1985- 1995), której autorami byli Maria Baliszewska i Andrzej Bieńkowski.

W latach 90. XX w. RCKL rozpoczęło organizację i nadawanie koncertów i festiwali, które były transmitowane bądź retransmitowane na antenie; ich znaczna część zasilila Archiwum Polskiego Radia. Dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego powstała seria koncertów na żywo Muzyczna scena tradycji, koncerty Muzyka

Źródeł (podczas festiwalu Nowa Tradycja) – rejestrowanych w celach archiwizacji wykonkań muzyki tradycyjnej przez współczesnych ludowych muzyków. Takich koncertów odbyło się kilkadziesiąt i stanowią one ważną część archiwum – świadectwo żywotności kultury ludowej.

Osobną część zbiorów radiowych stanowią nagrania polskiej muzyki folkowej, nurtu, który powstał i rozwinął się po 1989 r., po odzyskaniu niepodległości i częstszym w związku z tym faktem kontaktów młodych muzyków polskich z muzykami innych krajów, w których ten nurt powstał wcześniej. Polskie Radio i Radiowe Centrum Kultury Ludowej starały się wspierać ten ruch jako alternatywę dla ginącej muzyki tradycyjnej wsi. W tym celu powstał też festiwal Nowa Tradycja⁷ – występy uczestników festiwalu są rejestrowane, a nagrania te również zasilają radiową kolekcję archiwalną. Wybrani i wybitni artyści ruchu folkowego, których muzyka jest mocno osadzona w polskiej tradycji ludowej, mieli okazję dokonywać nagrań studyjnych repertuaru sugerowanego przez redakcję. Lista tych artystów-solistów i zespołów jest długa. Nagrań tych i tej tematyki nie sposób pominąć, gdyż stanowi ona ważną część kultury.

Jak zostało już podkreślone w niniejszym tekście, nagrania radiowe muzyki i kultury ludowej zawsze były dokonywane pod kątem przydatności antenowej. To kryterium obowiązuje nadal i większość nagrań trafia na antenę do audycji. W latach 70. i 80. XX w. były to audycje liczne: w Programie Pierwszym pasmo o godz. 13.05 od poniedziałku do piątku (audycje: *Wieś tańczy i śpiewa*, *Z mikrofonem przez rzeszowską wieś*, *Sportkania z folklorem*), audycja plebiscytowa w niedzielę o godz. 13.30 *Graj gracyku* autorstwa Barbary Krasińskiej oraz liczne pasma w Programie Drugim, w których jednak nadawana była przede wszystkim muzyka świata, a w niedzielę – audycja *Z malowanej skrzyni* z muzyką polską i prezentacją zespołów wiejskich. Od roku 1977 co tydzień w niedzielę w Programie Pierwszym nadawana była w godzinach rannych audycja Teresy Łozińskiej pt. *Kiermasz pod kogutkiem*, która utrzymała się na antenie do roku 2001⁸. Audycja ta miała szeroką publiczność na wsi i ostatecznie została zlikwidowana w roku 2015 (w latach 2001-2015 po nazwę *Kiermasz* była przygotowywana przez różnych autorów – redaktorów RCKL). W latach 80. powstała audycja *Portrety twórców ludowych*, w której prezentowani byli artyści różnych dziedzin kultury ludowej. Przetrwała ona do lat 90. XX w. W Programie Drugim w godzinach 13.00-13.15 nadawany był także *Muzyczny atlas Polski* – audycja nie była jednak archiwizowana.

Każde kolejne dziesięciolecie, każda zmiana ramówki radiowej oraz zmiany kadrowe powodowały i powodują zmniejszanie się obecności kultury ludowej na antenach Polskiego Radia. Ta tendencja nasiliła się obecnie. Od dziesięciu lat muzyka tradycyjna obecna jest tylko i wyłącznie w Programie Drugim, w magazynie *Źródła*, nadawanym do września tego roku od poniedziałku do piątku w godzinach. 12.00-13.00, a od 11 września w godzinach 15.07-16.00. Losy audycji są obecnie niepewne, podobnie jak losy Radiowego Centrum Kultury Ludowej i jego dalsze działanie.

⁷ Od 1998 r.

⁸ Wówczas to autorka audycji odeszła na emeryturę.

3. O „KUCHNI” RADIOWEJ

Choć technologia nagraniowa zmieniała się w ostatnich latach – dzisiaj to technika cyfrowa – sama metoda rejestracji niewiele się zmieniła przez lata. Nagrania dokonywane są w różnych warunkach – w terenie u wykonawcy, w studiu i na licznych festiwalach w improwizowanych studiach. Najważniejszym miejscem rejestracji jest dla nas Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą. Do Kazimierza przyjeżdża bowiem wielu wykonawców i wówczas łatwiej – ze względów logistycznych – jest nagrać ich w jednym miejscu, a nadto taniej, bo technika radiowa jest kosztowna. W przeszłości wybranych wykonawców zapraszano do studia w Warszawie, ale tylko w wypadku, kiedy wykonawca był znakomity, miał świetną pamięć do pieśni czy utworów instrumentalnych. Do wielu jeździliśmy jednak w teren, ponieważ uważaliśmy, że w studiu śpiewacy i kapele tracą walory naturalnego wykonania. Celem dokonywanych przez RCKL nagrań jest prezentacja na antenie, audycje, promocja kultury ludowej w Polskim Radiu publicznym. Są one zarazem dokumentem polskiej kultury ludowej, którego udostępnianie poprzez inne środki przekazu jest także niezwykle ważne. RCKL wydało serię płyt (dotowaną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) pt. *Muzyka źródeł. Z kolekcji muzyki ludowej Polskiego Radia*. W serii ukazały się dotychczas 32 płyty: szesnaście z nich w układzie regionalnym (*Mazowsze cz. I i II, Małopolska Północna, Podhale, Rzeszowskie i Pogórze, Beskidy, Krakowskie i Tarnowskie, Suwalskie i Podlasie, Sieradzkie, Lubelskie, Kurpie, Kaszuby, Śląsk, Dolny Śląsk, Wielkopolska, Kujawy*), trzy wspomniane płyty zawierające nagrania mniejszości narodowych i etnicznych, trzy są z nagraniami Polaków poza granicami kraju (*Kresy, Polacy na Ukrainie, Polacy w Kazachstanie i Rumunii, oraz Polacy w Brazylii i Argentynie*), pięć płyt tematycznych (*Ballady, Kolędy i pastoralki, Od narodzin do śmierci, Wokół dziecka, Ludowe pieśni religijne*) i cztery z cyklu *Portrety* (*Anna Malec, Kapela Metów, Kapela Stanisława Klejnasa i Kapela Sowów*). Wszystkie krążki są zaopatrzone w merytoryczny komentarz autorów płyt oraz zaproszonych do współpracy naukowców – etnomuzykologów, folklorystów. Na płytach zostały zamieszczone najciekawsze wykonania pieśni i muzyki instrumentalnej, dokonane w różnych latach przez wybitnych wykonawców muzyki ludowej. Jest tam reprezentowana większość gatunków pieśni i muzyki instrumentalnej, typowych dla danego regionu. Jest to pierwsza edycja z polską muzyką tradycyjną, pokazująca całe spektrum polskiej muzyki tradycyjnej na płytach, całą naszą spuściznę narodową. Seria *Muzyka źródeł* powstaje przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Na podstawie zbiorów kultury ludowej RCKL powstało także kilka prac magisterskich w katedrach etnomuzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

59

4. SPOSÓB ZACHOWANIA NAGRAŃ I DOSTĘP DO ŹRÓDEŁ

Zbiory powstawały na przestrzeni wielu lat. Najstarsze nagrania pochodzą z roku 1949, najnowsze z 2017 r. Nagrania najstarsze, rejestrowane na taśmie magnetycznej,

zostały poddane digitalizacji i oczyszczone. Przechowywane są na trzech rodzajach nośników – 2 egzemplarze na taśmie magnetycznej, jeden na płycie kompaktowej i jeden w postaci pliku dźwiękowego. Od 2011 r. Archiwum korzysta z zaprojektowanej specjalnie pod kątem zadań jednostki Multimedialnej Radiowej Bazy Danych (MRBD), która składa się z szeregu różnych aplikacji, w tym *recording managera*, gromadzącego informacje o nagraniach oraz pliki dźwiękowe.

W Archiwum Polskiego Radia znajduje się ponad 40 000 nagrań muzyki ludowej (ponad 30 000 nagrań zostało już zdigitalizowanych). Do tego zbioru – obok nagrań muzycznych (terenowych i studyjnych) oraz nagrań zarejestrowanych podczas festiwalu – zaliczają się także materiały robocze, wywiady, zarchiwizowane audycje radiowe. Nagrania z lat 90. ubiegłego wieku dodatkowo zachowywane są także na kasetach cyfrowych DAT o niesprawdzonej trwałości. Opis nagrań dokonywany jest według systematyki profesora Jerzego Bartmińskiego w układzie gatunkowym, z licznymi informacjami o wykonawcach, miejscu i dacie nagrania, autorach nagrań, nośnikach oraz – co niezwykle istotne dla kolekcji radiowej – prawach autorskich i producenckich. Opis ten jest wprowadzany do systemu komputerowego Archiwum Polskiego Radia. Jest to system wygodny w użyciu, pozwalający odnaleźć bez trudu nie tylko nagranie, ale i określony gatunek pieśni czy muzyki instrumentalnej. Podobnie katalogowane są wywiady z rozmówcami. Zbiory RCKL są aktualnie dostępne w wąskim zakresie i w zasadzie tylko dla pracowników Polskiego Radia. Dla innych zainteresowanych istnieje możliwość uzyskania informacji oraz nagrań (odpłatnie), ale wyłącznie dla celów niekomercyjnych, np. naukowych. Powyższe informacje dotyczą wyłącznie zbiorów RCKL znajdujących się w Archiwum Polskiego Radia i skatalogowanych wraz z wszelkimi możliwymi informacjami. Pominęłam dorobek rozgłośni regionalnych, choć – jak wspomniałam – mam nadzieję, że informacja o lokalnych radiowych zbiorach będzie znajdowała się już niedługo w jednej sieci komputerowej i będą one znane. Pewna część zbiorów, zwłaszcza nagrania aktualne, znajduje się poza archiwum (tzw. „redaktorskie szafy”), to nagrania doraźnie używane do celów programowych. Są nieuporządkowane, nieskatalogowane i często nieopisane – czekają na opracowanie i archiwizację.

Kończąc niniejszy tekst, pragnę wyrazić nadzieję, że praca dokonana przez wiele lat przez niewielką grupę redaktorów radiowych (a zarazem pasjonatów) zostanie zachowana i będzie prezentowana zgodnie z jej przeznaczeniem – na antenie, a nagrania sepek ludowych artystów, zgromadzone w Polskim Radiu, będą dostępne dzięki antenie radiowej i udostępniane następnym pokoleniom wykonawców i badaczy.

SUMMARY

Maria Baliszewska

COLLECTION OF FOLK CULTURE IN THE POLISH RADIO ARCHIVE (IN THE HISTORIC-PROGRAMMATIC CONTEXT)

Polish Radio – the Radio Centre of Folk Culture in the last fifty years has gathered a wide collection of recordings of Polish folk artists of various fields, especially musician-instrumentalists and singers. Such endeavor was a work of many people and three generations of journalists. The recordings were made in various circumstances and contexts and their goal was to be presented on air, that is popularization of traditional music as well as its authors on broadcasts aired on two at first and after that on three programs of Polish Radio. The subject of such broadcasts were authors of traditional music – singers, instrumentalists and bands who were presented on air. For many years they stated an unwanted group of the radio broadcast, as even though folk music in the times of Polish People's Republic was a part of propaganda, yet its preferred version was music arranged, composed and performed by song and dance ensembles or even radio orchestras, rather than the authentic one, *in crudo*. Bringing off such numerous recordings of traditional music by such a small group of journalists was the result of their passion and awareness of traditional music situation in the context of cultural changes as well as passing by of the generation that grew up with this kind of music.



Monika Mandau – absolwentka Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 2011 roku redaktor merytoryczny w Archiwum Polskiego Radia S.A. Od 1996 roku wydawca płyt CD z muzyką poważną i ludową w Agencji Muzycznej Polskiego Radia.



Wojciech Barcikowski – absolwent Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2004 roku pracownik Redakcji Dokumentacji Archiwum Polskiego Radia.

Wojciech Barcikowski, Monika Mandau

Muzykanci, inwentarze i dokumentaliści – polska muzyka ludowa w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych

1. ARCHIWUM POLSKIEGO RADIA – CHARAKTERYSTYKA¹

Źródeł obecnie funkcjonującego Archiwum Polskiego Radia należy szukać w radiowej fonotece działającej od początku powstania Polskiego Radia w 1925 roku. Niestety, zbiory przedwojenne niemal w całości uległy zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Zachowanie pewnej liczby nagrań oryginalnych, dokumentujących przedwojenną radiofonię, zawdzięczamy w dużej mierze heroizmowi pojedynczych jednostek, które mimo dużego ryzyka postanowiły ukryć bezcenne płyty w obliczu przegranej Kampanii Wrześniowej. W Krakowie z budynku Radia niemal w ostatniej chwili wyniósł je inżynier Stanisław Broniewski. W Warszawie płyty dokumentujące działalność rozgłośni we wrześniu 1939 r. podzielono na trzy zbiory, z których dwa ujrzały światło dzienne dopiero wiele lat po wojnie (Kwiatkowski 1984; Drozdowski 1982).

Ponownie rozpoczęto kompletowanie fonoteki radiowej tuż po zakończeniu II wojny światowej, gromadząc: płytotekę na potrzeby anten (kształtowaną gustem i wiedzą wybitnych radiowych redaktorów, takich jak Roman Jasiński i Jan Weber), rejestracje bieżącej radiowej produkcji (audycje, słuchowiska, relacje z ważnych wydarzeń społeczno-politycznych itp.), nagrania z imprez muzycznych (m.in. zapisy Konkursów Chopinowskich, ale także festiwale w Opolu i Sopocie czy festiwal Jazz Jamboree). Na szczególną uwagę zasługują materiały robocze do audycji historycznych, które zawierają niezmontowane relacje naocznych świadków historycznych wydarzeń XX wieku, co ważne: powstałe niedługo po opisywanych faktach (m.in. wspomnienia weteranów II wojny światowej zrealizowane 10-20 lat po jej zakończeniu).

¹ Szerzej o zbiorach muzycznych Archiwum Polskiego Radia w tekście W. Barcikowskiego i M. Boruckiej (Barcikowski, Barucka 2015).

Obecnie w radiowych zbiorach znajduje się ponad milion nagrań słownych i muzycznych na różnych nośnikach dźwięku: taśmach, płytach winylowych, kasetach UMATIC, kasetach DAT, płytach kompaktowych, plikach dźwiękowych. O specyfice radiowej fonoteki stanowi to, że nie jest zbiorem zamkniętym — każdego dnia wpływają bowiem z bieżącej produkcji programowej nowe pozycje. Dodatkowo Archiwum Polskiego Radia stara się pozyskiwać nagrania innych producentów, które mogą wzbogacić zbiór oparty przede wszystkim na produkcji Polskiego Radia. Na różnych zasadach w Archiwum pojawiły się m.in. nagrania pochodzące z Sekcji Polskiej BBC, Instytutu Prymasowskiego czy Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność”.

W strukturze organizacyjnej Archiwum Polskiego Radia znajdują się działy: Archiwum Akt, Biblioteka i Nutoteka, Dział Realizacji, Konserwacji i Digitalizacji, Dział Fonoteki i Redakcja Dokumentacji.

Informacje o nagraniach przechowywanych w Archiwum Polskiego Radia zgromadzono w prowadzonych od lat 40. XX w. księgach inwentarzowych, katalogach kartkowych; funkcjonowało również kilka komputerowych baz danych. Od 2011 r. Archiwum korzysta z Multimedialnej Radiowej Bazy Danych (MRBD), zaprojektowanej specjalnie pod kątem zadań jednostki. Baza składa się z szeregu różnych aplikacji, w tym *recording managera* zawierającego informacje o nagraniach oraz pliki dźwiękowe.

2. POLSKA MUZYKA LUDOWA W ARCHIWUM POLSKIEGO RADIA

W Archiwum Polskiego Radia znajduje się ponad 40 000 nagrań muzyki ludowej (ponad 30 000 nagrań zostało już zdigitalizowanych²). Nagrania wraz z metadanymi zgromadzone są w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych. Do tego zbioru – obok nagrań muzycznych (terenowych i studyjnych) oraz nagrań zarejestrowanych podczas festiwali – zaliczamy materiały robocze, wywiady, zarchiwizowane audycje radiowe (wśród nich: magazyn muzyki ludowej – *Burczybas*, *Atlas kultury ludowej*, *Do tańca i do różańca*).

Początki pozyskiwania i emitowania autentycznej muzyki ludowej w Polskim Radiu datują się na lata 50. XX w. Od wczesnych lat 70. ówczesna Redakcja Muzyki Ludowej prowadziła konsekwentną akcję gromadzenia nagrań. W 1994 r. funkcję tę przejęło Radiowe Centrum Kultury Ludowej (RCKL). Nagrania pozyskiwano przede wszystkim na festiwalach muzyki ludowej, koncertach, w czasie wyjazdów terenowych redaktorów (w początkowym okresie Mariana Domańskiego, Marii Baliszewskiej, Anny Szotkowskiej, a później w ramach działalności RCKL), zapraszano też muzyków ludowych do nagrywania w studiach Polskiego Radia. Szczególnie zasłużoną dla kultury ludowej postacią radiową był Marian Domański. Przez 24 lata (od 1967 r. do śmierci w 1991 r.) związany był z Redakcją Muzyki Ludowej Polskiego Radia. Jego niestrudzonej działalności zawdzięczamy kilka tysięcy nagrań muzyków ludowych: śpiewaków, instrumentalistów i kapel. Rejestracje te posiadają dużą wartość jako źródło naukowe, a ich wysoka jakość techniczna jest cenna przy emisji radiowej.

² Stan na 2016 r.

Do końca lat 60. XX w. na antenie Polskiego Radia dominowała głównie muzyka ludowa opracowana, którą wykonywały kapele radiowe: np. Kapela Feliksa Dzierżanowskiego, Kapela Polskiego Radia (Zespół Ludowy Polskiego Radia) Jerzego Kołaczekowskiego, Chór Polskiego Radia w Warszawie pod kierunkiem Jerzego Kołaczekowskiego, Orkiestra Mandolinistów Łódzkiej Rozgłośni Polskiego Radia pod kierunkiem Edwarda Ciukszy.

Z końcem lat 60. i w latach 70. zaczęto doceniać antenową wartość autentycznej muzyki tradycyjnej. Ogromne zasługi ma tym polu mieli Jadwiga i Marian Sobiescy, którzy już w latach 50. zainicjowali Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego, przeprowadzoną przez ówczesny Państwowy Instytut Sztuki we współpracy z Polskim Radiem. Stworzono wówczas imponujący zbiór nagrań muzyki tradycyjnej z obszaru niemal całej Polski (dostępny w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN). Sobiescy bywali częstymi gośćmi na antenie Polskiego Radia. Ich działalność zainspirowała radiowców, którzy zaczęli gromadzić autentyczne nagrania radiowe z myślą o ich emisji.

Najstarsze zachowane w Archiwum Polskiego Radia nagranie terenowe pochodzi z 1952 r. (muzyka Kurpiowska), a pierwsze nagrania studyjne – z 1950 r. (zespół regionalny z Gniewięcina w Kieleckiem oraz nagrania z Wielkopolski). Najstarsze nagrania festiwalowe pochodzą z Festiwalu Polskiej Muzyki Ludowej w 1949 r. oraz z Ogólnopolskiego Przeglądu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kielcach w 1958 r. Festiwal Folkloru i Sztuki Ludowej w Płocku nagrywany był od 1969 r., natomiast Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu jest nagrywany corocznie począwszy od trzeciej edycji Festiwalu w 1970 r.

65

3. ZASADY UDOSTĘPNIANIA NAGRAŃ ARCHIWALNYCH I INFORMACJI O NICH

Radiowe zasoby archiwalne są dostępne w siedzibie Archiwum Polskiego Radia. Po wcześniejszym zgłoszeniu wniosku, kierowanego do dyrektora jednostki pod adres: Al. Niepodległości 77/85 00-977 Warszawa lub pod adres elektroniczny archiwumpoczta@polskieradio.pl, można bezpłatnie na miejscu zapoznać się z zawartością katalogu oraz odsłuchać zdigitalizowanych już nagrań. Wygranie materiałów i dalsze ich wykorzystanie wiąże się z kosztami technicznymi i opłatami licencyjnymi.

Nagrania zapisane w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych można wyszukiwać po wszystkich polach opisu. Dostępne pola w wyszukiwaniu rozszerzonym to np.: *Tytuł nagrania*, *Autor*, *Wykonawca*, *Data nagrania*, *Sygnatura* (Il. 1).

Po wpisaniu przykładowej frazy w pole *Tytuł nagrania* (np. popularnego incipitu pieśni: *Co to za wesele*) otrzymujemy widok rekordu muzycznego prezentujący dane główne nagrania (Il. 2). W tym miejscu możemy odczytać m.in. dane o dacie i miejscu nagrania materiału, czasie trwania rejestracji. Użycie kolejnej zakładki bazy *Gatunki* (Il. 3) umożliwia nam uzyskanie informacji o klasyfikacji gatunkowej nagranych utworów (np. pieśń), sposobie wykonania (np. wykonanie wokalnie-instrumentalne) i klasyfikacji radiowej (muzyka ludowa) oraz języku nagranych utworów. Informacje zawarte w zakładce *Nośnik* (Il. 4) służą głównie archiwistom i pomagają przy lokalizacji danego nagrania

w formie analogowej i/lub cyfrowej w Archiwum. W przypadku muzyki tradycyjnej pola związane z autorstwem tekstu i muzyki pozostają zwykle wypełniane standardowymi hasłami: „tekst ludowy”, „muzyka tradycyjna” (Il. 5). Istotne informacje zawiera zakładka *Wykonawcy/Uczestnicy nagrania* (Il. 6) prezentująca dane dotyczące wykonawców nagrania – zarówno zespołów (nazwa zespołu, kapeli) jak i ich członków – muzyków i śpiewaków oraz solistów-instrumentalistów, a także funkcje, w jakich występują w nagraniu. Szczegółowe dane (np. datę i miejsce urodzenia, narodowość, miejsce zamieszkania danego muzyka czy śpiewaka) przybliżają zakładki biograficzne dotyczące wykonawców (Il. 7 i 8). Z punktu widzenia dokumentacji radiowej bardzo istotne są dane dotyczące wydarzenia, podczas którego dokonano nagrania (daty krańcowe i miejsce koncertu, festiwalu). Odpowiednio zaprojektowana struktura bazy pozwala kojarzyć zasygnaturowane nagrane utwory z danym wydarzeniem – w ten sposób użytkownik może wyświetlić listę nagrań dokonanych w ramach określonego wydarzenia, a także otrzymuje informacje o autorze rejestracji dźwiękowej (Il. 9 i 10). Ponieważ nagrania radiowe realizowane są zasadniczo w celu prezentacji antenowej, w bazie muszą znaleźć się również informacje formalnoprawne (Il. 11) określające umowy z wykonawcami lub organizatorami wydarzeń, w ramach których dokonywano rejestracji.

Il. 1: Dostępne pola w wyszukiwaniu rozszerzonym w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych.

Dane główne

SLO/MUZ: MUZ

Kategoria archiwalna: AP

Poziom w hierarchii:

Rodzaj rejestracji: dok

Data: 1974-06-28

Rok produkcji: 1974

Miejsce nagrania: Kazimierz Dolny

Czas trwania: 5:05

Słowa początki: Co to za wesele, co na nim nie grają

Słowa końcowe:

Tytuł bloku:

Wyświetl:

Odpowiedzialny: Strzelecka - Walszkiewicz Elżbieta

Data zakończenia:

Status opracowania: po opracowaniu

Przebieg sygnatury:

II. 2: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący dane główne nagrania.

Klasyfikacja

Kolor: Nazwa X

Kolor	Nazwa
0 0 0 0	pieśń
0 0 0 0	muzyka wokalistno-instrumentalna

Familie radiowe

Kolor: Nazwa X

Kolor	Nazwa
0 0 0 0	muzyka ludowa

Języki nagrania

Kolor: Nazwa X

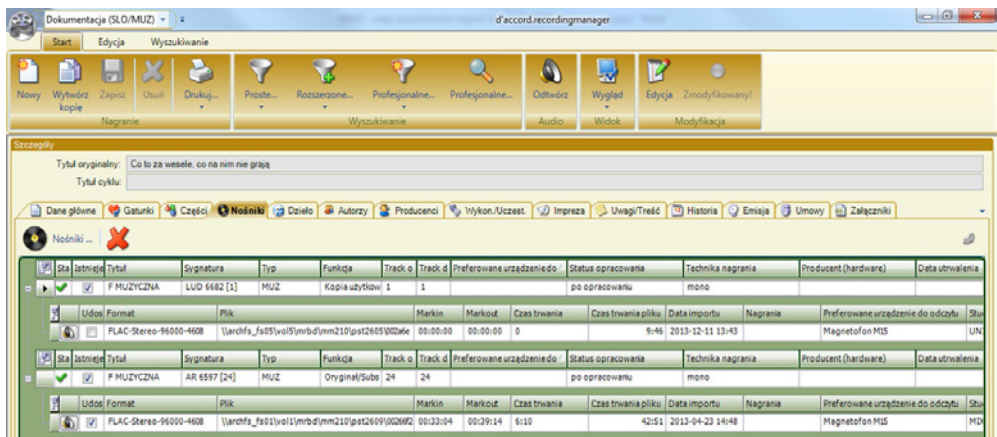
Kolor	Nazwa
0 0 0 0	polski

Słowa kluczowe

Kolor: Nazwa X

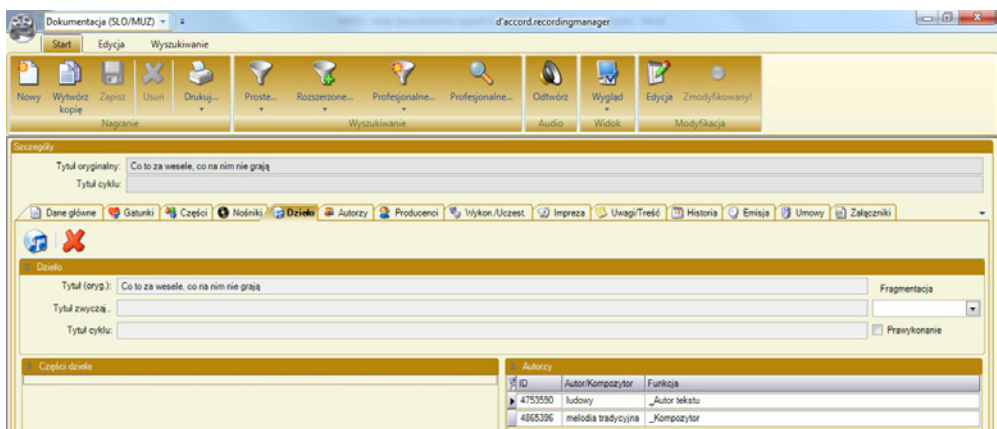
Kolor	Nazwa
0 0 0 0	wesele
0 0 0 0	NAC 2016
0 0 0 0	festiwal muzyczny

II. 3: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący klasyfikację gatunków muzycznych i radiowych oraz język w jakim utwór został wykonany.

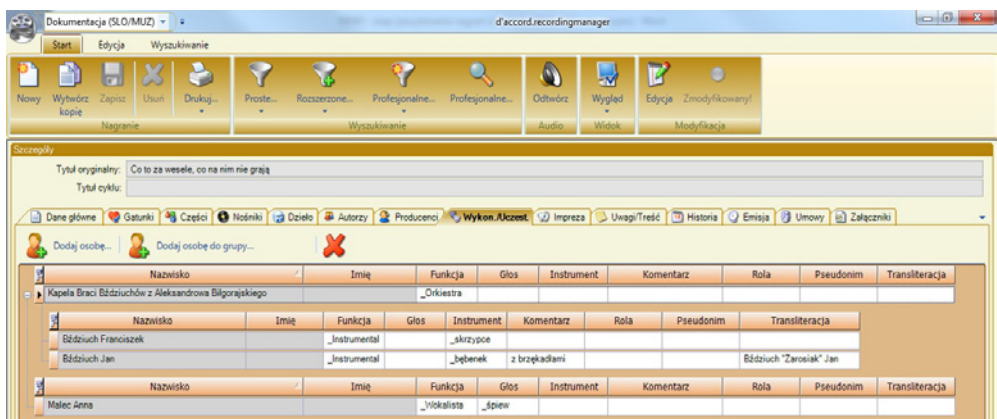


II. 4: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący dane nośnika.

68



II. 5: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący opis ogólny dzieła muzycznego.



II. 6: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący dane dotyczące wykonawców nagrania.

Wybierz osobę...

Dane główne

Nazwisko/Nazwa: Malec Anna

Imiona:

Transliteracja:

Pseudonim:

Funkcja: _vokalista

Grupa funkcji: Wykonawcy

Głos: _splew

Instrument:

Wynik wyszukiwania

Przełącznij tutaj nagłówki tej kolumny, przy pomocy której chcesz grupować dane.

Nazwisko/Nazwa	Imię/Skrócona nazwa	Funkcja	Głos	Instrument	Pseudonim	Transliteracja	Nazwisko ojca	Data urodzenia	Kraj urodzenia	Miasto urodzenia/produkcji/wydania
Malec Anna		_vokalista	_splew					1910-09-06	Polska	Chłopków

Wybierz osobę...

Dane główne

Data urodzenia: 1910-09-06

Kraj urodzenia: Polska

Miasto urodzenia: Chłopków

Ostatnie stano:

Data śmierci: 1991-02-01

Kraj śmierci:

Miasto śmierci:

Ojciec:

Adres: Jędrzejówka k. Błogoraja

Wynik wyszukiwania

Przełącznij tutaj nagłówki tej kolumny, przy pomocy której chcesz grupować dane.

Nazwisko/Nazwa	Imię/Skrócona nazwa	Funkcja	Głos	Instrument	Pseudonim	Transliteracja	Nazwisko ojca	Data urodzenia	Kraj urodzenia	Miasto urodzenia/produkcji/wydania
Malec Anna		_vokalista	_splew					1910-09-06	Polska	Chłopków

Il. 7 i 8: Przykładowe rekordy muzyczne w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujące zakładki biograficzne dotyczące wykonawców.

69

Dokumentacja (SLO/MUZ)

d'accord.recordingmanager

Start Edycja Wyszukiwanie

Nowy Wytwórz kopie Zapisz Usun Drukuj...

Proste... Rozszerzone... Profesjonalne... Profesjonalne...

Odtwórz Wygląd Edycja Zmodyfikowany

Nagranie Wyszukiwanie Audio Widok Modyfikacja

Szczegóły

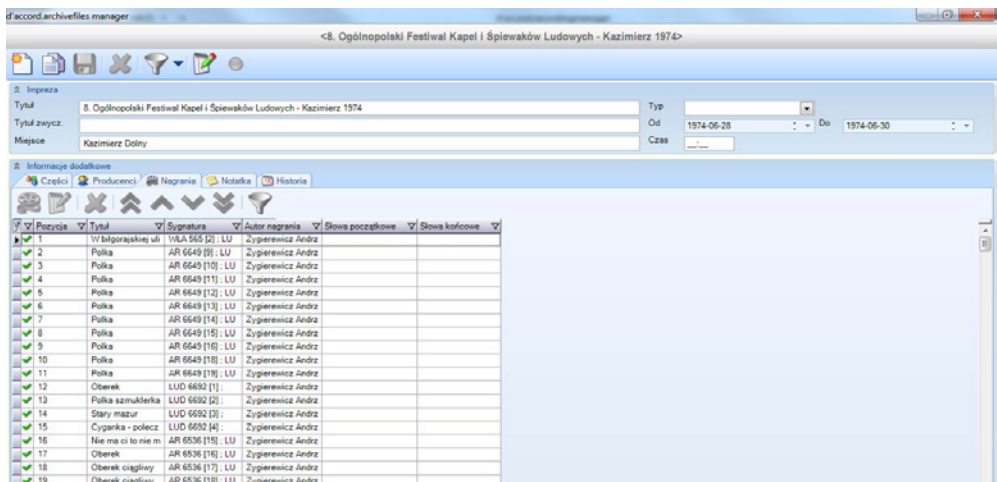
Tytuł oryginalny: Co to za wesele, co na nim nie grają

Tytuł cyklu:

Dane główne Gatunki Części Notniki Dzieło Autorzy Producenti Wykon./Uczest. Impreza Uwagi/Treść Historia Emissa Umowy Załączniki

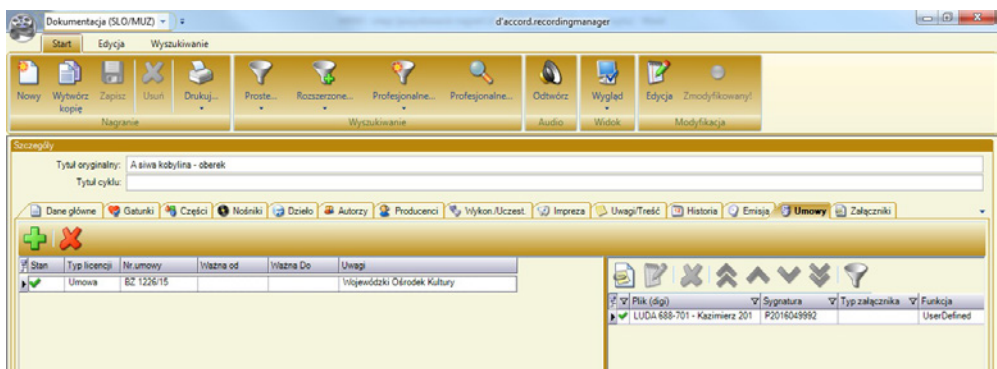
Tytuł	Od	Do	Miejsce	Tytuł rodzica	Typ	Tytuł zwycięzcy
B. Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych - Kazimierz 1974	1974-06-28	1974-06-30	Kazimierz Dolny			

Il. 9: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący dane wydarzenia (koncert, festiwal) z którego pochodzi nagranie.



Il. 10: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący szczegółowe dane wydarzenia (koncert, festiwal) z którego pochodzi nagranie.

70



Il. 11: Przykładowy rekord muzyczny w Multimedialnej Radiowej Bazie Danych prezentujący dane formalnoprawne nagrania.

SUMMARY

Wojciech Barcikowski, Monika Mandau

MUSICIANS, INVENTORIES AND DOCUMENTARIANS – POLISH FOLK MUSIC IN RADIO MULTIMEDIA DATABASE.

The roots of today's Polish Radio Archive [Archiwum Polskiego Radia] reach Radio Sound Library, which functioned from the very beginning of Polish Radio in 1925. Unfortunately almost all pre-war collections were lost as a consequence of World War II. Recollecting of the library started right after the war. Actual radio collection consists of over one million of spoken word and musical recordings preserved on different types of sound storage mediums, including over 40 000 recordings of folk music (more than 30 000 of them have already been digitalized). Information about recordings collected in Polish Radio Archive is gathered in inventory books and card catalogues kept since 1940s; several digital databases have been created. Since 2011 the Archive works on Multimedia Radio Database [MRBD - Multimedialna Radiowa Baza Danych] specially designed for its tasks. Recordings in MRBD could be searched by all units of description. Polish Radio started searching and transmitting authentic folk music in 1950s. At first it was folk music arranged and performed by radio bands that prevailed in the ether. By the end of 1960s and during the following decade the value of authentic traditional music was noticed, contemporary Folk Music Section started consonant campaign of collecting the recordings. In 1994 that function was entrusted to the Polish Radio Folk Culture Centre [Radiowe Centrum Kultury Ludowej].

Kolekcje nagrań
opracowane
w ramach projektu
*Polska muzyka
tradycyjna
– dziedzictwo
fonograficzne*



Paulina Książek – studentka III roku muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, współpracownik Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Przygotowuje się do podjęcia pracy dyplomowej poświęconej operze Pascala Dusapina *Medeamaterial*. Ma w swoim dorobku udział w konferencjach naukowych studenckiego ruchu naukowego (m.in. w Warszawie, Poznaniu i Krakowie), w czasie których wygłosiła referaty dotyczące muzyki XIX–XXI wieku (m.in. Franza Schuberta, Richarda Wagnera, Antona Weberna, Oliego Gjeilo). Stypendystka m.st. Warszawy oraz absolwentka programu Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci. Poza macierzystą uczelnią wspiera rozwój młodszych kolegów, pomagając rozwijać ich zdolności twórcze i naukowe w ramach wolontariatu jako tutor w programach Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci, prowadząc zajęcia z zakresu teorii muzyki, historii muzyki oraz psychologii i socjologii muzyki.

Paulina Książek

Projekt *Polska muzyka tradycyjna* – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie

1. POCZĄTKI FONOGRAFII I JEJ ZASTOSOWANIE W BADANIACH MUZYKI TRADYCYJNEJ

75

W 1877 r. po obu stronach oceanu jednocześnie i niezależnie od siebie przeprowadzono istotne doświadczenia: 18 kwietnia we Francji Charles Cros opisał zasadę urządzenia zapisującego i odczytującego dźwięki mowy, 5 grudnia był on dyskutowany na posiedzeniu Francuskiej Akademii Nauk, ale dzień później w swym laboratorium w Menlo Park w stanie New Jersey w Stanach Zjednoczonych genialny Thomas Alva Edison [...] zapisał [na fonografie własnej konstrukcji – P.K.] i odtworzył wierszyk *Mary had a little lamb*, który w tym momencie przeszedł do historii. 19 lutego 1878 został wydany patent na aparat służący nie tylko do nagrywania, ale i do odtwarzania – zwany fonografem i Edison został uznany za ojca nowej dziedziny naszej kultury – fonografii (Janczewska-Sołomko 2010: 1).

W tekście odnoszącym się do fonografii nie sposób nie przypomnieć okoliczności wynalezienia aparatu rejestrującego i odtwarzającego dźwięk. Tym bardziej, iż w bieżącym roku mija kolejna okrągła, sto czterdziesta, rocznica wynalezienia fonografu. Potrzeba zachowania głosu, dźwięku towarzyszyła człowiekowi od bardzo dawna. Z wielorakich przyczyn. Z perspektywy współczesnej etnomuzykologii patrzymy wstecz na „metodę ołówkową” zastosowaną przez Oskara Kolberga i zastanawiamy się, „co by było gdyby dysponował wtedy fonografem?”. Sam wynalazek fonografu jest odpowiedzią na powyższe pytanie postawione przez Jacka Jackowskiego w jego książce pt. *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (Jackowski 2014b)¹. W dobie wielu nowości technolo-

¹ Cytowane pytanie to tytuł podrozdziału 1.2 w przywoływanej publikacji.

gicznych, dyspozycyjności sprzętów, dzięki którym w każdej chwili możemy nagrać to, czego w danym momencie potrzebujemy do badań czy analiz, łatwo dziś wartościować, a nawet negatywnie oceniać dorobek tytanicznej pracy XIX-wiecznego zbieracza polskiego folkloru. Jednak mając świadomość realiów epoki, w której pracował, a zarazem ogromu pracy jaką wykonał, pozostaje nam tylko chylić przed nim czoła. Historia fonografu oraz czas działalności polskiego etnografa są w pewnym sensie ze sobą zbieżne, gdyż era tzw. „metody otówkowej” dla etnografii muzycznej kończy się (oczywiście umownie) z 1890 rokiem – gdy Jesse Walter Fewkes wykorzystał go po raz pierwszy w badaniach terenowych (Fewkes 1890; 1891). Ten istotny dla dokumentacji tradycji muzycznych (jeszcze nieeuropejskich) rok był jednocześnie rokiem śmierci Oskara Kolberga. Dziś warto się zastanowić, jakie korzyści przyniósł ten wynalazek i co tak naprawdę jeszcze przed nami, jeśli chodzi o zachowanie dziedzictwa fonograficznego.

Skromna przedwojenna dokumentacja fonograficzna polskiego folkloru jest skutkiem trudnej historii kraju, który w dobie rodzącej się „ery fonicznej” nie istniał na mapie ówczesnej Europy. Pierwsze, nieliczne dokumentacje datujemy na początek XX w. W 1904 r. Roman Zawiliński, sławista, etnograf, filolog, założyciel i redaktor miesięcznika „Poradnik Językowy”, jako pierwszy dokonał rejestracji fonograficznej polskiego folkloru (Jackowski 2014b: 46-47). Dwa lata później na tym samym terenie śpiewy i muzykę instrumentalną rejestrował Willy Blossfeld. Z jego listów wynika, jak sceptycznie mieszkańcy podhalańskich terenów traktowali fonograf – urządzenie nieznane i tajemnicze². 14 wałków zarejestrowanych przez Blossfelda zachowało się w Museum für Völkerkunde w Lipsku (Jackowski 2014b: 53-58). Innym zbiorem zachowanym poza granicami Polski jest kolekcja o nazwie „Schmidt Schlesien 1913” przechowywana w Berliner Phonogramm-Archiv. Na nagraniach sporządzonych przez Paula Schmidta znajdują się pierwsze znane nam rejestracje folkloru muzycznego Górnego Śląska (Jackowski 2014b: 59-66).

Systematyczne utrwalanie folkloru w nagraniach dźwiękowych rozpoczęło się dopiero w okresie międzywojennym – po odzyskaniu niepodległości. Hołd trzeba tu oddać Adolfowi Chybińskiemu – wszechstronnemu muzykologowi, który podkreślał konieczność zbierania i opracowywania polskiego folkloru muzycznego w nagraniach dźwiękowych. Zapewne to właśnie Chybiński miał wpływ na urzeczywistnienie inicjatywy systematycznej fonograficznej dokumentacji folkloru Podhala dokonanej przez Juliusza Zborowskiego w latach 1913-1914. Działaniom tym towarzyszył projekt stworzenia pierwszego „laboratorium fonograficznego”, który to pomysł powstał pod wpływem kontaktów z Bronisławem Piłsudskim (Jackowski 2014b: 66-89). Niestety nie został do końca zrealizowany z powodu wybuchu I wojny światowej.

Kamieniem milowym było powstanie w Poznaniu Regionalnego Archiwum Fonograficznego (RAF). Instytucja została założona w 1930 r. z inicjatywy Łucjana Kamieńskiego. Kolejne archiwum – Centralne Archiwum Fonograficzne (CAF) w Warszawie

² Taka postawa długo będzie panować w większości polskich wsi. Badacze wielokrotnie będą mieli problem z przekonaniem swoich informatorów o „nieszkodliwości” urządzenia.

– zostało utworzone w 1934 r. Zarówno zbiory RAF jak i CAF ucierpiały podczas wojny: zostały zniszczone (w przypadku CAF) i, w najlepszym przypadku, zaginione, jeśli chodzi o zbiór poznański. Niewielka część nagrań RAF zachowała się w Berlinie w postaci kopii – odlewów galwanicznych (Jackowski 2014b: 90-110). Jak pisze Jacek Jackowski, oceniając zniszczony i zaginiony międzywojenny dorobek fonograficzny:

[...] Utraciliśmy ogromne dziedzictwo kulturowe w postaci unikatowych rejestracji muzyki wykonywanej przez śpiewaków i muzykantów, do których zapewne docierał Oskar Kolberg" (Jackowski 2014b: 109).

Po wojnie podjęto próby odbudowania zbiorów. W Poznaniu w 1945 r. powstało ZAF – Zachodnie Archiwum Fonograficzne założone przez Mariana Sobieskiego i Tadeusza Wrotkowskiego. Następny był Państwowy Instytut Badania Sztuki Ludowej z Sekcją Muzyki, prowadzoną również przez Mariana Sobieskiego. Projektem, który miał spełnić i kontynuować ideę polskiego archiwum fonograficznego oraz misję wspomnianych wyżej placówek działających w międzywojniu i tuż po zakończeniu wojny, była Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM) zorganizowana w latach 1950–1954 przez Państwowy Instytut Sztuki we współpracy z Polskim Radiem. Nagrania te, w ilości ok. 46 tysięcy pieśni i melodii, stanowią podstawę Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN – największej i najstarszej w kraju kolekcji nagrań muzyki tradycyjnej, która od chwili swego zaistnienia (pod szyldem ZAF) w 1945 r. jest systematycznie powiększana. Tematem niniejszego artykułu jest przedstawienie projektu realizowanego w Zbiorach Fonograficznych ISPAN przez ostatnie trzy lata, którego celem, prócz powiększania zasobów kolekcji, jest zespolenie (agregacja) podobnych, mniejszych kolekcji krajowych w jednym cyfrowym repozytorium.

77

2. POLSKA MUZYKA TRADYCYJNA – DZIEDZICTWO FONOGRAFICZNE. STAN AKTUALNY, ZACHOWANIE, UDOSTĘPNIANIE – IDEA, CEL, REALIZACJA

Jako pierwszy, „zerowy” etap projektu można wskazać pomysł, który zrodził się w roku Oskara Kolberga (2014)³, a ściślej rzecz ujmując, chodzi o powrót do pewnej historycznej idei. Jak wspomniano wyżej, w okresie międzywojennym powstały pierwsze archiwa dokumentujące w sposób planowy i systematyczny polskie tradycje muzyczne. Jedno z nich – warszawskie Centralne Archiwum Fonograficzne – już w swej nazwie zawierało ideę objęcia dokumentacją obszarów niemal całej ówczesnej Drugiej Rzeczypospolitej⁴. W praktyce CAF realizowało swój plan nawiązując współpracę

³ Rok 2014 został ogłoszony „Rokiem Oskara Kolberga” ze względu na obchodzoną wtedy 200. rocznicę urodzin polskiego etnografa. Bardziej szczegółowo inicjatywy związane z obchodzoną rocznicą opisuje Filip Lech w tekście pt. *Kultura ludowa żyje i będzie digitalizowana*, źródło: <http://culture.pl/pl/artykul/kultura-ludowa-zyje-i-bedzie-digitalizowana> (dostęp: październik 2017).

⁴ Zwłaszcza centralnej i wschodniej części kraju, dokumentację na zachodzie prowadziło bowiem rzetelnie poznańskie Regionalne Archiwum Fonograficzne.

z badaczami, muzykologami, nauczycielami, organistami, duchownymi, regionalistami, którzy po przeszkoleniu, przy pomocy wypożyczonych aparatów Edisona, dokonywali nagrań w mniej lub bardziej odległych zakątkach kraju (Dahlig 1993; Jackowski 2014b: 176-196). Nagrania te deponowano w centralnej placówce w stolicy, w regionach pozostawiano kopie. Podkreślimy, iż już wcześniej wspomniany Juliusz Zborowski naszkicował plan ogólnopolskiej akcji „zbierania na fonograf” tradycyjnego muzycznego repertuaru (Jackowski 2014b: 182). W obliczu zniszczeń wojennych w 1945 r. powróciła kwestia natychmiastowego podjęcia badań i dokumentacji, a w wyniku przeprowadzonej w pierwszej połowie lat 50. ubiegłego wieku ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego z nawiązką odbudowano straty wojenne (Jackowski 2014b: 125). Po zakończeniu Akcji dokumentację terenową dla Instytutu Sztuki prowadzono w ramach licznych obozów studenckich oraz podczas prac indywidualnych lub zespołowych poszczególnych badaczy. Druga połowa XX w. to także – dzięki rozwojowi i coraz większej dostępności technologii nagraniowej – początek i rozwój wielu mniejszych archiwów i kolekcji, powstających w instytucjach naukowych (katedry i zakłady muzykologii, etnologii, etnografii), przy muzeach, domach kultury a także z inicjatywy indywidualnych zbieraczy-amatorów. Również archiwa rozgłośni radiowych z czasem coraz bardziej skłaniały się do utrwalania folkloru autentycznego, niestylizowanego. W latach 80. ubiegłego wieku przeprowadzono w ramach prac w Archiwum Fonograficznym im. Mariana Sobieskiego (aktualnie Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN) pierwszą kwerendę, podczas której zebrano informacje o kolekcjach nagraniowych istniejących przy różnych placówkach (Lesień-Płachecka 1984; 1985). Tę kwerendę, jak również konieczność przeprowadzenia nowych badań i wstępne ich wyniki przypomniał i przedstawił Jacek Jackowski podczas konferencji podsumowującej Rok Kolberga w Radziejowicach⁵ a także na konferencji zorganizowanej przez Instytut Muzyki i Tańca oraz Bibliotekę Narodową, podczas prezentacji *Raportu o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, zawierającego m.in. podsumowanie wniosków i obserwacji w dziedzinie zasobu i dostępności archiwów nagrań polskiej muzyki tradycyjnej. Jackowski doszedł do wniosku, że zbiorów rozproszonych po różnych częściach kraju, a które warte są naszej uwagi, jest wiele (zarówno indywidualnych, jak i własności instytucji), jednak warunki ich przechowywania nie zawsze są odpowiednie, a zachowany repertuar nie jest dostępny szerszemu odbiorcy. Stąd wynika potrzeba utworzenia centralnego archiwum-repozytorium (Jackowski 2014a).

Rok 2014 pozwolił zatem na wstępną analizę aktualnego stanu i zasobu archiwów, zbiorów i kolekcji, w których zgromadzono dokumenty fonograficzne i audiowizualne dokumentujące polskie tradycje muzyczne, a także na sformułowanie potrzeb i perspektyw, zwłaszcza w zakresie opracowania katalogu tych zasobów, udostępnienia informacji o nich a także uwidocznienia samych dokumentów fonograficznych w jednym

⁵ 26 listopad 2014. Radziejowice. Konferencja zorganizowana przez Instytut Muzyki i Tańca pt. *Rok Kolberga – i co dalej?* (Jackowski wspólnie z Agatą Kwiecińską z Narodowego Instytutu Audiowizualnego i Polskiego Radia poprowadzili podczas konferencji panel dyskusyjny pt. *Źródła i ludzie – Dokumentacja, sieć – Po co promować archiwa?*).

centralnym repozytorium cyfrowym. Idea Centralnego Archiwum Fonograficznego dla nagrań muzyki tradycyjnej powróciła zatem po niemal wieku i stała się punktem wyjścia do działań prowadzonych w kolejnych latach w ramach projektu autorstwa Jacka Jackowskiego pt. *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie*, realizowanego w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN od 2015 r. (aktualnie, w grudniu 2017 r. kończy się trzeci etap realizacji tego projektu). Podstawowymi założeniami są następujące obszary działań: praca w kierunku centralizacji, weryfikacji i komplementacji informacji, opisanie zasobu przy zastosowaniu ustandaryzowanej metody a także udostępnianie nagrań (danych) oraz informacji o nagraniu (metadanych) i stworzenie jednego centralnego archiwum-repozytorium, dostępnego on-line aktualnie pod adresem <http://cadis.ispan.pl/>. Nagrania i dane o nich są prezentowane przy pomocy aplikacji zaprojektowanej dla Zbiorów Fonograficznych, która w ramach realizacji omawianego projektu była rozbudowywana, a obecnie trwają prace nad tworzeniem jej nowej wersji⁶. Z każdą instytucją bądź osobą prywatną, deponującą tymczasowo nagrania bądź przekazującą je do Zbiorów w celu przeprowadzenia prac związanych z projektem, Instytut Sztuki PAN podpisuje stosowną umowę. Od 2015 r. projekt otrzymuje dofinansowanie z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Dziedzictwo kulturowe – Kultura ludowa i tradycyjna, a beneficjentem pośredniczącym między podmiotem finansującym a wykonawcą i administratorem repozytorium jest Stowarzyszenie Liber Pro Arte.

W ramach „zerowego” i pierwszego etapów projektu realizowanych w latach 2014⁷–2015⁸ zdigitalizowano (zarówno nagrania, jak i wszelką dostępną dokumentację do nagrań; wykonano także dokumentację fotograficzną stanu nośników archiwalnych, dokonano ich konserwacji i archiwizacji) i opracowano całościowo lub częściowo 12 fonograficznych zespołów archiwalnych z następujących instytucji lub z kolekcji prywatnych właścicieli:

Etap „0”:

1. Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej. Archiwum Nagrań Działu Etnografii – 54 kaset magnetofonowych z nagraniami folkloru muzycznego południowej części regionu⁹

⁶ W ramach projektu prowadzone są także prace modernizacyjne repozytorium i aplikacji, która w 2018 r. będzie dostępna w nowej formie i pod nowym adresem.

⁷ Działania prowadzone w 2014 r. były finansowane przez Instytut Muzyki i Tańca oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Kolberg 2014 – Promesa.

⁸ O projekcie: <http://www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-fonograficzne/projekty/polska-muzyka-ludowa-dziedzictwo-fonograficzne.-stan-aktualny-zachowanie-udostepnianie.-etap-i> (dostęp: październik 2017).

⁹ Digitalizacja i opracowanie zasobów nagranych w czasie badań terenowych w latach 1979 – 1996, zawierających ponad 800 pieśni i przyśpiewek z terenu powiatów bialskiego, parczewskiego, włodawskiego, radzyńskiego województwa lubelskiego, zostały sfinansowane w ramach projektu *Usłyszeć tradycję. Bądźmy jak Oskar Kolberg!*, realizowanego przez Muzeum w ramach obchodów Roku Kolberga w 2014 r. Zadanie zostało wykonane przez Zbiory Fonograficzne ISPAN. Zdigitalizowane nagrania oraz metadane są prezentowane w repozytorium (aktualny adres: <http://cadis.ispan.pl/>, dostęp: październik 2017). Wybór poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu nazwy: Mu-



Fot. 1. Wałki woskowe ze zbiorów Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Fot. Jacek Jackowski, 2009.

2. Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Archiwum – 48 wałków fonograficznych Edisona z nagraniami śpiewów i muzyki podhalańskiej z lat 1913-1914¹⁰

zeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: MPdP. Więcej o projekcie i zadaniu na stronach: <http://muzeumbiala.pl/3882> (dostęp: październik 2017); oraz w *Raporcie* z obchodów Roku Oskara Kolberga na str. 138-139: http://www.kolberg2014.org.pl/uploads/files/290_Raport-Rok-Kolberga-2014-pdf.pdf, (dostęp: październik 2017). Za digitalizację i opracowanie zasobów Muzeum prowadzoną w Instytucie Sztuki PAN były odpowiedzialne: Teresa Nowak, Barbara Śnieżek i Anna Walkowiak.

¹⁰ Digitalizacja i opracowanie zasobów zostały sfinansowane w ramach projektu *Ochrona i popularyzacja pierwszych nagrań dźwiękowych muzyki podhalańskiej*, realizowanego przez Muzeum w ramach programu operacyjnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Dziedzictwo kulturowe – Kultura ludowa i tradycja. Zadanie zostało wykonane przez Jacka Jackowskiego, inż. Franza Lechleitnera oraz pracowników Zbiorów Fonograficznych ISPAN. Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu nazwy: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Archiwum lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: MTatrZak. Więcej o projekcie i zadaniu: <http://www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-fonograficzne/projekty/ochrona-i-popularyzacja-pierwszych-nagran-dzwiekowych-muzyki-podhalanskiej>, (dostęp: październik 2017). Efektem projektu jest również płyta CD pt. „Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...” *Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu*, seria: *The Oldest Sound Documents of Polish Traditional Music* vol. 1, autorzy: Aleksandra Szurmiak-Bogucka, Jacek Jackowski, wydawca: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem i Instytut Sztuki PAN, 2015 r.

Etap I:

Digitalizacja i opracowanie zasobów zostały przeprowadzone i sfinansowane w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna - dziedzictwo fonograficzne*:

3. Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie. Oddział Muzeum Okręgowego w Rzeszowie – 46 archiwalnych taśm magnetycznych szpulowych z nagraniami dokumentalnymi zarejestrowanymi przez Franciszka Kotulę oraz pracowników i współpracowników Muzeum¹¹. To ponad 2200 utworów nagranych na 46 taśmach (w większości dwuśladowych). W ramach trzeciego etapu projektu kontynuowane są prace nad dalszą częścią zbiorów Muzeum: kolejne 28 taśm, na których znajduje się ok. 1200 utworów a także kolekcja taśm filmowych (8 mm)

4. Muzeum Regionalne w Woli Osowińskiej – 20 taśm magnetycznych szpulowych z dokumentalnymi nagraniami terenowymi Wacława Tuwalskiego z terenów Południowego Podlasia¹²

5. Nagrania z obozów naukowych Uniwersytetu Łódzkiego, zapewne¹³ Katedry Etnografii (Łowickie, Podkarpacie) z Fonoteki Akademii Muzycznej w Łodzi – 4 taśmy magnetyczne szpulowe

6. Kolekcja nagrań Wandy Księżopolskiej – 20 kaset magnetofonowych z nagraniami terenowymi autorstwa Wandy Księżopolskiej, dokonanymi na Wschodnim Mazowszu¹⁴. Warto podkreślić, iż wybrane nagrania Wandy Księżopolskiej były digitalizowane i opracowywane w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN już w 2009 r. w ramach prac nad publikacją płytową – załącznikiem do monografii Zespołu Śpiewaczego z Rudzienka (Księżopolska 2009). W ramach trzeciego etapu projektu kontynuowane są prace nad dalszą częścią tej kolekcji.

¹¹ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: MEtnRzesz. Szczegółowy opis kolekcji znajdzie Czytelnik w dwóch tekstach zamieszczonych w niniejszym wydawnictwie autorstwa Elżbiety Dudek-Młynarskiej i Emilii Jakubiec-Lis. Za digitalizację zasobów Muzeum prowadzoną w Instytucie Sztuki PAN były odpowiedzialne Kaja Maćko-Gieszc i Barbara Śnieżek, a obecnie nagrania są opracowywane przez Magdalenę Dąbek.

¹² Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: MRegWOs. Szczegółowy opis kolekcji znajdzie Czytelnik w tekście zamieszczonym w niniejszym wydawnictwie autorstwa Eweliny Grygier, która była odpowiedzialna za digitalizację i opracowanie zasobów Muzeum prowadzoną w Instytucie Sztuki PAN, a także w audycji radiowej *Źródła*, poświęconej omówieniu kolekcji Tuwalskiego (M. Tejchma, E. Grygier, J. Jackowski: *Tuwalski. Strażnik pamięci Woli Osowińskiej*, źródło: <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1721805,Tuwalski-Straznik-pamieci-Woli-Osowinskiej>, dostęp: maj 2017). Zob. też materiały ze spotkania z cyklu *Regionalizm jako forma promocji regionu – Wola Osowińska Wacława Tuwalskiego* (http://www.domkulturyism.pl/wp-content/uploads/2013/10/2013_11_04-Regionali%C5%9Bci.pdf, dostęp: maj 2017).

¹³ Aktualnie trwa identyfikacja tych nagrań.

¹⁴ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: WKsiez. Szczegółowy opis kolekcji znajdzie Czytelnik w tekście zamieszczonym w niniejszym wydawnictwie autorstwa Piotra Dorosza, który, wraz z autorką niniejszego opracowania, był odpowiedzialny za digitalizację i opracowanie tej kolekcji prowadzoną w Instytucie Sztuki PAN. W pierwszym etapie projektu znalazły się m.in. nagrania dokonane podczas cyklu spotkań Przy źródłku.



Fot. 2. Kolekcja nagrań Wandy Księżopolskiej. Fot. Wanda Księżopolska, 2017.

82

7. Kolekcja nagrań Henryka Świątkowskiego – 20 kaset magnetofonowych z archiwalnymi nagraniami terenowymi Henryka Świątkowskiego dokonanymi na Mazowszu Łowickim, przekazane do Instytutu Sztuki PAN przez syna, Tomasza Świątkowskiego¹⁵

8. Kolekcja nagrań Stanisława Woźnicy – 1 taśma magnetyczna szpulowa i 5 kaset magnetofonowych z prywatnej kolekcji nagrań Stanisława Woźnicy, nagrania z terenów Wschodniego Mazowsza¹⁶

9. Taśmy magnetyczne szpulowe z prywatnej kolekcji nagrań Ireny Gacek – 2 taśmy magnetyczne szpulowe

10. Taśmy magnetyczne szpulowe z prywatnej kolekcji nagrań Stanisława Rycąbła (Świętokrzyskie)¹⁷

¹⁵ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: HSwiat. Bliższe informacje na temat działalności dokumentacyjnej Henryka Świątkowskiego znajdzie Czytelnik w książce *Łowickie a Rawskie. Muzyczne subregiony Mazowsza* (Jackowski 2007). Nagrania zostały zdigitalizowane i opracowane w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN przez Marię Szymańską-Ilnatę.

¹⁶ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: StWozn. Szczegółowy opis kolekcji znajdzie Czytelnik w tekście zamieszczonym w niniejszym wydawnictwie autorstwa Piotra Dorosza, który był odpowiedzialny za digitalizację i opracowanie tej kolekcji prowadzoną w Instytucie Sztuki PAN. Omówieniu kolekcji poświęcono również audycję na antenie Programu 2 Polskiego Radia z serii *Źródła* (Magdalena Tejchma, Piotr Dorosz: *Nieznane nagrania z okolic Mińska Mazowieckiego*, źródło: <http://a/www.polskieradio.pl/8/3046/Artykul/1692369,Nieznane-nagrania-z-okolic-Minska-Mazowieckiego>, dostęp: maj 2017).

¹⁷ Kolekcje prywatne I. Gacek, S. Rycąbła i przekazane przez K. Rosik zarówno ze względu na zupełny brak opisów do nagrań jak i trudności w identyfikacji materiału pozostają nadal w opracowaniu. Nagrania digitalizowali Kaja Maćko-Gieszcż oraz Piotr Dorosz.

11. Taśmy magnetyczne szpulowe przekazane przez Katarzynę Rosik – nagrania z Kieleckiego – 4 kasety magnetofonowe

12. Polskie Radio Olsztyn (taśmy przekazane z Polskiego Radia Olsztyn do Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk¹⁸)

Drugi etap projektu¹⁹, realizowany w 2016 r., objął sześć następujących kolekcji:

1. Pierwszą część Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego w Instytucie Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego – 50 taśm magnetycznych szpulowych. Relatywnie niewielka ilość nagrań dokumentujących śpiewy religijne, zachowana w dorobku Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, zwróciła uwagę badaczy, m.in. Jana Stęszewskiego (Stęszewski 1990). Choć po zakończeniu wspomnianej akcji nagrany repertuar wzrastał, jednak źródeł fonograficznych folkloru religijnego było wciąż niewiele w porównaniu z repertuarem świeckim, niezwiązanym z obrzędowością katolicką. Z inicjatywy księdza Karola Mrowca w 1970 r. rozpoczęto akcję nagrywania religijnych pieśni zachowanych w żywej tradycji i w ten sposób rozpoczęto tworzenie Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego. Pod względem technicznym i metodycznym



Fot. 3. Kolekcja Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Fot. Jacek Jackowski, 2016.

¹⁸ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: PROlszt. Za digitalizację i opracowanie tej kolekcji prowadzoną w Instytucie Sztuki PAN była odpowiedzialna Anna Walkowiak. Prace są kontynuowane.

¹⁹ Zob. <http://www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-fonograficzne/projekty/polska-muzyka-ludowa-dziedzictwo-fonograficzne.-stan-aktualny-zachowanie-udostepnianie-etap-ii>, dostęp: wrzesień 2017.



Fot. 4. Zbiory Pracowni „Archiwum Etnolingwistycznego” Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Fot. Ewelina Grygier, 2017.



Fot. 5. Taśmy szpulowe ze zbiorów Bukowińskiego Centrum Kultury „Dom Ludowy” przed archiwizacją i digitalizacją. Fot. Jacek Jackowski, 2016.

przeprowadzanie nagrań oparte zostało na doświadczeniach z Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Obecnie w zbiorach Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego zgromadzonych jest około 25 tysięcy pozycji dokumentujących solowe i zbiorowe wykonania pieśni religijnych, śpiewów oraz wywiady z wykonawcami. Wśród dokumentacji znajdują się też incydentalnie pieśni świeckie i nagrania instrumentalne. Istotnym – z merytorycznego punktu widzenia – dopełnieniem zbioru są protokoły do nagrań. Digitalizacją i opracowaniem kolekcji zajmują się Jacek i Magdalena Jackowscy oraz Kinga Strycharz-Bogacz. Według aktualnego stanu prac w repozytorium udostępniono dane o 1040 pozycjach. Prace nad dalszą częścią tej kolekcji (kolejne 25 nośników) są prowadzone w bieżącym roku w ramach trzeciego etapu projektu²⁰.

2. Pierwszą część zasobów nagraniowych Pracowni „Archiwum Etnolingwistycznego” Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – 25 nośników. Kolekcja nagraniowa UMCS 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, stąd decyzja o włączeniu omawianego zbioru do prac w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*. Prace nad dalszą częścią tej kolekcji (kolejne 25 nośników) są prowadzone w bieżącym roku w ramach trzeciego etapu projektu²¹.

3. Kolejną część omówionej wyżej prywatnej kolekcji nagrań Wandy Księżopolskiej – 25 kaset magnetofonowych²²

4. Zbiór archiwalnych nagrań Bukowińskiego Centrum Kultury „Dom Ludowy” – 38 taśm magnetycznych szpulowych. Z Bukowińskim Centrum Kultury od pół wieku łączy się tradycja festiwalu Sabałowe Bajania. Pierwsza taka impreza odbyła się w Bukowinie Tatrzańskiej w 1967 r. z inicjatywy Józefa Pitoraka, prezesa Domu Ludowego, rodowitego bukowianina. Na początku Sabałowe Bajania były jedynie konkursem gawędziarskim²³. W roku 1969 do regulaminu wprowadzono konkurs instrumentalistów ludowych, w 1974 r. konkurs śpiewaków ludowych, a w 1984 konkurs śpiewu *pytacy*²⁴

²⁰ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji: Katolicki Uniwersytet Lubelski. Instytut Muzykologii. Archiwum Muzyczne Folkloru Religijnego lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: IMuzKUL.

²¹ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Pracownia „Archiwum Etnolingwistyczne” lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: PAEUMCS. Prace w ramach projektu prowadziła Anna Walkowiak oraz Beata Maksymiuk-Pacek, obecnie nagrania są digitalizowane i opracowywane przez Kamilę Pozimkę oraz Angelikę Fierkę.

²² Sygnatury: Wksiez_MC0005, MC0010 – MC0011, MC0125, MC0135, MC0138, MC0141 – MC0142, MC0180, MC0187, MC0193, MC0201, MC0217 – MC0220, MC0240 – MC0241, MC0246, MC0308, MC0338, MC0358, MC0378, MC0483 i jedna kaseeta niezidentyfikowana. W bieżącym roku Autorka nagrań zdecydowała się zdeponować całą swą kolekcję nagraniową, liczącą niemal pół tysiąca kaset w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Nagrania te będą zatem stanowiły istotny element prac realizowanych w kolejnych etapach omawianego projektu.

²³ <http://sabalowebajania.pl/z-kart-historii/historia-sabalowych-bajani/>, dostęp: wrzesień 2017. Na stronie zaprezentowano także materiały archiwalne, m.in. cyfrowe kopie plakatów i programów wczesnych edycji festiwalu.

²⁴ *Pytace* – charakterystyczna funkcja na każdym góralskim weselu. Dawniej jeździli po wsi, zapraszając na wesele („pytać” oznacza „prosić” w gwarze góralskiej). Obecnie ich rolą jest prowadzenie orszaku weselnego.

i mowy starosty weselnego. Co roku do Bukowiny Tatrzańskiej na pięć sierpniowych dni zjeżdżają się gawędziarze, muzykanci, drużbowie, starości weselni i śpiewacy z całej Polski. Podczas Sabatów Bajanów usłyszeć można muzykantów, gawędziarzy ze wszystkich górskich regionów: Orawy, Żywiecczyzny, Spisza, Beskidu. Ponadto uczestniczą w nim śpiewacy ze Śląska, Polesia, z Kurpiów, Kaszub i z wielu innych regionów. Choć festiwal jest sytuacją folklorystyczną względnie nową, a dawny repertuar pojawia się w scenicznym kontekście, tego typu wydarzenia stanowią ważny bodziec do tego, by tradycję zachować w takiej postaci, w jakiej ją wykonawcy zapamiętali od swych przodków. Aktualnie opracowywany zbiór z Bukowińskiego Centrum Kultury obejmuje 38 taśm szpulowych, głównie z Sabatów Bajanów z 1973 r., na których zarejestrowano śpiewy, muzykę instrumentalną i oczywiście repertuar niemuzyczny – tytułowe bajania²⁵.

5. Nagrania Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu – kasety magnetofonowe z nagraniami z przeglądów Biesiad Folkloru Ziemi Kaliskiej z lat 90-tych XX w. – 12 kaset magnetofonowych²⁶

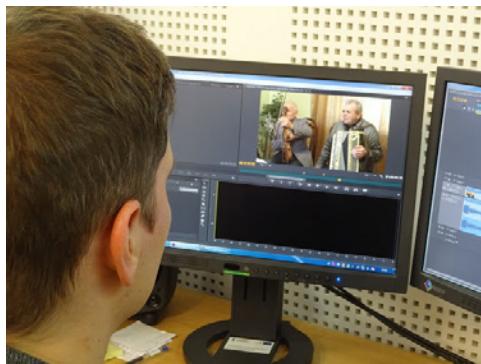
6. Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN. Kontynuacja digitalizacji zbioru ze szczególnym uwzględnieniem zasobów audiowizualnych

86

Oprócz digitalizacji i opracowania zasobów mniejszych kolekcji istotnym elementem omawianego projektu jest kontynuacja prac poświęconych największemu i najstarszemu archiwum nagrań muzyki tradycyjnej – Zbiorom Fonograficznym Instytutu Sztuki PAN. Ta kolekcja – zgodnie z ideą projektu – jest trzonem powstającego centralnego repozytorium, a zewnętrzne zespoły nagrań opracowywane są według metod wypracowanych i obowiązujących w tym archiwum. W zasobach Zbiorów Fonograficznych ISPAN zgromadzono materiały na różnych nośnikach dźwięku: wążkach fonograficznych, płytach gramofonowych, taśmach magnetycznych szpulowych i studyjnych (tzw. „radiowych”), kasetach magnetofonowych, na nośnikach typu Mini-Disc, płytach CD, DVD i in. Od wielu lat rośnie liczna materiałowa o statusie *born digital*. Ponadto, poza nagraniami dźwiękowymi i audiowizualnymi, w zbiorach znajdują się materiały nienagrane: m.in. protokoły nagrań, spisy nagrań, fotografie, katalogi fiszkowe etc. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, jako jedna z pierwszych instytucji w kraju, systematyczną digitalizację archiwaliów rozpoczął już w 2004 r. Pracom nad zbiorami przyświeca idea jak najszybszego udostępnienia jak największej ilości nagrań szerokiemu gronu odbiorców oraz skopiowanie, zabezpieczenie i ochrona oryginałów jak najlepszymi, dostępnymi w miarę możliwości finansowych, metodami (Jackowski 2014c: 87-88), której realizacji sprzyjały dwa etapy projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie*.

²⁵ Digitalizacją zbioru zajmowała się Anastasia Niakrasava. Aktualnie trwa identyfikowanie i opracowywanie nagrań we współpracy z Bartłomiejem Koszarkiem.

²⁶ Wybór nagrań w repozytorium poprzez kategorię wyszukiwania *Archiwum* po wpisaniu pełnej nazwy instytucji: Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu lub przez kategorię *Sygnatura* po wpisaniu akronimu: CKI-SKa. Prace nad tym zespołem archiwalnym w ramach projektu prowadziła Ewelina Grygier.



Fot. 6-7. Maciej Królikowski i Maria Szymańska-Ilnata opracowujący kolekcję Instytutu Sztuki PAN. Fot. Ewelina Grygier, 2017.

Zbiory digitalizowane i opracowywane w ramach omawianego projektu to, prócz nagrań fonograficznych, także rejestracje filmowe (na taśmie 8 mm, bez dźwięku), audiowizualne zarejestrowane na nośnikach Hi8 oraz MiniDV, a także udokumentowane w formacie cyfrowym – jako pliki audiowizualne (*born digital*). Większość z nich to nagrania muzyki instrumentalnej dokumentujące grę muzyków starszego pokolenia. Ciekawym materiałem są również nagrania żywej tradycji *otrębywania* adwentu na ligawkach oraz dokumentacja wykonywania tych instrumentów, zarejestrowana w warsztatach twórców ludowych²⁷.

W ramach projektu w Instytucie Sztuki PAN w 2015 r. zorganizowano seminarium, a rok później konferencję naukową poświęconą tematyce zachowania i udostępniania muzyki tradycyjnej. W spotkaniach tych czynny udział wzięli badacze i dokumentaliści m.in. z Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, Biblioteki Narodowej, Polskiego Radia, Archiwum PAN, Narodowego Archiwum Cyfrowego, Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie a także z Instytutu Sztuki PAN. Istotnym elementem działań w ramach projektu jest tworzenie nowej dokumentacji współczesnej kondycji i przejawów muzycznego folkloru. Nagrania dźwiękowe i audiowizualne przeprowadzone w ramach wypraw i badań terenowych systematycznie powiększają zasób Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. W ramach projektu przygotowywane są kolejne wydawnictwa płytowe z serii *ISPAN Folk Music Collection* oraz *The Oldest Sound Documents of Polish Traditional Music*.

Realizacja projektu odbywa się w ramach prac prowadzonych w Zbiorach Fonograficznych IS PAN, które dysponują odpowiednim zapleczem technologicznym oraz kadrą pracowników i współpracowników: etnomuzykologów, muzyków, reżyserów dźwięku, dialektologów, którzy zdobyli doświadczenie w pracy związanej z archiwizacją, digitalizacją, opracowaniem, rekonstrukcją i udostępnianiem dokumentów etno-fonograficznych. Instytucje, w których zgromadzono powyższe kolekcje, zwykle nie

²⁷ Za digitalizację materiałów audiowizualnych z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk odpowiedzialni są Maciej Królikowski oraz Maria Szymańska-Ilnata. Zadaniem autorki niniejszego opracowania było opracowanie części kolekcji rejestracji zapisanych na nośnikach typu Mini-Disc.



Fot. 8. Badania terenowe prowadzone przez Barbarę Śnieżek i Piotra Dorosza we wsi Kosztowa – rejestracja nabożeństwa majowego. Fot. Piotr Dorosz, 2014.



Fot. 9. Badania terenowe prowadzone przez Jacka Jackowskiego (na zdjęciu), Ewelinę Grygier i Piotra Dorosza we wsi Przewrotne – gra Henryk Marszał z wnukiem. Fot. Ewelina Grygier, 2017.



Fot. 10. Promocja płyty *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich* w Instytucie Sztuki PAN. Fot. Piotr Dorosz, 2015.

dysponują zapleczem technologicznym i wyszkoloną kadrą do przeprowadzenia tego typu zadań ani infrastrukturą informatyczną pozwalającą na utrzymanie repozytorium, a także uporządkowanie i prezentację on-line tego typu zasobów cyfrowych.

PODSUMOWANIE

Powyższe opracowanie ograniczono do wymienienia kolekcji opracowywanych w ramach trzech etapów projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* oraz do podania o nich podstawowych informacji. Szczegółowe informacje o wybranych zbiorach znajdzie Czytelnik w pozostałych opracowaniach zamieszczonych w niniejszej książce, a kolejne zostaną opisane, mamy taką nadzieję, w następnym wydawnictwie. By podkreślić wagę realizowanej obecnie, a przecież historycznej idei i zarazem podsumować działania, warto przytoczyć cytaty Bolesława Pleśniarskiego o poznańskim Regionalnym Archiwum Fonograficznym, założonym przez prof. Łucjana Kamieńskiego, sformułowany w latach 30. ubiegłego wieku, jednak nadal aktualny:

Trzeba tylko tym miłośnikom pieśni ludowych dopomóc w wytrwaniu i krzewieniu chłopskich dźwięków i słów, by pieśń ludowa [...] nie stała się stałym mieszkańcem jedynie piwnicy [...]. (Pleśniarski 1936: 518).

Digitalizacja i opracowanie zbiorów, tworzenie i gromadzenie metadanych, porządkowanie i weryfikowanie informacji, ich udostępnianie to działania w kierunku stworzenia w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN centralnego repozytorium nagrań archiwalnych polskiej muzyki tradycyjnej. Realizowane przez pracowników i współpracowników Instytutu zadanie jest niezwykle istotne nie tylko ze względu na zebranie w jednym miejscu bezcennego i unikalnego polskiego dziedzictwa muzycznego folkloru polskiego, ale też ze względu na możliwość udostępnienia nagrań i informacji o nich szerokiemu gronu odbiorców: naukowcom, badaczom reprezentującym różne dyscypliny, muzykom, artystom, twórcom różnych dziedzin sztuki, animatorom kultury, nauczycielom czy wreszcie po prostu osobom zafascynowanym tradycją własnego regionu – małej ojczyzny.

SUMMARY

Paulina Książek

PROJECT - *POLISH TRADITIONAL MUSIC – PHONOGRAPHIC HERITAGE.*

CURRENT STATUS, PRESERVATION, FACILITATING.

The text entitled *Polish traditional music – phonographic heritage* is a short summary of the work of the staff of the Phonographic Department of the Institute of Art of Polish Academy of Sciences that tries to bring closer the goal and the range of activities undertaken within the framework of subsequent stages of the project “Polish traditional music – phonographic heritage. Current status, preservation, facilitating”. Introduction referring to the beginnings of phonography as well as sound registrations of folklore becomes an excuse to draw the Reader closer to the mission of the Phonographic Department. One of the ways of its accomplishment was the work within the framework of individual stages of the project of which the idea, goal and the beginnings of accomplishment have been described. Systematisation and description of individual collections as well as showing the number and content of carriers invite to the reflection over the status of Polish folklore documentation. Remembering individual activities the Author tries to mark and bring out the goal and that is „collecting in one place the priceless and unique Polish folklore heritage as well as facilitating the recordings to the large body of recipients”.

The present text is in fact a resume and a summary of the work of the staff of the Phonographic Department of the Institute of Art of Polish Academy of Sciences with the aim of preservation of phonographic heritage of Polish folklore.



Emilia Jakubiec-Lis – adiunkt w Oddziale Etnograficznym Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. Ukończyła studia magisterskie w zakresie socjologii (WSP Rzeszów) i kulturoznawstwa (UR Rzeszów) oraz Podyplomowe Studia Muzealne (UJ Kraków). Muzyczne pasje rozwijała w Studium dla Kapelmistrzów i Tamburmajorów Orkiestr Dętych (MCK Nowy Sącz) i Policealnej Szkole Wokalno-Aktorskiej w Krakowie. Od wielu lat związana ze środowiskiem orkiestr dętych, członek Studia Operowego „Halka” (WDK Rzeszów). W latach 2008-11 pełniła funkcję przewodnika w Muzeum Zamku w Łańcutcie. Od 2012 roku zatrudniona w Oddziale Etnograficznym Muzeum Okręgowego w Rzeszowie, gdzie głównie zajmuje się dokumentacją folkloru muzycznego Podkarpacia.

Emilia Jakubiec-Lis

Muzeum Etnograficzne im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie

Działalność dokumentacyjna i popularyzatorska Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie jako kontynuacja idei Franciszka Kotuli (z uwzględnieniem kolekcji muzycznej)

1. POWOJENNA DZIAŁALNOŚĆ FRANCISZKA KOTULI I RZESZOWSKICH MUZEALNIKÓW W ZAKRESIE DOKUMENTACJI FOLKLORU MUZYCZNEGO PODKARPACIA

93

W 1945 roku, tuż po zakończeniu działań wojennych, w Poznaniu zostało utworzone Zachodnie Archiwum Fonograficzne, którego jednym z założycieli był Marian Sobieski. W tym samym roku przeprowadzono już pierwsze badania terenowe. Pięć lat później, powiększone w ciągu tego czasu zasoby Archiwum stały się częścią zbiorów Państwowego Instytutu Sztuki, która to instytucja od 1950 r. odpowiedzialna była, obok Polskiego Radia, za przeprowadzenie ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Kontynuując przedwojenne i utracone dzieło Łucjana Kamieńskiego i jego poprzedników, Jadwiga i Marian Sobiescy rozpoczęli dokumentację fonograficzną polskiego folkloru muzycznego. Pracy było wiele, bo – jak pisze Ludwik Bielawski – wojna szczególnie okrutnie obeszła się ze zbiorami fonograficznymi dokumentującymi folklor muzyczny.

Cały ten mozolnie budowany gmach młodej polskiej etnografii muzycznej runął, nim doprowadzono go do końca. Wiele działów polskiej humanistyki poniosło w wyniku wojny poważne straty, dla etnografii muzycznej były one szczególnie dotkliwe. Śladu nie pozostało po naszych czołowych archiwach fonograficznych, w powstaniu zginął Julian Pulikowski, a Łucjan Kamieński do etnografii muzycznej już nie powrócił... (Bielawski 1973: 20).

Warto dodać, że w samym tylko ośrodku poznańskim do momentu wybuchu wojny zgromadzono ok. 4 tys. nagrań dźwiękowych, natomiast powstałe w Warszawie w 1934 r. z inicjatywy Juliana Pulikowskiego Centralne Archiwum Fonograficzne zgromadziło ok. 20 tys. nagrań.

Tereny Rzeszowszczyzny należały do jednych z pierwszych, które objęto powojenną eksploracją i dokumentacją:

Ekipa nasza składała się z 13 osób, tworzących dwie grupy szperaczy. [...] Szperacze rozchodzili się po wsiach parami, każdy mocny w zapisie nutowym miał za towarzysza wprawnego „tekściarza”. [...] W wyjściowym etapie pracy (Łańcut) grupy szperaczy obejmowały co dzień inne wsie powiatu i powracały na noc do wspólnej bazy w zamku łańcuckim. [...] Ekipa samochodowa [...] krążyła między jedną a drugą grupą i nagrywała miejscowości przez nich przygotowane [...] oraz wsie nietknięte jeszcze przez szperaczy, gdzie od ręki robiono wywiad i nagrania. [...] Rekordzistą w ilości śpiewanych do mikrofonu piosenek stał się Walenty Kunysz z Kraczkowej pow. Łańcut (ur. 1896 r.) – 107 śpiewanek... (Sobieska 1951: 31-32).

Była to jedyna tego rodzaju akcja dokumentująca folklor muzyczny, dzięki której zachowały się oryginalne nagrania, w tym również pochodzące z terenu Rzeszowszczyzny. Uzyskany w trakcie akcji materiał trafił do zbiorów Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Wybrane nagrania z terenu Rzeszowszczyzny, zgromadzone w tym okresie, opublikowane zostały na płycie CD wydanej w 2009 r. przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk¹. Rozpoczęte w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego badania i dokumentację kontynuował Franciszek Kotuła – ówczesny kierownik rzeszowskiego Muzeum.

Badania swoje przeprowadziłem w latach 1955-1965 i dotyczą one niewielkiego skrawka Polski nazwanego przeze mnie R z e s z o w s k i e. [...] W moim ujęciu oznacza on tylko trzy regiony etnograficzne o zdecydowanie polskim obliczu etnicznym, a mianowicie: Podgórze, Rzeszowiaków i Lasowiaków

– wspomina Franciszek Kotuła w wydanej w 1969 r. książce *Folklor słowny osobliwy Lasowiaków, Rzeszowiaków i Pogórze* (Kotuła 1969a: 9-10). Początkowo, wzorem XIX-wiecznych badaczy, Kotuła przemierzał teren posługując się notesem i ołówkiem i, podobnie jak ówczesi, nie znał zapisu nutowego, więc z folkloru muzycznego ratował to, co się dało – rejestrując tylko teksty. „Chodziłem po świecie i zbierałem śmiecie” – mówił żartobliwie o swym życiowym posłannictwie Franciszek Kotuła. Trudno jest jednak nazwać „śmieciami” zgromadzone przez niego w mozołę archaiczne teksty blisko 460 kołęd, którymi oczarował czytelnika, publikując je w okazałym tomie *Hej, leluja* (Kotuła 1970a), jak również muzyczne treści stanowiące podstawę publikacji *Folklor słowny osobliwy* (Kotuła 1969a) oraz *Znaki przeszłości* (Kotuła 1976). Materiałom źródłowym tego okresu nie towarzyszyły ściśle określone zasady i metody badawcze, wedle których materiał powinien być zebrany. Nie było też obranego kierunku i metodyki archiwizacji.

¹ Płyta CD pt.: *Early Post-War Polish Folk Music Recordings 1945-1950 (ISPAN Folk Music Collection, vol. 1, red. J. Jackowski)*, Warszawa 2008: Instytut Sztuki PAN.

Ambicją [...] dokumentatora zjawiska zwanego folklorem słownym było przekazanie późniejszym syntetykom i historykom literatury ludowej materiału naukowego, tym wartościowszego, że nie wybranego ze starszych czy nowszych druków, ale zebranego bezpośrednio w terenie, od żywych ludzi. Nie ograniczałem się jednak do przekazania samych tekstów. Usiłowałem pokazać głębię i atmosferę, w której folklorystyczna roślinność – niby folklorystyczne relikty – dochowała się do czasów obecnych [...] chciałem pokazać, jaką zebrane pieśni – nie te bardzo popularne i powszechnie znane, ale takie osobliwe, rzadziej spotykane, nieraz intymne – spełniały funkcję społeczną, czego były wyrazem, jakich głosów były, czy są echem. Chodzi mi bowiem o to przede wszystkim, aby czytelnik nie tylko wnikał i rozumiał treść pieśni ludowej, ale żeby mógł odczuć ducha pieśni, zawarte w niej tajemnicze piękno (Kotula 1969a: 9).

Tę wspomnianą przez siebie „głębię i atmosferę, folklorystyczną roślinność i ludzi” doskonale ukazał poprzez baśniową opowieść *Muzykanty* (Kotula 1979c), osnutą na kanwie licznych zgromadzonych przez siebie muzykanckich pamiętników. Dziś każdy z nich z przypisanym do siebie skrupulatnie numerem inwentaryzacyjnym AMT (Archiwum Materiałów Terenowych) stanowi niewyczerpane źródło informacji o odchodzącym już świecie ostatnich wiejskich muzykantów. Warto w tym miejscu nadmienić, że wymienione wyżej *Muzykanty* stały się kanwą dla scenariusza filmu *Niech gra muzyka*, zrealizowanego w 2000 r. w reżyserii Andrzeja Barańskiego², którego tematem są na wpół baśniowe, na wpół realistyczne losy prowincjonalnych muzykantów, a zdjęcia do filmu wykonane zostały w podrzeszowskich wsiach z udziałem autentycznych wiejskich muzykantów (m.in. znanego Władysława Pogody).

Na początku lat 60. ubiegłego wieku Franciszek Kotula stał się posiadaczem magnetofonu reporterskiego, na którym dokonywał nagrań. Na obecnym etapie badań nad spuścizną F. Kotuli trudno ustalić szczegółową datę zakupu magnetofonu oraz jego typ³. Wiemy, iż sprzęt był jego prywatną własnością. Według wpisów do inwentarza muzealnego najstarsze nagranie Kotuli pochodzi z 1961 r. – jest to wywiad z rzeźbiarką Helena Lubera i wywiad z muzykantem Józefem Zielińskim. Oba nagrania zostały dokonane w Cmolasie (Tarnobrzeskie)⁴. Fakt włączenia do rejestracji i badań sprzętu nagrywającego zapoczątkował nowy rozdział w sposobie dokumentowania folkloru muzycznego Rzeszowszczyzny przez badacza. Wielkim jednak problemem, który w bezpośredni sposób ograniczał etnografa, był dostęp do czystych taśm. Na polskim rynku przez długie lata był to towar niedostępny, deficytowy. Wiadomo, iż taśmy przysyłał Kotuli jego przyjaciel z Francji. Z tego okresu (ściślej do 1968 r.) pochodzą bar-

² Film jest dostępny on-line na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=VNXAGI-L6uc>, dostęp: listopad 2017.

³ Po wnikliwej analizie zachowanych fotografii, na których widoczny (zwykle ledwo widoczny) jest sprzęt nagrywający, możemy wnioskować, iż mógł być to magnetofon firmy Philips, być może z serii EL np. 3585, 3514 lub 3586. Nie jest to jednak informacja pewna. Za pomoc w próbie identyfikacji dziękujemy Annie Rutkowskiej.

⁴ W chwili obecnej najstarsze nagrania Kotuli zdigitalizowane w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* pochodzą z 1964 r.



2- (15)
 Ostrowy Baranowski p. Kolbuszowe.
 Para muzykantów - mężczyźni:
 Andrzej Skiba, s. Walentego, ur. 1.X. 1875 r.
 Józefa Skiba, c. Józefa, ur. 4.VIII. 1886 r.
 Fot. w r. 1964. - w zagrodzie
 Skibów, Franciszek Kotula

Fot. 1-2 (awers i rewers fotografii). Muzykowanie w zagrodzie Skibów (Tarnobrzесьkie). Józefa i Antoni Skiba, Ostrowy Tuszowskie (Tarnobrzесьkie). Fot. i opis zdjęcia: F. Kotula, 1964. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

dzo cenne nagrania z okolic Tarnobrzega⁵. W większości przypadków wsie, w których były prowadzone wówczas badania, dziś już nie istnieją, np. Machów i Mokrzeszów są obecnie dzielnicami Tarnobrzega, zaś z miejscowości Jeziorko gm. Grębów wysiedlono mieszkańców, a teren przeznaczono pod budowę kopalni siarki; w skansenie w Kolbuszowej znajduje się zagroda z tej miejscowości.

⁵ Na materiałach tych bazuje publikacja B. Linette, który, wg zapisów w inwentarzu muzealnym, brał udział w badaniach już w 1963 r. (Linette 1968).

Znaczna część nagrań pochodzi również z Pogórza, z okolic Wielopola Skrzyńskiego, Jasła, częściowo Krosna i Gorlic. Poza obszarem badawczym pozostającym w obszarze działań dokumentacyjnych rzeszowskich muzealników znalazły się okolice Sanoka, eksplorowane wówczas głównie przez Muzeum sanockie. Franciszek Kotula do roku 1970 zorganizował 20 obozów badawczych⁶; podczas wielu z nich, zwłaszcza tych, organizowanych od 1964 r., dokumentowano wywiady i repertuar muzyczny w nagraniach.

Dla badaczy folkloru działających po drugiej wojnie światowej, do końca lat 70. ubiegłego wieku, gdy na terenie Rzeszowskiego była przeprowadzana większa część eksploracji, najistotniejszą bodaj przeszkodą, mającą istotny wpływ na rozwój badań, było ograniczenie spowodowane brakiem większej ilości odpowiedniego, profesjonalnego sprzętu nagrywającego.

Rozpoczęte dzieło Franciszka Kotuli w zakresie gromadzenia folkloru muzycznego kontynuował zespół muzealników rzeszowskich pod kierownictwem dra Krzysztofa Ruszla, który w latach 1971-79 zorganizował 10 obozów badawczych⁷, w wyniku których zgromadzono imponującą kolekcję nagrań, w tym również dokumentujących folklor muzyczny z obszaru Podkarpacia, stanowiącą dziś łącznie ze zbiorami Franciszka Kotuli cenną,



Fot. 3. Muzykant Paweł Kalinka z Machowa (obecnie dzielnica Tarnobrzega). Fotografię, a także inne materiały z Tarnobrzeskiego, które wykorzystał Kotula w książce *Muzykanty*, przekazała mu Maria Kozłowa z Machowa (prawdopodobnie autorka fotografii). Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

⁶ Miejscowości i lata, w których odbyły się te obozy, przytoczyła Elżbieta Dudek-Młynarska w swoim tekście, opublikowanym w niniejszym wydawnictwie (s.)

⁷ W 1971 r. zorganizowano obóz naukowy w Zagorzycach k. Ropczyc, podczas którego podjęto problematykę współczesnej kultury wsi (w tym społeczno-kulturową); 1972 r. – obóz badawczy w ośrodku garncarskim w okolicach Łańcuta. W tym samym roku odbył się drugi obóz badawczy w okolicach Jasła i stanowił kontynuację działań podjętych w 1971 r. Kolejne dwa obozy badawcze odbyły się w latach 1973-74 r. w Julinie k. Leżajska. W badaniach prowadzonych w 1973 wziął udział dr Bogusław Linette z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Po raz trzeci w okolicach Leżajska przeprowadzono badania w 1975 r. w ramach VIII Seminarium Etnomuzykologicznego zorganizowanego przez UAM w Poznaniu, Uniwersytet Łódzki i Muzeum w Rzeszowie. W latach 1975-77 przeprowadzono kolejne trzy obozy badawcze na terenach wiejskich usytuowanych na południe od Rzeszowa. W 1978 r. badania skoncentrowane zostały w okolicy Strzyżowa, w 1979 r. eksploracji poddano wieś Gwoźnicę Górą i Dolną.

12. 24" 2/8 Grzeska, Marcin Majoch. cymbaly

13. 11" 2/4 Skrzypce Grzeska, Kapela: skrzypce - J. Rosół, cymbały - M. Majoch

wfu

Dr Bogusław Linette
Poznań, ul. Kopernika 7

SPRAWOZDANIE Z OBOZU ETNOGRAFICZNEGO W TRYŃCZY

POW. PRZEWORSKI

Minijęz sprawozdanie dotyczy wyników badań nad folklorem muzycznym, przeprowadzonych przez autora w dniach 4-18 sierpnia 1969 r. w ramach działalności obozu etnograficznego zorganizowanego w Tryńczy, pow. Przeworsk przez Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, pod kierownictwem doc. F. Kotuli.

Badaniami objęty został zwarty obszar obejmujący 13 wsi w północnej i zachodniej części powiatu przeworskiego oraz jedna wieś w powiecie leżańskim. Przebadano następujące miejscowości w powiecie przeworskim: Dąbów, Gniwczyn, Gorliczyn, Gorzyca, Grzeska, Jagieła, Nowosielce, Rozbór, Studzian, Świętoniowa, Tryczna, Ubieszyn, Wólka Ogryzkowa oraz Grodzisko Dolne w powiecie leżańskim. Badania miały charakter penetrujący i ich celem było zebranie danych na temat ludowej kultury muzycznej regionu oraz udokumentowanie w formie nagrań i zapisów miejscowego repertuaru muzycznego. Nagrania zostały dokonane na prywatnym sprzęcie doc. Kotuli, w którego posiadaniu znajdują się nagrane taśmy.

Zebreny materiał należy traktować statystycznie, ponieważ składają się na nagrania tylko wybranych wykonawców, do jakich udało się dotrzeć w czasie krótkiego kontaktu z badanymi miejscowościami. Z racji dużej przypadkowości w pozyskiwaniu materiału uzależnionym od wielu czynników i obiektywnych trudności rezultaty uzyskane w poszczególnych miejscowościach przedstawiają się różnie. Wynika stąd rozpiętość w liczbie wykonawców i nagranych pieśni: od jednego wykonawcy i kilku pieśni do kilku wykonawców i kilkudziesięciu pieśni w jednej wsi. Liczy te, jako przypadkowe, nie odzwierciedlają zatem rzeczywistego stanu folkloru muzycznego w danej wsi, albowiem na podstawie ogólnego rozeznania stwierdzić można, że we wszystkich badanych miejscowościach jest folklor muzyczny zjawiskiem dość powszechnym i żywotnym.

Potwierdzeniem tego stanu rzeczy jest stosunkowo duża ilość zebranego materiału. Wynosi ona mianowicie około 260 nagranych i 7 zapisanych pieśni, 12 utworów instrumentalnych - w tym 7 w wykonaniu kapeli - oraz kilkanaście pozycji folkloru słownego /oracji, opowiadań i wycieczek/ nagranych niejako ubocznie, najczęściej w kontekście folkloru muzycznego. Ponadto zebrano szereg informacji, opisów i komentarzy na temat przedmiotu badań.

Fot. 4-5. Przykładowa transkrypcja muzyczna autorstwa B. Linette i karta sprawozdania z obozu etnograficznego zorganizowanego w 1969 r. w Tryńczy. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

fonograficzną kolekcję muzykaliów. Prowadzona dokumentacja miała na celu utrwale-
nie jak najpełniejszego obrazu tradycyjnej muzyki ludowej znajdującej się już w fazie
postępujących przemian, a w wielu przypadkach – w zaniku. Zespół badawczo-do-
kumentacyjny tworzyli wówczas pracownicy Muzeum w składzie: Ewa Waszkowska,
Aleksander Hadała, dr Andrzej Karczmarszewski, Anna Targońska oraz dr Bogusław
Linette z Uniwersytetu w Poznaniu a także studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uni-
wersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, odbywający praktyki w Rzeszowie. Były to
ekipy znacznie mniejsze od tych z czasów Kotuli, kiedy organizowano zespoły badaw-
cze liczące średnio 20-30 osób. „Myśmy już z takich ekip nie korzystali. Za Kotuli były
w ekipie trzy, cztery panie, które zajmowały się rysowaniem, nam to już było zbędne,
robiło się fotografie” – wspomina dr Krzysztof Ruszel, ówczesny kierownik Działu Etno-
graficznego rzeszowskiego Muzeum. Przełomowym momentem w dokumentowaniu
folkloru muzycznego było zatrudnienie w latach 80. ubiegłego wieku muzykologa, Jo-
lanty Pękacz, która pełna pasji i zaangażowania przystąpiła do opracowywania i kata-
logowania zgromadzonych zbiorów fonograficznych. Prace te prowadziła do 1986 r.

2. CHARAKTERYSTYKA ZBIORU NAGRAŃ

W zbiorach Archiwum Materiałów Terenowych Muzeum Etnograficznego w Rzeszo-
wie znajduje się niezwykle interesujący i cenny zbiór nagrań dźwiękowych, zarejestro-
wanych na taśmach magnetofonowych. Są to zasadniczo rejestracje terenowe z lat
1962-1979⁸, zrealizowane przez pracowników Działu Etnografii Muzeum Okręgowego
w Rzeszowie, tj.: doc. Franciszka Kotulę, Ewę Waszkowską, Aleksandra Hadałę, Annę
Targońską, dra Krzysztofa Ruszla, Teresę Szetelę, Wandę Daszykowską, dra Andrzeja
Karczmarszewskiego, a także dra Bogusława Linette, który wówczas prowadził doku-
mentację folkloru muzycznego, włączając się w prace organizowanych przez Muzeum
obozów badawczych⁹.

Kolekcję fonograficzną tworzą 163 taśmy szpulowe typu Stilon z nagraniami za-
wierającymi materiał pozyskany w terenie. Wśród nich znajdują się 63 taśmy magne-
tofonowe, tzw. „taśmy Kotuli”, nagrane przez badacza i jego towarzyszy w latach 60.
ubiegłego wieku podczas prywatnych sobotnio-niedzielnich wyjazdów badawczych¹⁰.

⁸ Nie oznacza to, że w 1980 r. zaprzestano dokumentacji, bowiem ostatnie wpisy w inwentarzu pochodzą z 1986 r. – nagrania dra Andrzeja Karczmarszewskiego. Niemniej na wspomniany przedział czasu przypada najbardziej intensywny okres prac dokumentacyjnych z wykorzystaniem także magnetofonu.

⁹ Bogusław Linette na podstawie badań w Rzeszowskim napisał pracę habilitacyjną *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskim* (Linette 1981). Najstarsze nagrania jego autorstwa według wpisów inwentarzowych pochodzą z 1964 r. i zostały dokonane w miejscowościach Domaradz, Blizne, Wola Jasielska. Materiał pochodzi ze zbioru pt. „taśmy Kotuli”, taśmy nr 90 i 104.

¹⁰ Wanda Daszykowska-Ruszel pisze: „W posiadaniu archiwum są 63 taśmy nagrań terenowych, głównie z lat sześćdziesiątych. Wcześniej Kotula posługiwał się notesem i ołówkiem jak XIX-wieczni zbieracze folkloru. Ponieważ nie znał zapisu nutowego, z folkloru muzycznego rejestrował tylko teksty. Kiedy w jego wyposażeniu terenowym znalazł się magnetofon, nagrywał przede wszystkim wywiady i folklor obrzędowy. Nagrania magnetofonowe F. Kotuli zakupione przez Muzeum zostały skatalogowane i uzupełnione indeksami przez etnomuzykologa. Po dokonaniu merytorycznej oceny i niezbędnej selekcji zostały profesjonalnie przeegrane na taśmy szpulowe w rzeszowskim radiu na odpowiednim sprzęcie”

Scieżka I powojna 1-37		Scieżka II powojna 1-36		Scieżka III 1-33		Numer taśmy 34/4		Płatec archiwum	
Scieżka I powojna 1-37		Scieżka II powojna 1-36		Scieżka III 1-33		Numer taśmy 34/4		Płatec archiwum	
Poz.	Miejscowość punkt	Informator	Treść ugniatu	Długość nagrania	Data nagrania	Nagranie			
1	Brzoza Stadmicka nr d. 197	Józef Świąta ur. 1924 r.	Kazalec, reja - dół 000-012	000-012	1974 r.	1x			
2	"	"	Żołęta, reja - dół 012-018	012-018	"	"			
3	"	"	Żół żółty, reja - dół 045-047	045-047	"	"			
4	"	"	Żół, reja - dół 047-073	047-073	"	"			
5	"	"	Żół, reja - dół 073-075	073-075	"	"			
6	Katy Rakizak- ska nr d. 1060	Anna Dec ur. 1900 r.	Żół, reja - dół 075-077	075-077	"	"			
7	"	"	Żół, reja - dół 077-079	077-079	"	"			
8	"	"	Żół, reja - dół 079-081	079-081	"	"			
9	"	"	Żół, reja - dół 081-083	081-083	"	"			
10	"	"	Żół, reja - dół 083-085	083-085	"	"			
11	"	"	Żół, reja - dół 085-087	085-087	"	"			
12	"	"	Żół, reja - dół 087-089	087-089	"	"			
13	"	"	Żół, reja - dół 089-091	089-091	"	"			
14	"	"	Żół, reja - dół 091-093	091-093	"	"			
15	Brzoza Krolewna nr d. 350	Włodzisław ur. 1894 r.	Żół, reja - dół 093-095	093-095	"	"			
16	"	"	Żół, reja - dół 095-097	095-097	"	"			
17	"	"	Żół, reja - dół 097-099	097-099	"	"			
18	"	"	Żół, reja - dół 099-101	099-101	"	"			
19	"	"	Żół, reja - dół 101-103	101-103	"	"			
20	"	"	Żół, reja - dół 103-105	103-105	"	"			
21	"	"	Żół, reja - dół 105-107	105-107	"	"			
22	"	"	Żół, reja - dół 107-109	107-109	"	"			
23	"	"	Żół, reja - dół 109-111	109-111	"	"			
24	"	"	Żół, reja - dół 111-113	111-113	"	"			
25	Brzoza Krolewna ur. d. 48	Jula Musiel ur. 1928 r.	Żół, reja - dół 113-115	113-115	"	"			
26	"	"	Żół, reja - dół 115-117	115-117	"	"			
27	Brzoza Krolewna	Maria Kopyta ur. 1908 r.	Żół, reja - dół 117-119	117-119	"	"			
28	"	"	Żół, reja - dół 119-121	119-121	"	"			
29	"	"	Żół, reja - dół 121-123	121-123	"	"			
30	"	"	Żół, reja - dół 123-125	123-125	"	"			
31	"	"	Żół, reja - dół 125-127	125-127	"	"			
32	"	"	Żół, reja - dół 127-129	127-129	"	"			
33	"	"	Żół, reja - dół 129-131	129-131	"	"			
34	"	"	Żół, reja - dół 131-133	131-133	"	"			
35	"	"	Żół, reja - dół 133-135	133-135	"	"			
36	"	"	Żół, reja - dół 135-137	135-137	"	"			
37	"	"	Żół, reja - dół 137-139	137-139	"	"			
38	"	"	Żół, reja - dół 139-141	139-141	"	"			
39	"	"	Żół, reja - dół 141-143	141-143	"	"			
40	"	"	Żół, reja - dół 143-145	143-145	"	"			
41	"	"	Żół, reja - dół 145-147	145-147	"	"			
42	"	"	Żół, reja - dół 147-149	147-149	"	"			
43	"	"	Żół, reja - dół 149-151	149-151	"	"			
44	"	"	Żół, reja - dół 151-153	151-153	"	"			
45	"	"	Żół, reja - dół 153-155	153-155	"	"			
46	"	"	Żół, reja - dół 155-157	155-157	"	"			
47	"	"	Żół, reja - dół 157-159	157-159	"	"			
48	"	"	Żół, reja - dół 159-161	159-161	"	"			
49	"	"	Żół, reja - dół 161-163	161-163	"	"			
50	"	"	Żół, reja - dół 163-165	163-165	"	"			
51	"	"	Żół, reja - dół 165-167	165-167	"	"			
52	"	"	Żół, reja - dół 167-169	167-169	"	"			
53	"	"	Żół, reja - dół 169-171	169-171	"	"			
54	"	"	Żół, reja - dół 171-173	171-173	"	"			
55	"	"	Żół, reja - dół 173-175	173-175	"	"			
56	"	"	Żół, reja - dół 175-177	175-177	"	"			
57	"	"	Żół, reja - dół 177-179	177-179	"	"			
58	"	"	Żół, reja - dół 179-181	179-181	"	"			
59	"	"	Żół, reja - dół 181-183	181-183	"	"			
60	"	"	Żół, reja - dół 183-185	183-185	"	"			
61	"	"	Żół, reja - dół 185-187	185-187	"	"			
62	"	"	Żół, reja - dół 187-189	187-189	"	"			
63	"	"	Żół, reja - dół 189-191	189-191	"	"			
64	"	"	Żół, reja - dół 191-193	191-193	"	"			
65	"	"	Żół, reja - dół 193-195	193-195	"	"			
66	"	"	Żół, reja - dół 195-197	195-197	"	"			
67	"	"	Żół, reja - dół 197-199	197-199	"	"			
68	"	"	Żół, reja - dół 199-201	199-201	"	"			
69	"	"	Żół, reja - dół 201-203	201-203	"	"			
70	"	"	Żół, reja - dół 203-205	203-205	"	"			
71	"	"	Żół, reja - dół 205-207	205-207	"	"			
72	"	"	Żół, reja - dół 207-209	207-209	"	"			
73	"	"	Żół, reja - dół 209-211	209-211	"	"			
74	"	"	Żół, reja - dół 211-213	211-213	"	"			
75	"	"	Żół, reja - dół 213-215	213-215	"	"			
76	"	"	Żół, reja - dół 215-217	215-217	"	"			
77	"	"	Żół, reja - dół 217-219	217-219	"	"			
78	"	"	Żół, reja - dół 219-221	219-221	"	"			
79	"	"	Żół, reja - dół 221-223	221-223	"	"			
80	"	"	Żół, reja - dół 223-225	223-225	"	"			
81	"	"	Żół, reja - dół 225-227	225-227	"	"			
82	"	"	Żół, reja - dół 227-229	227-229	"	"			
83	"	"	Żół, reja - dół 229-231	229-231	"	"			
84	"	"	Żół, reja - dół 231-233	231-233	"	"			
85	"	"	Żół, reja - dół 233-235	233-235	"	"			
86	"	"	Żół, reja - dół 235-237	235-237	"	"			
87	"	"	Żół, reja - dół 237-239	237-239	"	"			
88	"	"	Żół, reja - dół 239-241	239-241	"	"			
89	"	"	Żół, reja - dół 241-243	241-243	"	"			
90	"	"	Żół, reja - dół 243-245	243-245	"	"			
91	"	"	Żół, reja - dół 245-247	245-247	"	"			
92	"	"	Żół, reja - dół 247-249	247-249	"	"			
93	"	"	Żół, reja - dół 249-251	249-251	"	"			
94	"	"	Żół, reja - dół 251-253	251-253	"	"			
95	"	"	Żół, reja - dół 253-255	253-255	"	"			
96	"	"	Żół, reja - dół 255-257	255-257	"	"			
97	"	"	Żół, reja - dół 257-259	257-259	"	"			
98	"	"	Żół, reja - dół 259-261	259-261	"	"			
99	"	"	Żół, reja - dół 261-263	261-263	"	"			
100	"	"	Żół, reja - dół 263-265	263-265	"	"			

Fot. 6. Przykładowy opis kopii nagrania oryginalnego z 1974 r. umieszczony na pudełku taśmy radiowej. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

Drugi trzon kolekcji tworzy 100 taśm magnetofonowych typu Stilon, tzw. „taśmy Linette” – nagrane m.in. przez dra Bogusława Linette, podczas obozów badawczych organizowanych w latach 1962-79¹¹.

Nagrania rejestrowane przez Franciszka Kotulę podczas jego wypraw dokumentacyjnych miały być w założeniu badacza jedynie pomocą do opracowywanych przez siebie tematów z zakresu kultury ludowej. Nagrywał najprawdopodobniej tylko i wyłącznie z myślą o własnych potrzebach badawczych, nie miał zaś na celu kompleksowej fonograficznej dokumentacji kultury ludowej, dlatego też na taśmach zwykle brak metryczek pozwalających na precyzyjne zidentyfikowanie miejsca, czasu nagrania i informatora. Bywa, że w trakcie rozmowy, wywiadu takie informacje padają, co jest cenną i zwykle jedyną wskazówką dla opracowujących nagrania. Kotula nie opracowywał też wywiadów w formie stenogramu lub pisemnych notatek. Mimo tych braków metodologicznych – spowodowanych zapewne brakiem czasu wobec potrzeby udokumentowania jak największej ilości materiału i repertuaru, nagrania te są nadal ważnym źródłem do poznania kultury ludowej. Eksplorując teren, docierał Kotula do najstarszego pokolenia informatorów urodzonych jeszcze w latach 80. XIX wieku. Istotną cechą tych źródeł, zwłaszcza z punktu widzenia badacza muzyki ludowej, jest to, że w zdecydowanej większości przypadków,

(Daszykowska-Ruszel 1995: 65). Należy podkreślić, iż do digitalizacji przeprowadzonej w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* zastosowano oryginały nagrań. Kopie wykonane w radio na taśmę studyjną marki Stilon nie są dokładnymi odwzorowaniami oryginałów, lecz tylko wyselekcjonowanej części repertuaru, niektóre nagrania pominięto. Ponadto kopie nie stanowią odwzorowania: 1 nośnik oryginalny = 1 nośnik kopia, co spowodowało duże trudności z identyfikacją nagrań oryginalnych dla archiwistów mających do dyspozycji tylko spisy nagrań dotyczące kopii radiowych (a więc niepełne i z zaburzoną kolejnością). Zachowane kopie na taśmach radiowych posłużą jedynie w celu odzyskania materiału nagranych na dwudziestu oryginalnych taśmach, które zaginęły.

¹¹ Podział na „taśmy Kotuli” i „taśmy Linette” został przyjęty przez Muzeum umownie dla odróżnienia zbiorów. „Taśmy Linette” to zasadniczo nagrania z obozów, które zawsze były własnością Muzeum, zaś zbiór „taśmy Kotuli” został zakupiony przez Muzeum po śmierci badacza. Oczywiście nagrania w obu zbiorach nie są autorstwa tylko Kotuli i Linette, choć to głównie oni byli odpowiedzialni w ekipach za rejestrację. Liczne kasacje, nadpisanie, dogrywki powodują, iż trudno ustalić autora/autorów jednego konkretnego nośnika.

pieśni zostały zarejestrowane w całości, co ma też ogromne znaczenie w przypadku dokumentacji warstwy słownej utworów. Zdarzało się jednak, że z uwagi na konieczność oszczędzania taśm nagrywano tylko kilka pierwszych zwrotek, kolejne zaś utrwalono już tylko w formie zapisu tekstowego. Ten sposób dokumentowania praktykował także dr Bogusław Linette – przyświecał mu zapewne cel utrwalenia jak największej ilości wątków muzycznych kosztem długości poszczególnych wykonania. Analiza taśm, zawierających nagrania dokonane w tym okresie, pozwala stwierdzić, że muzyka podczas dokumentacji terenowej była rejestrowana niejako „przy okazji” wywiadów etnograficznych. W tradycji ludowej jednak pieśń bez muzyki nie istnieje; informatorzy zatem często nie potrafili wyrecytować słów pieśni w celu dokonania ich zapisu, musieli je po prostu wyśpiewać, dzięki czemu zachowane nagrania dają możliwość zbadania m.in. variabilności międzystroficznej pieśni, manier wykonawczych, stylu i wszelkich elementów muzycznych śpiewu. Kotuła zarejestrował znacznie mniej muzyki instrumentalnej niż wywiadów i śpiewu. Nagrania kapel to w zasadzie pojedyncze przypadki (np. kapelę Wilczków z Rakszawy nagrał w kontekście dokumentowania zwyczajów kolędniczych). Zdarzają się także nagrania pojedynczych instrumentów, np. skrzypiec, cymbałów, klarnetu.

Podczas 20 wypraw badawczych organizowanych przez F. Kotulę przebadano ok. 100 miejscowości i nagrano ponad 2000 pozycji muzyki ludowej. Nagrania zawierają zapisy wywiadów dokonanych w terenie, wykonania pieśni i utworów instrumentalnych z terenu Rzeszowszczyzny oraz wspomnienia i wypowiedzi dot. obrzędowości rodzinnej i dorocznej wraz ze związanym z nimi funkcjonalnie repertuarem wokalnym. W zakresie obrzędowości bożonarodzeniowej znajduje się unikatowy materiał w postaci zbioru archaicznych kolęd świeckich, które stanowiły podstawę dla wspomnianej wyżej publikacji *Hej, leluja* (1970), poświęconej obrzędowości kolędniczej w Rzeszowskiem, w której zamieszczonych zostało blisko 460 tekstów kolęd. Obok bogatego zbioru kolęd, w archiwum zgromadzono imponującą liczbę pieśni obrzędowych, pieśni balladowe, pieśni dziadowskie i tzw. *pacioriki* (modlitwy ludowe). Kolekcję nagrań dopełniają pieśni zalotne, religijne, kołysanki, pieśni pasterskie. W utrwalonym na taśmach szpulowych repertuarze znajdują się melodie zarówno o dawnej proveniencji, głównie obrzędowe, jak i współczesne pieśni. Zaobserwować można także adaptacje starych tekstów do nowych, popularnych melodii. Najliczniejsze okazują się melodie przyśpiewkowe, zapewne z racji swej niestabnącej popularności i uniwersalności. Wiele jest także przykładów nowszych pieśni o charakterze sentymentalnym. Jeśli zaś chodzi o muzykę instrumentalną zarejestrowano, obok tradycyjnych tańców regionalnych, także coraz częściej grywane modne wówczas tańce – tanga i fokstroty, które zajęły miejsce tradycyjnych tańców ludowych. W zgromadzonej przez Franciszkę Kotulę kolekcji fonograficznej ilościowo dominuje repertuar wokalny.

Trzecią grupę kolekcji fonograficznej tworzy niezwykle cenny zbiór fonograficzny kilku nośników opatrzonych pieczęcią Towarzystwa Miłośników Folkloru w Krośnie ze zbioru Stanisława Inglota¹² z Krosna. Najstarszą w tej grupie jest zachowana taśma

¹² Stanisław Inglot był dyrektorem Zakładowego Domu Kultury Krośnieńskich Hut Szkła w Krośnie. Funkcję tę pełnił przez 37 lat. Był również prezesem Towarzystwa Miłośników Folkloru w Krośnie.

szpulowa opatrzona datą 1956 rok. Nośnik zawiera opowieści i śpiew w wykonaniu nieznanej z imienia pani Matusz („Kołodziejki” – prawdopodobnie pseudonim wykonawczynie odnotowany na pudełku od taśmy). Bardzo cenne są także zachowane nagrania słynnej niegdyś, działającej przy Krośnieńskich Hutach Szkła w Krośnie, Kapeli Ludowej „Stachy”, dokonane na przestrzeni lat 1969-78. Można tu znaleźć historię kapeli¹³, audycję pamiątkową nagrałą przez Stanisława Ingłota na temat upowszechniania kultury (z udziałem Kapeli „Stachy”), wywiady o zwyczajach kołędniczych z okolic Krosna, relację z wizyty S. Ingłota w Seraju, a także nagranie z 65-lecia Bronisława Kaszowskiego – kontrabasisty i klarncisty Kapeli „Stachy” oraz kapelmistrza kilku orkiestr dętych z okolic Krosna, m.in. orkiestry z Haczowa (od 1935 r.). W doskonałym stanie zachowała się taśma z lat 70. XX w. prezentująca sylwetki członków Kapeli „Stachy”. Nagranie zawiera rozmowy z muzykami: skrzypkiem Stanisławem Wyżykowskim, śpiewaczką ludową Bronisławą Małyk z Malinówki, klarncistą i basistą Bronisławem Kaszowskim, cymbalistą Janem Szajną, Stanisławem Mrozkiem – klarncistą z Bliznego oraz muzykę w ich wykonaniu. W skład kolekcji wchodzi także taśma opatrzone pieczęcią Stanisława Ingłota z nagraniami kapeli ludowej „Jacoki”, działającej przy Fabryce Obuwia Sportowego „Fabos” w Krośnie. Taśma zawiera rys historyczny kapeli i nagrania w jej wykonaniu oraz nagrania działającej przy WDK w Krośnie Kapeli Ludowej „Swaty” i Kapeli „Dziadki” utworzonej przy Spółdzielni Inwalidów w Krośnie. Nośnikami nagrań całej kolekcji są taśmy magnetyczne, tzw. szpulowe o szerokości 0,25 cala, zapis dokonany był w dwóch prędkościach: 9,5 oraz 19,5 cm/s.

Zgromadzone w muzealnym archiwum materiały fonograficzne dokumentują w wielu przypadkach, obok licznych wywiadów, unikatowy repertuar muzyczny. Są też istotnym dokumentem świadczącym o przemianach repertuarowych, stylistycznych, a także przemianach w zakresie instrumentarium, jakie dokonały się po II wojnie światowej. Czwartą grupę kolekcji fonograficznej stanowi współczesna dokumentacja folkloru muzycznego prowadzona w ramach programów ministerialnych (szerzej o tej działalności placówki w dalszej części artykułu).

W ramach realizowanego obecnie projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* digitalizacji poddane zostaną także 8 mm taśmy filmowe z zasobów Muzeum. Po odczycie tych nagrań będzie możliwa identyfikacja ich zawartości, która może się okazać cennym źródłem informacji etnograficznej.

3. MATERIAŁY NIENAGRANE

Osobną grupę materiałów źródłowych stanowi dokumentacja folkloru muzycznego w postaci tzw. „materiałów nienagranych”, zgromadzonych w muzealnym Archiwum Materiałów Terenowych. Należą do nich rękopiśmienne zapisy nutowe i dokumentacja materiałów terenowych w postaci maszynopisów, fotografie i pamiętniki. Wśród do-

¹³ Materiał jest dostępny dla słuchaczy pod adresem: www.msf.muzeumetnograficzne.rzeszow.pl/sites/default/files/Historia%20Kapeli%20Stachy%20KHS%20Krosno%2C%201977%20r..wav, dostęp: grudzień 2017. Czyta prawdopodobnie S. Ingłot.

kumentacji terenowej przechowywane są sprawozdania z obozów badawczo-naukowych. Sporą grupę stanowią tu m.in. maszynopisy relacjonujące przebieg badań terenowych prof. Bogusława Linette, zawierające transkrypcje nutowe, a także odrębny zbiór zapisów nutowych dokumentujący dorobek ludowego muzyka Jana Robaka ze Staromieścia (obecnie dzielnica Rzeszowa). Wśród nich znaleźć można notacje układów choreograficznych i opis przebiegu (scenariusz) obrzędów dożynkowych w warstwie słownej i muzycznej. Innym przykładem dokumentów rękopiśmiennych jest opis obrzędów weselnych; wśród nich np. *Borkowskie wesele*. Spisana w 1936 r., piórem działającego na Rzeszowszczyźnie muzyka Alojzego Łazarka, akcja obrzędu wzorowana jest w oparciu o wesele z około 1876 r. Warstwę słowną obrzędu spisał Władysław Samek, animator kultury, pochodzący spod rzeszowskiej wsi Borek. Muzykę napisał (a właściwie zaaranżował w oparciu o melodie ludowe) Alojzy Łazarek, muzyk orkiestry wojskowej w Rzeszowie.

4. KOLEKCJA INSTRUMENTÓW

U schyłku XIX w. typowy skład instrumentalny na Rzeszowszczyźnie tworzyły skrzypce i małe trzysrunowe basy, które z początkiem XX w. zaczęły ustępować dużym basom, najczęściej kontrabasowi. Nieco później zaczęły pojawiać się składy instrumentalne, w których miejsce basów zastąpił bęben dwumembranowy. Do tego składu dołączył także klarnet. Zgromadzona w zbiorach Muzeum kolekcja instrumentów muzycznych odzwierciedla skład instrumentarium charakterystyczny dla regionu rzeszowskiego. Tworzą ją w przeważającej części instrumenty strunowe – skrzypce, basy oraz membranofony – różne rodzaje bębnów ludowych, choć nie brak również w zbiorze idiofonów i aerofonów.

Kolekcja została zgromadzona na przestrzeni lat 50. i 80. XX w., przy czym jej zasadniczy zrąb Muzeum zawdzięcza inicjatywie wspomnianej już Jolanty Pękacz, która w latach 80. ubiegłego wieku zajęła się tworzeniem zbioru instrumentów, dobierając je starannie pod kątem ludowej tradycji i praktyki wykonania. To właśnie dzięki jej działaniom kolekcja instrumentów muzycznych znajdująca się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Rzeszowie jest jedynym tak dużym zbiorem na terenie Podkarpacia, który służy jako baza do badań oraz do dalszych działań kolekcjonerskich. Początki kolekcji instrumentów sięgają połowy ubiegłego stulecia, kiedy to Muzeum Zamek w Łańcutie i Wojewódzka Rada Narodowa w Rzeszowie przekazały do rzeszowskiego Muzeum jedną sztukę basów i zbiór blisko 250 sztuk gwizdków. Najstarszym instrumentem, wchodzącym w skład kolekcji, są skrzypce fabryczne, wykonane w Czechach w pierwszej połowie XIX w. Jedną z „perełek” są skrzypce należące do opisywanego w *Muzykantach* ludowego skrzypka Piotra Oleniacza (ur. w 1873 r.) z Grabownicy k. Brzozowa, wykonane ręcznie z drewna techniką strugania i dłubania. Instrument pozyskany został do zbioru w 1963 roku przez Franciszka Kotulę.

Zgromadzona w Muzeum kolekcja muzykaliów, stanowi cenne źródło informacji, z którego korzysta szerokie grono zainteresowanych osób. Należą do nich nie tylko



Fot. 7-9. Przykładowe eksponaty z muzealnej kolekcji instrumentów: skrzypce Piotra Oleniacza z Grabownicy Starzeńskiej k. Brzozowa, Harmonia Piotra Robaka ze Staromieścia (obecnie dzielnica Rzeszowa) oraz cymbały z klawiaturą (wykonawca cymbałów nieznany, wiadomo jedynie, że skrzynkę z klawiaturą, stanowiącą komplet z cymbałami, wykonał Jan Babiarski z Gwoźnicy Górnej). Fot. Waldemar Kielichowski. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

członkowie kapel ludowych i zespołów folklorystycznych czy osoby prywatne, ale także muzycy akademicki i naukowcy. Na podstawie zgromadzonych materiałów źródłowych, w tym fonograficznych, powstają zarówno prace dyplomowe studentów wyższych uczelni, jak i publikacje naukowe. Wśród publikacji naukowych należy wymienić wspomnianą już książkę Bogusława Linette *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem* (1981), w której autor opiera się na materiałach muzycznych zebranych podczas obozów naukowo-badawczych organizowanych przez rzeszowskie Muzeum. Na

bazie zgromadzonego przez Franciszka Kotulę materiału źródłowego powstała wydana w 2008 r. publikacja dr Ewy Fedyczkowskiej *Pieśni Lasowiaków. Folklor wokalny terenów dawnej Puszczy Sandomierskiej na podstawie archiwalnych nagrań Franciszka Kotuli* (Fedyczkowska 2008). Cenne źródło informacji dotyczącej obrzędowości bożonarodzeniowej stanowi artykuł Jolanty Pękacz (1985), którego podstawę źródłową stanowił zbiór 108 kolęd ludowych, zebranych w 27 podrzeszowskich wsiach, podczas prowadzonych tu w latach 1965-81 obozach badawczych. Również cenną pozycję stanowią materiały pokonferencyjne wydane pod redakcją Alojzego Kopoczka i Krzysztofa Ruszla (1985).

5. WSPÓŁCZEŚNIE

Dotychczasowa działalność Muzeum i zgromadzona w jej wyniku kolekcja muzyczna dały solidne podwaliny współczesnemu kierunkowi działalności. Obecnie Muzeum jest jedyną instytucją na terenie Podkarpacia, która prowadzi działania badawcze ukierunkowane na dokumentację folkloru muzycznego. Zarzucona w latach 80. ubiegłego wieku działalność dokumentacyjna Muzeum wznowiona została w 2012 r. Pretekstem do podjęcia działań w tym zakresie była realizowana wówczas ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego wystawa multimedialna pt. *Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia*. Wystawie towarzyszył *Komentarz* wraz z płytą CD zawierającą archiwalne nagrania folkloru muzycznego Rzeszowszczyzny (Drąg, Mazur 2012). Płyta otrzymała Pierwszą Nagrodę w konkursie Fonogram Źródeł 2012 Programu 2 Polskiego Radia.

W nawiązaniu do podjętych w tym zakresie działań, w 2014 r., w ramach obchodów Roku Kolberga, dzięki udzielonemu przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego dofinansowaniu, Muzeum przeprowadziło pierwsze, po niemal trzydziestoletniej przerwie, planowe badania terenowe dokumentujące folklor muzyczny regionu. Ponadto zrealizowany został film pt. *Siła tradycji*, popularyzujący sylwetki ludowych muzykantów¹⁴.

Kontynuację dokumentacji folkloru muzycznego prowadzono w 2016 r., uzyskując po raz kolejny środki z budżetu Ministerstwa na realizację projektu *Międzypokoleniowa sztafeta folkowa. Badania terenowe*. Zebrany materiał źródłowy istotnie wzbogacił muzealne Archiwum. Wzorem poprzedniego działania, powstał także film dokumentujący przekaz międzypokoleniowy dokonujący się w obszarze kultywowania tradycji muzycznych, a zwłaszcza tradycji wytwarzania instrumentów ludowych na terenie Podkarpacia. Film zatytułowany *Zapisane w terenie...*, nawiązując bezpośrednio do działalności dokumentacyjnej Franciszka Kotuli, jest jednocześnie odzwierciedleniem stanu wiedzy i kierunków rozwoju muzyki tradycyjnej w naszym regionie¹⁵. Komentarz do projektu, opatrzony słowem wstępnym prof. Zbigniewa Przerembskiego, ukazujący wybrane sylwetki konstruktorów instrumentów z terenu Podkarpacia, zawiera także płytę CD prezentującą materiał archiwalny ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=dly08jglto>, dostęp: listopad 2017.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Vtlw-cA5lX8>, dostęp: listopad 2017.



Fot. 10. Fragment wystawy multimedialnej *Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia*. Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie w 2012 r. Fot. Grzegorz Stec.

106

oraz wspomniany w film (Draż, Jakubiec-Lis 2016). Funkcję popularyzatorską pełni natomiast dedykowana problematyce zakładka na stronie internetowej Muzeum, zawierająca m.in. wybrane materiały źródłowe współczesne i archiwalne, w tym również ścieżki dźwiękowe¹⁶. Przestrzeń w sieci zaplanowana jest jako platforma społecznościowa o charakterze partycypacyjnym, kierowana do osób, które są zainteresowane współtworzeniem bazy źródłowej Muzeum i wspieraniem działań badawczych Muzeum w zakresie pozyskiwania informacji dotyczących działalności muzycznej Podkarpacia i łączącej się z nią szeroko rozumianej obrzędowości.

Eksploatacja terenu pod kątem lokacji zasobów instrumentów muzycznych, będących elementem kultury materialnej i świadectwem działalności muzycznej dawnych muzyków i zespołów muzycznych, a także rotacji muzyków pomiędzy zespołami muzycznymi, skierowała wreszcie uwagę pracowników Muzeum w stronę działalności orkiestr dętych. W 2017 r. w ramach kontynuacji działalności dokumentacyjno-badawczej skoncentrowano się na rejestracji działalności orkiestr dętych działających na terenie Podkarpacia.

Posiadając już imponującą kolekcję instrumentów muzycznych, odzwierciedlającą tradycyjny skład instrumentalny Rzeszowszczyzny, w ramach obecnie realizowanego projektu, Muzeum pozyskało zbiór instrumentów dętych, stanowiących pamiątkę po słynnym w regionie muzyku i animatorze kultury muzycznej, kapelmistrzu orkiestry dętej w Dobrzemowie k. Strzyżowa i zarazem klarnciście działającej na tym terenie kapeli ludowej – Józefie Prejsnarze.

Zakupione do kolekcji pamiątki stanowi m.in. 7 instrumentów dętych, w tym Saxhorn tenorowy, klarnet w stroju B, waltornia (z przełomu XIX/XX w.), trzy trąbki w stroju

¹⁶ <http://www.msf.muzeumetnograficzne.rzeszow.pl/>, dostęp: listopad 2017.

B, puzon tenorowy suwakowy. Ponadto w ramach zbioru pozyskano fotografie i bogaty zestaw nut na orkiestrę dętą, chór i kapelę ludową, a także dwie batusy i pulpit należące do tego zasłużonego w regionie muzyka. Pozyskana kolekcja i profil prac dokumentacyjnych, pozwoliły na poszerzenie nie tylko dotychczasowego zbioru, ale także nadały nowy kierunek rozwojowi tej kolekcji. Prowadzone badania i dokumentacja pozwoliły na wnikliwsze spojrzenie na proces przenikania się i wzajemnego oddziaływania na siebie kilku nurtów muzycznych. Muzeum kontynuuje pozyskiwanie instrumentów od ludowych muzyków i wytwórców instrumentów muzycznych.

6. DIGITALIZACJA

Na jednym z regatów mej pracowni spoczywa duże pudło z taśmami – kosztowały „majątek” – oraz mój magnetofon, techniczny szczyt w swoim czasie, wolnoobrotowy, wymagający czułych i dlatego drogich taśm, sprowadzanych z zagranicy. Zadają się jęczeć i żebrac o przegranie, o przepisanie tekstów i przetransponowanie melodii na nuty... (Kotula 1983: 179).

Przytoczone wyżej słowa Franciszka Kotuli pochodzą z jego ostatniej książki, a jego życzenie doczekało się realizacji dopiero 30 lat po jego śmierci. Zapoczątkowane w 2012 r. wystawą multimedialną *Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia* działania, mające na celu promocję i dalszy rozwój muzycznej kolekcji, zaowocowały cenną współpracą z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w zakresie digitalizacji zbiorów fonograficznych. Dotąd te cenne, zapisane na taśmach magnetofonowych nagrania stanowiły niemy dokument działalności grupy badaczy oraz milczący obraz wsi sprzed półwiecza. Obecnie, dzięki nowoczesnemu systemowi digitalizacji, opracowania, przechowywania i udostępniania, kolekcja fonograficzna zyskała formę cyfrową, umożliwiającą swobodny dostęp do zawartych w nich treści poprzez aplikację komputerową. Współpraca z Instytutem Sztuki PAN prowadzona jest w ramach projektu *Polska Muzyka Tradycyjna – Dziedzictwo Fonograficzne*, realizowanego przez Zbiory Fonograficzne ISPAN w porozumieniu ze Stowarzyszeniem Liber Pro Arte.



Fot. 11. Stanisław Guzik z Głowniki (1918-2016), prymista Kapeli „Stachy”, puzonista Orkiestry Dętej Krośnieńskiej Huty Szkła. Fot.10 kwietnia 1939. Autor fotografii nieznany. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

W lipcu 2017 r. dzięki nawiązanej współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca w Warszawie, digitalizacji poddana została kolekcja instrumentów muzycznych. Prezentacja kolekcji dostępna jest na stronie www.instrumenty.edu.pl¹⁷. Zarówno digitalizacja kolekcji instrumentów muzycznych, jak i archiwalnych nagrań dźwiękowych znajdujących się w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie oraz popularyzacja tych źródeł poprzez zamieszczenie ich odwzorowań cyfrowych na dedykowanych portalach internetowych jest doskonałą odpowiedzią na zapotrzebowanie społeczne w tym zakresie. Warty podkreślenia jest zauważalny także wśród młodego pokolenia rozwój zainteresowań tak dawnym ludowym repertuarem muzycznym, jak i w zakresie budowy instrumentów. Wiążąca się z tymi pasjami potrzeba dotarcia do źródeł stanowi istotny sygnał i wyznacznik dla dalszych prac podejmowanych przez Muzeum, które swe zasoby pragnie udostępniać zarówno badaczom, artystom jak również szerokiemu gronu miłośników rodzimych tradycji ludowych.

¹⁷ Dostęp: listopad 2017.

SUMMARY

DOCUMENTARY AND POPULARIZING ACTIVITY OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN RZESZÓW AS THE CONTINUATION OF FRANCISZEK KOTULA IDEA (INCLUDING MUSICAL COLLECTION).

The article discusses phonographic documentation of Rzeszów folklore gathered within the collection of Franciszek Kotula Ethnographic Museum in Rzeszów. The oldest recordings of the collection were made as a result of documentary activity of The National Institute of Art carried out in cooperation with Polish Radio in the framework of Folk Music Collecting Campaign (since 1950). The documentation was kept up in the 1960s by the contemporary head and presently the patron of the museum – Franciszek Kotula. The researcher concentrated especially on preserving ritual folklore – among others there were documented archaic secular carols; instrumental music was rarely recorded (Wilczki Ensemble from Rakszawa). Apart from traditional repertoire there was also recorded more modern music (tangos, foxtrots). Together with his co-workers Kotula carried out and registered numerous interviews. Altogether he went on 20 field trips to 100 towns and villages. He published excerpts of collected materials in his publications. In the 1970s documentary work of Kotula was kept up by Krzysztof Ruszla who organised 10 exploratory camps. As a result a valuable collection of phonographic recordings was created. In the 1960s and 1970s folklore of Rzeszów region was also documented by Bogusław Linette in the framework of organised by himself exploratory camps for students.

Recordings made by Kotula (both – the ones made in cooperation with the museum as well as private registrations) among with Linette documentation constitute the core of Rzeszów collection (together there are 263 carriers), which is also complemented by recordings from the collection of Stanisław Ignolt from Krosno who helped to document the activity of departmental folk bands. The last group of recordings is the documentation gathered contemporarily.

The article also discusses popularizing activity of the Museum (exhibitions and films dedicated to local music tradition) and introduces the collection of instruments from the museum resources. Non-recorded materials (music transcriptions, typescripts, photographs and journals) which complement phonographic recordings are also mentioned.

Rich phonographic material gathered in The Ethnographic Museum in Rzeszów along with accompanying non-recorded documentation have been created for over half the century. This allows to examine the variability of individual textual-musical threads or individual styles of music as well as performance manners that are characteristic to Rzeszów folklore, and also gives the possibility of penetrating the world of the old-time village and observing how the music of Rzeszów surroundings has changed over the decades.



Elżbieta Dudek-Młynarska – absolwentka etnologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Od roku 2011 związana z Muzeum Okręgowym w Rzeszowie; od 2015 kierownik Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli – Oddział Muzeum Okręgowego w Rzeszowie. Ukończyła Podyplomowe Studium Muzeologiczne (Uniwersytet Jagielloński). Inicjatorka i koordynatorka wielu projektów muzealnych na terenie województwa podkarpackiego. Autorka i współautorka scenariuszy wystaw czasowych oraz dedykowanych im programów edukacyjnych.

Elżbieta Dudek-Młynarska

Muzeum Etnograficzne im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie

Franciszek Kotula (1900-1983) – badacz, kolekcjoner, regionalista. Portret założyciela Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie

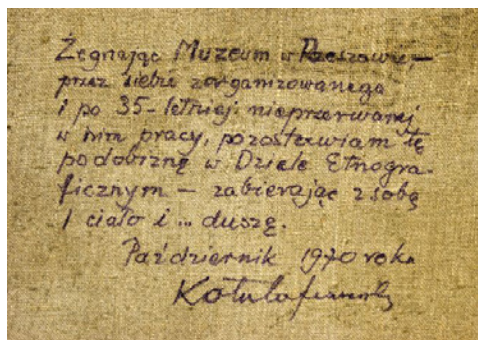
1. POCZĄTKI PASJI KOLEKCJONERSKIEJ I WCZESNE LATA PRACY

111

Franciszek Kotula urodził się 26 marca 1900 r. w Głogowie Małopolskim, a zmarł 22 kwietnia 1983 r. w Rzeszowie. Pochodził z rzemieślniczo-inteligenckiej rodziny. Docent, pedagog, muzeolog i kolekcjoner, etnograf, twórca wizji historyczno-kulturowych, publicysta i popularyzator wiedzy. Kotula ukończył Seminarium Nauczycielskie w Rzeszowie (w 1920 r.) i Wyższy Kurs Nauczycielski w Toruniu (w 1929 r.). W uznaniu zasług dla kultury i nauki został mianowany docentem w 1954 r. (Ruszel 2004: 190-194).

Z zawodu Franciszek Kotula był nauczycielem historii, ale od najmłodszych lat pasjonował się kolekcjonerstwem regionalnym. Geneza tej pasji tkwiła korzeniami w czasach dzieciństwa i pracy nauczycielskiej. W dygresjach jednej ze swych prac Kotula (2005: 13) wspomina biblioteczkę ojcowską, która powstała ze znalezionych na strychach wydawnictw i była przez ojca mocno strzeżona. To z niej przyszły regionalista ukradkiem wydobywał książki, które dały początek czytelniczej pasji i rozbudziły w nim ciekawość poznawczą. Wkrótce po zakończeniu I wojny światowej zaczął zbierać wychodzące z użycia przedmioty gospodarskie, zniszczone dokumenty, stare obrazki oraz spisywać lokalne opowieści i podania. Był przy tym bardzo wnikliwym i docieklwym obserwatorem. Już będąc nauczycielem, swoje zbiory archeologiczne i etnograficzne wykorzystywał w pracy jako pomoce dydaktyczne.

Zostawszy nauczycielem historii, począłem używać do lekcji byle drobiazgów, ale zawsze konkretnych zabytków historycznych, chociażby z niedalekiej przeszłości. Sam się zdziwiłem, bo oto z wydatną pomocą przyszli mi uczniowie; ich wzięła taka metoda nauki. Po krótkim czasie stałem się posiadaczem swego gabinetu pomocy naukowych (Kotula 1975: 45-46).



Fot. 1-2. Portret Franciszka Kotuli z dedykacją: „Serdecznemu Przyjacielowi mal. Ant. Józ. Kamiński”, 1933 r. oraz notatka Kotuli na odwrocie obrazu z 1970 r. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

W pracy nauczycielskiej interesowało go szczególnie wychowanie młodzieży, rozbu-
dzał wśród nich zainteresowania przeszłością najbliższej okolicy, organizując wycieczki
krajoznawcze oraz tworząc muzea szkolne.

W 1935 r. Towarzystwo Regionalne Ziemi Rzeszowskiej zleciło mu utworzenie Mu-
zeum Regionalnego Ziemi Rzeszowskiej z funkcją kustosa. Miał wtedy 35 lat i od tej
chwili związał się z muzealnictwem na całe życie. Pisał:

Miałem stać się od razu – jako, że muzeum zostało przewidziane od początku jako wielo-
działowe – prehistorykiem, etnografem, historykiem, historykiem sztuki, archiwistą i biblio-
tekarzem, [...] kronikarzem zapisującym wyniki swoich badań i dokonań nowej placówki,
piszącym metryki darów i ewentualnych zakupów [...], aby zmiękczyć owe serca i uczynić
je hojniejszymi na rzecz zbiorów już publicznych – zostałem zobligowany to wszystko opi-
sywać i dziękować na łamach miejscowego tygodnika, a także dla pobudzenia ciekawo-
ści – pisać artykułiki o postępie badań i rozwoju placówki. To miał robić jeden człowiek...
(Kotula 1973: 264-265).

Role te pełnił społecznie, a pomimo tego z ogromnym zapamiętaniem i oddaniem przy-
stąpił do powierzonego mu zadania. Mnożyły się nowe nabytki – eksponaty muzealne,
pęczniało muzealne archiwum, a jego gabinet wypełniały liczne notatki, artykuły i ma-
teriały do wielu publikacji, będące plonem jego wypraw w teren. O jego energii i za-
biegach przy gromadzeniu zbiorów świadczyć może fakt, że już w 1939 r. Muzeum
w Rzeszowie figurowało w wykazie muzeów należących do Związku Muzeów w Polsce
(Darlakowa: 1980, Szetela-Zauchowa: 1995). Wybuch II wojny światowej nie przerwał

muzealnej działalności Kotuli. W latach 1940-1943 pełnił jednocześnie funkcje: kierownika szkoły podstawowej w Związycy i kierownika Muzeum Miejskiego w Rzeszowie. Przez całą okupację sprawował pieczę nad zbiorami muzealnymi, a nawet je powiększał i zabezpieczał, by po wyzwoleniu Rzeszowa w sierpniu 1944 r. przystąpić do dalszego ich gromadzenia. Jego zasługą jako kustosa Muzeum było uratowanie w okresie okupacji zebranych przed wojną eksponatów muzealnych (w zabytkowej kamienicy przy Rynku rzeszowskim – obecnie siedziba Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie), księgozbioru biblioteki Towarzystwa Szkoły Ludowej oraz obrazów Galerii Dąbskich, przeznaczonych przez okupanta do zniszczenia. Po wojnie Franciszek Kotula pełnił funkcję dyrektora Muzeum Okręgowego w latach 1950-1959, a następnie kierownika Działu Etnograficznego do czasu przejścia na emeryturę w 1970 r. W 1954 r. dzięki jego staraniom muzeum uzyskało lokal dla powiększających się zbiorów w zabytkowym budynku popijarskim w Rzeszowie. Po latach Kotula wspominał:

Muzealnictwo, nie w sensie zjawiska społecznego, ale indywidualnego zawodu – to nie rzemiosło, posada, urząd; to powołanie, posłannictwo niemal, jak każda inna sztuka. Realizacje instynktu, przekaz pokoleń sprzed tysiącleci. To nie fantazja, nie, to REALIZM. Jest to utrzymywanie ciągłości między bardzo odległymi pokoleniami ludzkiej rodziny. Żeby nie zapominać o tych co odeszli – przedtem przekazawszy nam, wszystko co tylko mieli – a tym co przyjdą mówić: Pamiętajcie, ile zawdzięczacie TAMTYM. Do tych PRAWD można dojść różnymi drogami. Najkrótsza i najpewniejsza z nich, to KOLEKCJONERSTWO; świadome. BADAWCZE. Kto tego nie uznaje, nigdy nie będzie muzeologiem. Przechodząc obok zabytków obojętnie lub urzędniczo, nie tylko muzeolog, ale każdy inny, nie potrafi zrozumieć tak bliźnich jak i – co gorsza – siebie (Kotula 1981b: 11).

113

2. KOTULA – ETNOGRAF

Działalność muzealna była tylko częścią aktywności Franciszka Kotuli. Nazwany „rzeszowskim Kolbergiem” po wojnie rozwinął niezwykle intensywną działalność badawczą – dla muzeum, ale też dla samego siebie – na terenie całego regionu rzeszowskiego, z naciskiem na Puszczę Sandomierską, okolice Rzeszowa i Podgórze. Z pasją i zaangażowaniem prowadził badania terenowe. Poszukiwania eksponatów muzealnych ukierunkowały jego zainteresowania na szeroką problematykę kultury ludowej regionu. Zbierał i badał wszystko: dokumenty pisane, przedmioty sztuki, w tym rzemieślniczej, stroje ludowe, narzędzia, wyposażenie wnętrz, interesował się kapliczkami, budownictwem świeckim i sakralnym, architekturą ludową oraz – jako wymownymi znakami przeszłości – szczegółami topograficznymi w postaci fos, wałów ziemnych, miejsc pątniczych. Nigdy jednak w oderwaniu od ludzi, człowieka regionu. Posiadał jednocześnie umiejętność wyszukiwania lokalnych informatorów i wydobywania od nich potrzebnych informacji. Dzięki swoim cechom osobowości, takim jak bezpośredniość, energia, poczucie humoru nawiązywał kontakty ze swymi informatorami. Pomagała mu w tym znajomość wiejskiej etykiety i mentalności mieszkańców wsi. Z wieloma utrzymywał później stałe kontakty. Szczególne znaczenie miała jego znajomość z twórcami

ludowymi: znakomitym rzeźbiarzem Władysławem Chajcem z Kamienicy Górnej, Józefem Rysiem z Łąki oraz wieloma wiejskimi muzykantami, którzy na prośbę Kotuli spisali swe pamiętniki. Na podstawie tych zapisanych wspomnień powstała książka *Muzykanty* (Kotula: 1979c), barwna opowieść o nieistniejącej już kategorii ludowych muzykantów.

Celem poszerzenia danych z badań terenowych urządził tzw. obozy badawcze z udziałem studentów i naukowców z różnych ośrodków w kraju. Zorganizował i prowadził 20 etnograficznych obozów naukowo-badawczych w różnych regionach Rzeszowskiego. Wszystkie te badania były szczegółowo dokumentowane i gromadzone nie tylko w Muzeum, ale także we własnym archiwum domowym. Wyniki badawcze, wynikające z nich problemy i postulaty, znajdowały zaś miejsce w artykułach sprawozdawczych, publicystycznych, opracowaniach studyjnych i w książkach. Bogaty dorobek naukowy Franciszka Kotuli z lat 1937-1977 przedstawia opracowanie Stanisławy Darłakowej oraz Romana Płonki (Darłakowa, Płonka 1979: 349-366). Szczegółowe omówienie dorobku piśmienniczego Kotuli zostanie podjęte w dalszych akapitach niniejszego tekstu.

To wtedy stał się regionalistą w pełnym tego słowa znaczeniu. Był historykiem wielu zjawisk społeczno-gospodarczych regionu, historykiem jego kultury, etnografem czy wreszcie, jak siebie nazwał, „historykiem kultury ludowej”. Ten okres badań sam tak wspominał:

Plątałem się po nieznanym mi wówczas terenie, który później poznałem jak własną kieszeń. I szukałem – jak legendarnego kwiatu paproci – historii (...) nie tej wielkiej, archiwalno-bibliotecznej, ale właśnie tej małej, błąkającej się po zapomnianych starych drogach, grodziskach, karczowiskach i kościeliskach, gdzie straszyło nad stawami i jeziorkami, gdzie zapadały się kościoły i skąd pochodziły jęki dzwonów, po paryjach, gdzie ktoś zakopał ogromne skarby, zamordował kogoś i zakopał w samotnej mogile (Kotula 1979b:14-15).

W latach 60. ubiegłego wieku nastąpiła reorientacja na inny, pogłębiany kierunek badań. Gdy dotąd „zbierał to, co niejako pałętało się pod nogami” (Kotula 1979d: 60), to nagle w terenie – inaczej już pojmowanym – odkrył ogromną zbiornicę archetypów – mitów, symboli, legend, podań. Odtąd położył główny nacisk badawczy na folklor, zwłaszcza słowny, który „stał się kodeksem zawierającym wszystko, co jest potrzebne nie tylko do zrozumienia kultury ludowej w ogóle” (Kotula 1979d : 65). Badacz zafascynował się tą dziedziną kultury jako najbardziej istotnym źródłem wiedzy o człowieku regionalnym. Odnalazł głębokie wartości poznawcze, tkwiące w tradycji regionalnej. Kierowany m. in. powiedzeniem Einsteina, że „wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy”, stworzył własne dyrektywy badawczo-poznawcze, które stały się motorem aktywności badawczej i publikacyjnej.

W kręgu zainteresowań Franciszka Kotuli znajdowały się zagadnienia gospodarcze, urbanistyczne oraz historia techniki i archeologia, a przede wszystkim etnografia. Pisał zarówno o historii średniowiecznej, jak i najnowszej. Jednak wiele swych najważniejszych opracowań poświęcił folklorowi. Pisał o garncarstwie, budownictwie przystupowym, meblarstwie i przemysłach leśnych, wykorzystując dostępne źródła historyczne

dla wyjaśniania genezy wielu zjawisk kulturowych. Folklor rozumiał głównie jako źródło i dokument historyczny. Nie mając przygotowania naukowego, nie starał się szerzej interpretować materiałów folklorystycznych, ale poprzestał na barwnych relacjach ze swych eksploracji terenowych oraz obserwacji obyczajowych. Wykształcił własny styl pisarski, określany przez niego mianem reportażu historyczno-etnograficznego (Zyga 1979: 52). Na uwagę zasługują jego pionierskie opracowania dotyczące rzeszowskich odmian stroju ludowego (Kotula 1951b; 1953).

Kotula był pierwszym badaczem, który określił zasięgi regionów etnograficznych Lasowiaków, Rzeszowiaków i Pogórze (Kotula 1968). Praca w Muzeum stworzyła mu możliwość wyjazdów w teren, do najbardziej nawet odległych miejscowości, do których cywilizacja dochodziła z dużym opóźnieniem. Swoje obserwacje i przemyślenia przenosił na papier. Plonem wędrówek było kilkanaście książek i setki artykułów, stanowiących cenną dokumentację wiedzy o dawnej kulturze Lasowiaków, Rzeszowiaków, Pogórze z regionów Polski południowo-wschodniej. Warto tutaj przytoczyć pozycję *Hej, leluja* o pieśniach kołędniczych, która zawiera efekty badań przeprowadzonych w blisko siedemdziesięciu miejscowościach (Kotula 1970a).

Kotula posługiwał się wszelkiego rodzaju źródłami terenowymi (obok źródeł archiwalnych pisanych). Jak pisał Aleksander Zyga:

Do uwzględniania źródeł terenowych zmuszały przede wszystkim badacza: ciągłe obcowanie z terenem, które szybko przerodziło się w obsesyjną pasję regionalną, stykanie się i zbieranie różnego rodzaju zabytków terenowych, będących dokumentami przeszłości regionu, zwracanie uwagi na wszystko (często nawet przypadkowo). Doceniając ich wartość dokumentacyjną, Kotula próbował przeciwstawiać się źródłom pisanim, czy – jak je zwykł nazywać – „źródłom klasycznym” (Zyga 1979:13).

W 1958 r. w pracy *Amatorskie badania regionalne* Franciszek Kotula stwierdził:

Według dzisiejszej nauki dokumentem jest nie tyle pismo; również dobrze zabytek topograficzny, podanie ludowe, legenda, pieśń, narzędzie pracy, sprzęt, budowla itd. O ile będzie się na nie patrzyło w sposób naukowy, krytyczny, poprzez wiedzę i analogię, poprzez zestawienia z innymi źródłami, osiągnięcia innych gałęzi nauki (Kotula 1958: 8).

O wyjątkowej pozycji Kotuli świadczą zarówno prace publikowane, jak i pozostawione rękopisy artykułów, książek oraz bogate archiwum materiałów terenowych. Próba podsumowania dorobku badacza jest bibliografia jego prac z lat 1937-1977 obejmująca 25 druków zwartych (głównie książek), 545 artykułów, rozpraw, recenzji, polemik, reportaży publikowanych w periodykach naukowych, prasie regionalnej czy wydawnictwach okolicznościowych (Darlakowa, Płonka 1979: 349-366).

Jego pierwsze powojenne publikacje to: *Z dziejów Rzeszowa 1939-1944 – Losy rzeszowskich zabytków i pamiątek* (Kotula 1947), *Cechowe znaki i tłoki pieczętnie* (1951), *Poszukiwanie metryk dla stroju ludowego* (1954) czy wspomniane tomy/części *Atlasu Strojów Ludowych* i wiele artykułów w czasopismach naukowych i fachowych. Wiele jego książek, artykułów i rozpraw zyskało uznanie środowisk naukowych i przy-



Fot. 3. Franciszek Kotula podczas prac terenowych. Data, miejsce, autor zdjęcia i pozostałe osoby na zdjęciu nieznane. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

u Pogórze, Rzeszowiaków i Lasowiaków (1989), *Losy rzeszowskich zabytków, Tamten Rzeszów, czyli wędrówki po zakątkach i historii miasta* (1985), *Diariusz Muzealny 1942-1948* (1999), *Mimo wszystko, czyli życie kulturalne Rzeszowa pod okupacją niemiecką (1939-1944)* (2005).

Jak już wcześniej wspomniano, Franciszek Kotula w 1954 r. w uznaniu zasług dla kultury i nauki otrzymał tytuł docenta, w 1976 r. otrzymał nagrodę O. Kolberga za zasługi dla kultury ludowej, zaś w 1979 r. – doroczną nagrodę „Profilów” za wybitne osiągnięcia twórcze.

Kotula często jest określany mianem etnografa. Jednak w publikacji *Folklor w kamień zakłęty* pisał o sobie:

Jako pracownik naukowy, interesujący się również i etnografią, wcale nie czuję się być etnografem. Ale, jeśli już przychodzi mi określić samego siebie, to usiłuję być historykiem kultury, przede wszystkim ludowej, w szerokim tego słowa znaczeniu. Zaś moim archiwum, czyli warsztatem naukowym to „teren” pojęty zresztą symbolicznie. Jest to w istocie specyficzne archiwum, zapisane różnego rodzaju zabytkami i związanymi z nimi podaniami, legendami, a nawet baśniami i bajkami. To są dla mnie podstawowe źródła (Kotula 1979a: 59).

Być może Kotula nie uważał się za etnografa, ponieważ, jako aktywny w terenie zbieracz, nie podzielał postawy „gabinetowych badaczy”, a chyba z takim podejściem spotykał się wśród zawodowych etnografów, ale też dlatego, że jego badania „nie szły

sporzyło wielu czytelników. Wymienić tutaj można takie tytuły jak: *Z Sandomierskiej Puszczy* (1962), *Folklor słowny osobliwy* (1969), *Rozmowa ze skorupami czyli Rzecz o plastyce garncarskiej i jej wymowie historyczno-społecznej* (1969), *Hej, leluja* (1970), *Po Rzeszowskim Podgórzu błądząc* (1974), *Opowieści Ziemi z dorzecza Górnej Wiśłoki i Wiśłoka zebrane przez zauroczonego łazęgę* (1975), *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci* (1976), *Muzykanty* (1979), *Miasteczko* (1982), *Chłopi bronili się sami* (1982) i wydane już pośmiertnie: *Przeciw urokom: wierzenia i obrzędy*

w szerz, ale możliwie najbardziej w głąb” (Kotula 1973: 297) – jak zwykł mawiać o sobie. Tego samego zdania był też Gerard Labuda, pisząc:

Franciszek Kotula jest przede wszystkim historykiem kultury ludowej; dosadniej i precyzyjniej mówiąc, terenowym historykiem ludowym. To znaczy, iż nie gardząc wiadomościami zaczerpniętymi z dziedziny archeologii, onomastyki, historii „papierowej” – opartej na źródłach pisanych, sięga do historii żywej, której nosicielem jest współczesny człowiek, a także wytwory wszelkiego rodzaju pozostawione przez niego w tzw. terenie (Labuda 1974: 8).

3. TERENOWE PRACE BADAWCZE FRANCISZKA KOTULI

Terenem również prywatnych eksploracji Kotuli, podczas których zebrał znaczną część swego archiwum muzycznego, był niewielki skrawek Polski, określany przez niego: Rzeszowskiem – oznaczał on w ujęciu badacza trzy regiony etnograficzne: Rzeszowiaków, Lasowiaków i Podgórze. Badania były tu przeprowadzane przez Kotulę w latach 1955-1965. Początkowo przemierzał on teren, posługując się ołówkiem i notatnikiem, nie znał jednak zapisu nutowego, więc z folkloru muzycznego ratował, co się dało – rejestrował głównie teksty. Materiał źródłowym tego okresu nie towarzyszyły ściśle określone zasady i metody badawcze, wedle których materiał powinien być zebrany. Kotula nie opracowywał swoich wywiadów w formie papierowej.

W latach 60. ubiegłego wieku Kotula stał się posiadaczem magnetofonu reporterskiego, marki Philips, na którym dokonywał nagrań. Zapoczątkowało to nowy rozdział w sposobie dokumentowania folkloru muzycznego przez badacza. Problemem był jednak dostęp do czystych taśm, które wówczas nie były łatwo dostępne na polskim rynku.

Posługując się nowoczesnymi, jak na owe czasy, środkami technicznymi, przewędrował obszar Rzeszowszczyzny, przyjmując niejednokrotnie z konieczności rolę żebraka, to znów uciekając się do innych forteli w celu zdobycia cennych informacji. Mając łatwość nawiązywania kontaktów, docierał do najstarszego pokolenia informatorów:

W wyjątkowych okolicznościach, jadąc na badanie celem „współżycia”, zabierałem ze sobą wódkę, papierosy, słodycze. Kiedy się atmosfera wreszcie niejako „urodziniła”, wypowiedzi i wynurzenia stawały się w pełni autentyczne, dochodziło do poufnych zwierzeń [...]. Z niektórymi ludzkimi gromadkami czy zespołami tak się zżyłem, że byłem traktowany jak „swój”. Byli w stosunku do mnie tak zaufani i bezpośredni, że nie krępował ich, względnie peszył mikrofon magnetofonu [...]. W wyniku „szaleństwa” na jednym z regatów mej pracowni spoczywa duże pudło z taśmami – kosztowały „majątek” – oraz mój magnetofon, techniczny szczyt w swoim czasie, wolnoobrotowy, wymagający czułych i dlatego drogich taśm sprowadzanych z zagranicy (Kotula 1983: 178).

Oddając się mrówczej pracy, Kotula zrobił chyba wszystko, co był w stanie w swoim pracowitym życiu dokonać dla badań nad folklorem dawnej Rzeszowszczyzny.

Oprócz prywatnych wyjazdów w teren, które realizował głównie w czasie wolnym, soboty i niedziele, jako dyrektor Muzeum Okręgowego, a następnie kierownik Działu



Fot. 4. Franciszek Kotula w terenie podczas nagrania dokumentacyjnego. Data, miejsce, autor zdjęcia i pozostałe osoby na zdjęciu nieznane. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

Etnograficznego zorganizował 20 stacjonarnych obozów naukowo-badawczych¹. Wyniki badań przeprowadzonych na podstawie materiałów zgromadzonych podczas tych obozów publikowane były w wydawnictwach zbiorowych dotyczących historii i kultu-

¹ Wykaz obozów naukowo-badawczych organizowanych w latach 1957-1970 przez Franciszka Kotulę:

1. 1957 r. – Harta pow. Brzozów,
2. 1958 r. – Mrzygłód pow. Sanok,
3. 1958 r. – Giedlarowa pow. Leżajsk,
4. 1959 r. – Moszczenica pow. Gorlice,
5. 1959 r. – Majdan Sieniawski pow. Jarosław,
6. 1960 r. – Wielopole Skrzyńskie pow. Ropczyce,
7. 1961 r. – Raniżów pow. Kolbuszowa
8. 1961 r. – Wysoka pow. Łańcut
9. 1961 r. – Pilzno pow. Dębica
10. 1962 r. – Dzików pow. Tarnobrzeg
11. 1962 r. – Suchodół pow. Sanok,
12. 1963 r. – Werynia pow. Kolbuszowa
13. 1963 r. – Wzdów pow. Brzozów
14. 1964 r. – Wzdów pow. Brzozów
15. 1965 r. – Zarzecze pow. Jarosław
16. 1966 r. – Rzemień pow. Ropczyce
17. 1967 r. – Borowa pow. Mielec
18. 1968 r. – okolice Rzeszowa (wyjazdy muzealną Nyską, codziennie do innej miejscowości, wieczorem powrót do Rzeszowa)
19. 1969 r. – Tryńcza pow. Przeworsk
20. 1970 r. – Jasło

ry ludowej eksplorowanych terenów. Po latach wspominał rezygnację ze stanowiska w Muzeum w 1959 r.:

Wracam do terenowego szaleństwa. Co więcej, pociągam za sobą innych, organizuję obozy naukowo-badawcze, w sumie 20. Dzięki nim mnożą się eksponaty, archiwa przeze mnie zapoczątkowane rosną jak na drożdżach (Kotula 1973: 273).

Naukowe obozy stacjonarne były organizowane co roku. Prowadzono na nich badania etnograficzne w zespole ludzi liczącym po kilkanaście osób. Oprócz stałych pracowników Muzeum brali w nich udział naukowcy z muzeów regionalnych oraz studenci wyższych uczelni, min. z Katedry Uniwersytetu Poznańskiego, przede wszystkim etnografii. Obozy organizowane były najczęściej w sierpniu. Barbara Sierzęga, pracownik rzeszowskiego Muzeum, uczestniczka wielu obozów, wspomina charakterystyczną postać docenta Kotuli w białej furażerze i z aparatem fotograficznym przewieszonym przez ramię, która została uwieczniona na zdjęciach pochodzących z badań terenowych:

Do pracy w Muzeum zostałam przyjęta przez docenta Franciszka Kotulę. Mój pierwszy obóz to Moszczenica, w pow. gorlickim. Zostałam przydzielona do jego dyspozycji – było to wyróżnienie, jak mawiali inni, ale ja czułam się z tego powodu niezbyt szczęśliwa. Stałe byłam „pod ostrzałem” (Sierzęga 2016: 1).

Jako rysowniczką dokumentowała m.in. sprzęty stolarskiej roboty, stare piece

119



Fot. 5. Franciszek Kotula w terenie podczas nagrania dokumentacyjnego w Główniku k. Krosna w 1964 r. Autor zdjęcia nieznan. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

zega, niejednokrotnie należało poszukać starszego informatora „bez sklerozy”, z którym Docent przeprowadzał wywiad. Przypadkowo była więc świadkiem przeprowadzania takich rozmów, w czasie których umiejętności Kotuli sprawiały, że docierał do najciekawszych pokładów świadomości rozmówcy, nieraz do wiedzy tajemnej. Były to opowiadania jak z *Baśni tysiąca i jednej nocy* – o wróżbitach i czarownicach, o zaklęciach, także o zwyczajach i obrzędach. Szczególnie ważne informacje pozyskał w temacie magii i demonologii, które były przekazywane z pokolenia na pokolenie przez miejscowych ludzi, wiedza ta była często wiedzą tajemną, niedostępną dla badaczy.

W pracy *Amatorskie badania regionalne* (piąta z kolei broszura w serii wydawnictw Muzeum w Rzeszowie), autor zarysował możliwość prowadzenia na terenie woj. rzeszowskiego badań regionalnych w jak najszerszym zakresie: etnograficznych, historycznych i badań nad sztuką. Jako potencjalnych badaczy wskazuje osiadłą na prowincji inteligencję o zainteresowaniach humanistycznych, a przede wszystkim nauczycieli. Według niego, badacze regionalni powinni działać w porozumieniu z muzeami i towarzystwami naukowymi.

W 1959 r. Muzeum w Rzeszowie prowadziło badania stacjonarne we wsiach Moszczenica, pow. Gorlice, i Majdan Sieniawski, pow. Jarosław. Tematyka badań obejmowała zagadnienia z zakresu architektury i plastyki ludowej oraz folkloru. Przy okazji przeprowadzonych badań pozyskano dla Muzeum wiele eksponatów z dziedziny plastyki i strojów.

W 1961 r. w czasie obozu w Raniżowie (teren Puszczy Sandomierskiej) po raz pierwszy badacze poruszali się własnym środkiem lokomocji – furgonetką z tzw. paką bez



Fot. 6. Obóz naukowo-badawczy w Borowej, 1967 r. Wśród uczestników Wincenty Zawirski i Jan Adamski (aktorzy teatralni). Przy drugim samochodzie – Franciszek Kotula. Autor zdjęcia nieznany. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.



Fot. 7. Obóz naukowo-badawczy w Tryńcy, 1969 r. Badania we wsi Nowosielce. Siedzą od prawej: Barabara Tondos, Anna Trzyna, Romana Uryniak, Czesława Szetela, kobieta nieznana, Małgorzata Jarosińska, Barbara Sierżęga, Teresa Szetela. Od lewej stoją: Jerzy Tur, [?] Bieniek, Franciszek Kotula, Andrzej Karczmazewski, Józef Półciwiatek, nieznany mężczyzna, Bogusław Linette. Autor zdjęcia nieznany. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie.

121

plandeki, czym, jak wspomina jedna z uczestniczek badań, szczylił się Docent Kotula. Jeździło się na niej, według wspomnień uczestników, na stojąco w 16 osób! Wyjazd następował po śniadaniu rano. Obozowicze ruszali w teren, a kiedy należało się zatrzymać, wtedy z kabiny samochodu ukazywała się ręka – „stop”! W niedziele badania zawsze odbywały się po południu. Informatorzy chętnie udzielali informacji, ponieważ Franciszek Kotula wcześniej pisał listy polecane do parafii z prośbą, by ogłoszono z ambony o akcji badawczej. Ostatni obóz badawczy – dwudziesty, odbył się w Jaśle w 1970 r. Kiedy na organizację badań zabrakło pieniędzy, Kotula postanowił spenetrować okolice Rzeszowa; wyjazdy odbywały się codziennie o godzinie ósmej rano, a badaczy transportował samochód muzealny marki Nysa. Z badaczami – uczestnikami obozów pożegnał się Kotul w 1970 r., we wstępie do *Prac i materiałów z badań w Mieleckiem*:

I wreszcie tą drogą ślę pozdrowienia wszystkim uczestnikom obozów – nie tylko mieleckich, za ich ofiarną pracę, która była nieraz ciężką i męczącą, ale potrafiła wciągnąć, dać wiele zadowolenia, a nawet przyjemności. A mnie piszącemu te słowa, być może przychodzi jeszcze pożegnać się nie tylko z obozowiczami, ale i z obozami w ogóle. Czas robi swoje. Na zakończenie moich rozważań niech mi wolno będzie, mnie, wieloletniemu organizatorowi i kierownikowi obozów etnograficznych wyrazić zadowolenie, że inicjowane przeze mnie obozy nad kulturą ludową Rzeszowszczyzny dały efekty i wiedza o jej regionach etno-

graficznych postąpiła naprzód. Zawsze myślałem o tym, ażeby swoje umiłowania tradycji i kultury przekazać młodszemu pokoleniu i zarazić je pracą badawczą, która mnie nie odstępowała przez wszystkie lata i której poświęciłem najlepsze swe siły (Kotula 1970b: 17).

O pasji badawczej Franciszka Kotuli pisał m.in. Józef Burszta:

Pasję badawczą Kotuli obserwuję od dawna i jestem jakby świadkiem kolejnych jej przejawów. I nie tylko przejawów, także swoistych etapów rozwojowych. Kotula wystartował jako typowy amator-regionalista i kolekcjoner. Początkowo interesowało go to wszystko, co było materialnym „znakiem przeszłości”. [...] Drogą zbieractwa szedł Kotula także w latach powojennych jako już kustosz muzeum regionalnego, było to jednak zbieractwo bardziej uporządkowane i celowo zorientowane, o charakterze historyczno-etnograficznym. Zebrane materiały, zarówno pisane i publikowane w postaci druczków, jak też zabytki materialne, zarówno te przeniesione do zbiorów muzealnych, jak i pozostałe w terenie – zaczyna Kotula systematycznie opracowywać i kolejno publikować. Powstaje tą drogą seria prac o charakterze historyczno-etnograficznym. Dotyczą one głównie wytworów kultury materialnej. Ukazują się więc prace o ludowej kostiumologii, miejskiej i chłopskiej wytwórczości płócienniczej i sukienniczej, ośrodkach meblarskich, złotnictwie, ludowym budownictwie itd. – prace ukazujące po raz pierwszy charakter kulturowego dorobku tak mało dotąd znanego regionu Rzeszowskiego. Równoległym nurtem płyną zainteresowania interpretacją historycznych śladów dawnych epok w krajobrazie osadniczym regionu: kościółkami, kapliczkami, wałami ziemnymi, kopcami, śladami dawnych przemysłów leśnych, ośrodków ceramicznych itp. Z wielką pasją i dociekliwością a zarazem z tórczą wyobraźnią historyczną Kotula usiłuje z owych częściowych śladów odczytać społeczno-kulturowe wydarzenia i procesy ubiegłych wieków: szlaki handlowe, wędrówki osadnicze, ośrodki obronne, miejsca kultowe, centra wytwórcze itd. (Burszta 1979: 5-6).

W książce *Przeciw urokom*, której pierwsza publikacja ukazała się w 1989 r., a więc już po śmierci autora – Kotula pisał nostalgicznie:

Kto dzisiaj wyraża się o ziemi, że jest święta? Chyba ktoś, kto się błąka samotnie jak ja [...]. Chodząc po moich lasach i polach, ścieżkach i drogach, niby tych samych, ale nie tych samych – czuję, że już nie są moimi. Uświadomiłem sobie, że za moment skończę osiemdziesiąt lat i – wstrząsnęło mną. Już nie sama wizja bliskiego końca deprymuje, ale poczucie niespełnienia. Doskonale zdaję sobie sprawę, że w moim archiwum znajdują się materiały na jeszcze kilka książek w rodzaju *Hej, leluja*, *Znaków przeszłości*, *Muzykantów*. Chyba pierwszy raz w życiu zadrżało we mnie coś, jakby żal. A potem bunt; przeciw komu?... czemu?... Wreszcie nadeszła refleksja. [...] Pisząc ją zauważyłem, że całkowicie przeniosłem się w przeszłość. [...] Znalazłem się jakoby w innym świecie. [...] Pamiętam, ile to razy godzinami trzeba było szukać człowieka, tego jednego, który jeszcze pamięta, choć wszyscy już zapomnieli... I wówczas, kiedy go już odnalazłem, okazywało się, że to człowiek, który w gromadzie cieszył się opinią nieszkodliwego, ale i nie do końca normalnego. Ale właśnie tacy okazywali się warci poznania, byli pasjonujący i przedziwni. [...] Ci ludzie – to tematy do specjalnych biografii (Kotula 1989: 189).

4. DOROBEK DOKUMENTACYJNY

Plonem wieloletnich badań terenowych Kotuli jest ogromne archiwum naukowe, zawierające materiały dotyczące m.in. budownictwa, rzemiosła, strojów oraz różnych przejawów folkloru (również w postaci nagrań magnetofonowych). Spuścizna archiwalna Franciszka Kotuli wraz z materiałami opublikowanymi, gotowymi opracowaniami, publikacjami prasowymi, korespondencją znajduje się w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie. Bibliografia obejmuje około 600 pozycji, w tym blisko 30 książek, ponadto artykuły naukowe, recenzje oraz popularne rozprawy prasowe i polemiki. Pozostawił w swoim dorobku liczne artykuły dyskusyjne dotyczące kultury regionalnej i muzeologii. Jego artykuły zamieszczały ogólnopolskie tygodniki: „Życie Literackie”, „Kultura”, „Argumenty”, „Polityka”, „Wrocławski Tygodnik Kulturalny”. Najwięcej artykułów publikował w prasie lokalnej: „Nowinach Rzeszowskich”, następnie „Nowinach”, „Widnokregu”, „Profilach”, „Podkarpaciu”. W zbiorach Franciszek Kotula pozostawił po sobie utrwalone gdzieś w terenie fotografie, bezimienne ludzkie twarze. Kim byli, skąd pochodzili, dlaczego w jednej chwili stali się dla niego ważni, a w innej zapomniał zanotować ich imiona? To jedna z zagadek, którą przyjdzie rozwikłać biografom tego wielkiego badacza.

Gromadzenie folkloru muzycznego kontynuowane było przez muzealników rzeszowskich pod kierownictwem dra Krzysztofa Ruszla, który zorganizował 10 obozów badawczych w latach 1964-1979, w wyniku których zgromadzono kolekcję nagrań, w tym również dokumentujących folklor muzyczny z obszaru Podkarpacia. Wraz ze zbiorami prywatnych nagrań terenowych Franciszka Kotuli, głównie z lat 60. XX w., których dokonywał podczas prywatnych wyjazdów sobotnio-niedzielnym w okolicy Niska (zakupione po jego śmierci przez Muzeum), stanowią one dzisiaj cenną kolekcję rzeszowskiego Muzeum.

W rok po śmierci Franciszka Kotuli, która nastąpiła 26 kwietnia 1983 r., z inicjatywy red. Zygmunta Klatki z rzeszowskiego Oddziału Krajowej Agencji Wydawniczej, zostały wręczone po raz pierwszy nagrody im. Franciszka Kotuli. W gronie laureatów znaleźli się twórcy ludowi, animatorzy kultury, placówki popularyzujące folklor, działacze społeczni a także dziennikarze. W okresie od 1995 roku do roku 2009 przyznawane były również medale imienia Franciszka Kotuli. Organizatorem tego przedsięwzięcia było Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie.

17 września 1990 r. zbiory etnograficzne wróciły do kamienicy przy rzeszowskim rynku, która ponownie została siedzibą Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli, oddziału rzeszowskiego Muzeum Okręgowego. Znalazło w nim również miejsce Archiwum Materiałów Terenowych z nagraniami zawierającymi materiały pozyskane w terenie.

SUMMARY

FRANCISZEK KOTULA (1900-1983) – THE RESEARCHER, COLLECTOR, REGIONALIST. A PORTRAIT OF THE FOUNDER OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN RZESZÓW.

Franciszek Kotula is a patron of Rzeszów Ethnographic Museum. He was born on 26 March 1900 in Głogów Małopolski and died on 22 April 1983 in Rzeszów. Docent, educationist, museologist and collector, ethnographer, creator of historic-cultural visions, publisher and knowledge populariser. He graduated from Teacher's Seminary in Rzeszów (1920) as well as Higher Teacher's Course in Toruń (1929). In recognition of his contribution into culture and education he was appointed a docent in 1954. Since his early years he was passionate about regional collecting. In 1935 Regional Society of Rzeszów Land commissioned him to create the Regional Museum of Rzeszów Land with a position of the curator. Through the whole period of occupation he took care of the museum collection, enlarging and securing it. After the war he held the position of the head of a transformed Regional Museum (1950-59), and then the manager of the Ethnographic Department (until 1970). Named "Kolberg of Rzeszów" after the war he developed an intense researching activity on the area of the whole region of Rzeszów. With passion and huge engagement he led field researches and, so called, researching camps. They were documented in details and the material was gathered both at the Museum as well as in his own archive at his home. Researching results, problems and demands stemming from them found their own place in report and journalistic articles, studio elaborations and books. He was the first researcher who established the range and borders of ethnographic regions of Lasowiaczy, Rzeszowiaczy and Podgórzanie. A valuable position in his works, based on the effects of studying carol songs led in nearly 70 towns and villages is the work entitled *Hej, leluja (Hey, leluia)*. Unique stature of Kotula can be proved by his oeuvre comprising of over 30 non-serial publications (mainly books) and about 600 articles.

The harvest of many years' field researchers is a huge scientific archive (consisting of elaborations and recordings) that is part of the collection of Franciszek Kotula Ethnographic Museum in Rzeszów.



Ewelina Grygier – muzyk i etnomuzykolog, pracownik Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Absolwentka Muzykologii oraz Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM, a także Studium Doktoranckiego IS PAN.

Ewelina Grygier

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zbiory Fonograficzne

Kolekcja nagraniowa Wacława Tuwalskiego – mało znana karta polskiej etnofonografii

1. WACŁAW TUWAŁSKI JAKO DZIAŁACZ KULTURY I ETNOGRAF MUZYCZNY

127

Wacław Tuwałski był typem regionalisty-ideowca, którego godna podziwu postawa umiłowania swojej małej ojczyzny wyrosła z czasów nauki w siennickim Seminarium Nauczycielskim. Jego nazwisko związane jest z małą, liczącą około tysiąca mieszkańców, wioską leżącą na pograniczu Mazowsza, Lubelszczyzny i Podlasia – Wolią Osowińską (gmina Borki, powiat radzyński, województwo lubelskie). Tuwałski jednak z Woli nie pochodził. Urodził się 18 września 1909 r. w Pogorzeli, nieopodal Mińska Mazowieckiego, w niezamożnej chłopskiej rodzinie. Rodzicami Wacława byli Franciszek i Gertruda z Kurków.

Po ukończeniu szkoły podstawowej, z własnej inicjatywy, podjął dalszą naukę w Państwowym Męskim Seminarium Nauczycielskim w Siennicy, do którego uczęszczał w latach 1923-1928. Sienniccy pedagodzy kształcili solidnie i wszechstronnie; Tuwałski wyniósł z seminarium m.in. umiejętności pisania i czytania nut oraz gry na skrzypcach, które później wykorzystywał w pracy nauczyciela¹. Szkoła ta wywarła ogromny wpływ na kształtującą się osobowość Tuwalskiego i z pewnością w dużej mierze przyczyniła się do tego, że w życiu wypełniał nie tylko swoją rolę zawodową, lecz poświęcał swój wolny czas na działalność dla społeczności lokalnej.

Po zakończeniu nauki – od 1928 r. – pracował w Tchorzewie jako nauczyciel, jednak już w 1932 r. przeniesiony został do szkoły w Woli Osowińskiej². Wykładał różne przed-

¹ W trakcie nauki piosenek Tuwałski akompaniował dzieciom na skrzypcach, grając linię melodyczną pieśni (Rajkowska 1999: 20).

² Od 1921 r. funkcję szkoły w Woli Osowińskiej pełnił budynek starej karczmy. W 1933 r., Tuwałski wraz z księdzem Zdzisławem Rybakiem nakłonili mieszkańców wsi do podjęcia trudu budowy nowej szkoły.



Fot. 1. Wacław Tuwalski, fotografia ze zbiorów Muzeum Regionalnego im. W. Tuwalskiego w Woli Osowińskiej. Autor zdjęcia nieznany.

mioty, w szczególności nauczał przyrody, rysunków oraz wychowania fizycznego; organizował także wycieczki krajoznawcze. Funkcję nauczyciela pełnił w Woli Osowińskiej ponad 40 lat (Mitura 2015: 62, Kożuch 2011: 67). Po godzinach pracy i wypełnieniu obowiązków zawodowych Tuwalski działał jako społecznik. W 1935 r. utworzył Koło Młodzieży Wiejskiej „Siew”, dzięki któremu i w ramach którego toczyło się ówczesne życie kulturalne wsi. Członkowie koła organizowali

128

potkańców dla dorosłych i zabawy dla najmłodszych, a także założyli niewielką bibliotekę, prenumerowali pisma naukowe i przyrodnicze (Mitura 2015: 57).

Tuwalski nie tylko należał do grona lokalnych aktywistów, był także patriotą, co dobitnie potwierdza jego działalność w trakcie II wojny światowej. Walczył w kampanii wrześniowej, a następnie był komendantem lokalnego oddziału Batalionów Chłopskich³; od 1943 r. musiał się ukrywać, z tego powodu legitymował się fałszywym nazwiskiem Józef Kurecki. Po wojnie podjął naukę w dwuletnim Studium Zagadnień Społecznych i Gospodarczych Wsi na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W tym czasie ponownie uczył przez pewien czas poza Wolą (w 1946 r. został nauczycielem w Szkole Spółdzielczej w Łysolajach), wkrótce jednak powrócił do Woli. Tuż po wojnie reaktywował Spółdzielnię Rolników „Wolanka”, a w 1955 r. dzięki jego staraniom utworzona została Biblioteka Publiczna, którą kierował do 1959 r. Tuwalski miał też swój udział w tworzeniu pierwszej na terenie województwa lubelskiego Spółdzielni Zdrowia w 1956 r., wspierał zarówno budowę pierwszej lokalnej drogi asfaltowej we wsi, jak i powstanie apteki czy nasadzenie lip, które do dziś dnia zdobią główną drogę w Woli Osowińskiej (Mitura 2015: 61-63, Kożuch 2001: 13-19). Wacław Tuwalski miał pomysły na wszechstronny rozwój wsi, który wspierał między innymi poprzez pomoc szkolnictwu (budowa szkoły) i umacnianie religijności (budowa kościoła), ochronę środowiska naturalnego (założenie wysypiska śmieci, sadzenie lasów na nieużytkach i drzew przydrożnych), poprawę

Już w 1935 r. nowy budynek szkoły, składający się z trzech dużych sal lekcyjnych, świetlicy i zaplecza administracyjnego, został przekazany do użytku. Drewno na budowę nowego budynku szkoły pochodziło od mieszkańców, a budowniczym był miejscowy cieśla Jan Malesa (Mitura 2015: 58).

³ Z inicjatywy Wacława Tuwalskiego w październiku 1939 r. powstała Chłopska Organizacja „Raclawice”, następnie działająca jako Straż Chłopska; w 1942 r. włączona do Batalionów Chłopskich (Mitura 2015: 60).



Fot. 2. Dom Wacława Tuwalskiego w Woli Osowińskiej Fot. J. Jackowski, 29 sierpnia 2016.

129



Fot. 3. Chałupa przy ulicy Wesolej w Woli Osowińskiej, 1976 r., autor zdjęcia nieznan. Fotografia ze zbiorów Wirtualnego Muzeum Ziemi Łukowskiej

bezpieczeństwa (idea ograniczenia szybkości poruszania się pojazdów we wsi) oraz walkę z alkoholizmem i narkomanią (Tuwalski 1990: 21).



Fot. 4. Widok na wjazd do Woli Osowińskiej od strony Osowna, 1976 r., autor zdjęcia nieznan. Fotografia ze zbiorów Wirtualnego Muzeum Ziemi Łukowskiej

130

W 1977 r. Wacław Tuwański założył Towarzystwo Regionalne, przekształcone po latach w Muzeum Regionalne Woli Osowińskiej im. Wacława Tuwańskiego⁴. Jakie cele stawiał Tuwański organizacji, której był prezesem? Uznawał, iż należy:

[...] 1. Zbierać w dalszym ciągu wszystkie elementy sztuki. Są to już ostatnie lata, kiedy można jeszcze uratować to co nie zginęło⁵. 2. Organizować zespoły folklorystyczne we wszystkich tematach sztuki. 3. Organizować czynne uczestnictwo w twórczości artystycznej. 4. Zbieraniem eksponatów objąć dalsze wsie. 5. W dalszym ciągu organizować pomoc twórcom ludowym. 6. Wprowadzać elementy sztuki ludowej do naszych domów, szkół, na ulice, do uroczystości wioskowych (Tuwański 1990: 19).

⁴ W sprawozdaniu z działalności Towarzystwa Regionalnego Tuwański pisał: „W muzeum znajdują się zachowane narzędzia pracy, meble, naczynia, ubiory, zapisy pieśni ludowych, opowiadań, obrzędów, stare dokumenty, czasopisma, fotografie, wyroby wełniane, lniane i ze słomy, stare monety i banknoty, materiały dotyczące historii wsi (wypisy z ksiąg parafialnych, relacje starych ludzi, wypisy z różnych opracowań wspominających Wolę Osowińską). Ponadto znajdują się fotografie wszystkich starych budynków lub ich charakterystycznych elementów – wykonane w trzech ostatnich latach. Obecnie liczba wszystkich eksponatów (licząc te duże jak młynek do robienia kaszy czy wóz żelazny i drobne jak fotografie czy monety) wynosi ponad 2000 sztuk” (Tuwański 2011: 40).

⁵ Tuwański reprezentuje fatalistyczny pogląd o zanikaniu kultury ludowej. Kwestia ta nękała także Oskara Kolberga, który już w drugiej połowie XIX w. pisał o tym, że to ostatnia chwila na dokumentowanie muzycznej kultury ludowej. Zanikanie niektórych elementów jest nieuchronne i wynika z naturalnego procesu zmienności kultury – „Żłudną jest wiara w możliwość dochowania *in toto* wierności »ojcom« ponieważ wymagałoby ono czegoś niemożliwego: życia w takim samym jak oni świecie. Mniejsza o to, czy chodzić nam będzie o doktrynę religijną czy organizację polityczną, o narzędzie pracy czy element uzbrojenia, o bajkę czy obrzęd – każdy fakt kulturowy trwa o tyle, o ile się zmienia. Transmisja jest metamorfozą” – pisał Jerzy Szacki (Szacki 2011: 118).

Fot. 5. Wacław Tuwański, fotografia ze zbiorów Muzeum Regionalnego im. W. Tuwańskiego w Woli Osowińskiej. Autor zdjęcia nieznany.

Działacz chciał także „ratować kulturę ludową poprzez:

1. Wprowadzenie do programów nauczania w szkołach wiejskich a. historii wsi, b. lekcji o kulturze ludowej, 2. budowę skansenu” (Tuwański 1990: 21).

Wacława Tuwańskiego interesowały różnorodne artefakty dawnej kultury wsi. Zbierał, i nakłaniał także swoich uczniów do zbierania sprzętów gospodarskich i strojów ludowych, które obecnie podziwiać można w woleńskiej Izbie Regionalnej.

Tuwański dbał także o odtworzenie stroju regionalnego (Guz 2002: 77), dokumentował kulturę materialną i duchową Woli oraz okolicznych miejscowości. Promował lokalnych twórców i poetów – zebrał, spisał i wydał własnym sumptem tomik poezji *Wiersze spod strzechy* zawierający poezje lokalnej poetki ludowej Teodozji Wierzchowskiej z miejscowości Sętki (Kożuch 2011: 89)⁶. Wszystkie te działania znalazły ukoronowanie w utworzeniu Towarzystwa Regionalnego, które dziś nosi jego imię, oraz uhonorowaniu poprzez przyznanie mu w 1985 r. nagrody im. doktora Zygmunta Klukowskiego. Na tle województwa lubelskiego systematyczna praca dokumentacyjna Tuwańskiego mogła być stawiana za wzór (Adamowski 1989-1990: 11). Ideą, która mu przyświecała, było ocalenie od zapomnienia lokalnej kultury i jej dokumentacja dla przyszłych pokoleń:



⁶ Wydany domowym sposobem tomik poezji był pierwszym, lecz nie ostatnim. W 2012 r. Stowarzyszenie Ulańskie Forum Inicjatyw Społecznych wydało wiersze poetki w tomie zatytułowanym *Kocham wieś* (Wierzchowska 2012). Obecnie poezja nadal obecna jest w Woli Osowińskiej. Przy udziale Towarzystwa Regionalnego im. Wacława Tuwańskiego, Zespołu Placówek Oświatowych i Zespołu Szkół Rolniczych w Woli Osowińskiej oraz Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie organizowany jest Międzywojewódzki Konkurs Recytatorski Poezji i Prozy Ludowej im. Wacława Tuwańskiego; do ubiegłego roku odbyło się już 17 edycji wydarzenia.



Fot. 6. Muzeum Regionalne w Woli Osowińskiej. Fot. J. Jackowski, 29 sierpnia 2016.

Niech prawnuki poznają sztukę tworzoną przez przodków, którzy żyli w biedzie, którym brakło chleba a którzy odczuwali potrzebę tworzenia kultury duchowej

– pisał w przedmowie do *Wesela w Woli Ossowińskiej* (Tuwański 1992). Tuwański, zauważając zmiany w kulturze tradycyjnej wsi, prognozował, iż zaniknie ona całkowicie m.in. z uwagi na obce (zagraniczne) wpływy. Uważał także, że praca dokumentacyjna może w przyszłości doprowadzić do rekonstrukcji kultury ludowej bądź jej elementów; na swój sposób Tuwański antycypował zatem zjawisko szukania własnych korzeni, powrotu do źródeł i tzw. *revivalu* polskiej muzyki tradycyjnej:

[...] Upadek kultury ludowej jest nieodwracalny, ale należy cenić jej wielkość i przechowywać w różne sposoby wszystko co się jeszcze zachowało... Przewidywać, że tak przechowana kultura ludowa może w przyszłości odrodzić się na wzór odrodzenia kultur starożytnych w okresie renesansu (Tuwański 1992 :14).

Folklorem muzycznym, a w szczególności pieśniami Tuwański zainteresował się najprawdopodobniej przed wojną, już w latach 30. XX wieku. Jak wspomina jego córka, Alina Brynczak:

Jak przyjechał do Woli [...] to był taki trochę teren dziewiczy jeśli chodzi o te sprawy, a Wola była nazywana, mówiono, że to jest rozśpiewana wieś [...]; wieczorem na każdej ulicy gromadziła się inna grupa ludzi i śpiewali sobie. Siedzieli po prostu przy domach, gdzieś tam w rowach i śpiewali [...]. Wola była rozśpiewana. No i jak się trafił taki ktoś, jak Wacław Tuwański, który czuł to, że trzeba – to po prostu zaczął to utrzymywać (fragment



Fot. 7. Zdjęcie zespołu z Woli Osowińskiej, od lewej stoją: Katarzyna Skowron, Róża Lis, Stanisława Kożuch, Danuta Kożuch, Barbara Mateusiak lub Kożuch Albina, Henryka Skowron, Zofia Bocian, Cecylia Skowron. Fot. D. Malinowski, Kazimierz Dolny nad Wisłą. Zdjęcie z archiwum Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie. Autor zdjęcia nieznany⁷.

133

wywiadu z Aliną Brynczak przeprowadzonego 29 sierpnia 2016 r. w Woli Osowińskiej, nagranie w Zbiorach Fonograficznych ISPAN, w opracowaniu).

Na podstawie zebranego materiału, a także literatury Tuwański wystawiał przedstawienia, obrzędy i spektakle, m.in. *Wesele*, *Obrzęd sobótkowy*, *Balladynę* i *Starą Baśń*, *Zaczarowane Koło*, *Moralność Pani Dulskiej*, *Zemstę* (Kożuch 2001: 19, Guz 2002: 80). Szerzej kwestię dokumentowania lokalnych tradycji muzycznych rozwijam w dalszej części artykułu. W tym miejscu warto natomiast wspomnieć, że w Woli Osowińskiej od czasów Tuwańskiego działał „bardzo dobry zespół śpiewaczy” (Adamowski 1989-1990: 11), który dawniej liczył około 30 osób. W ramach działalności zespołu odtworzono XIX-wieczne stroje ludowe. Zespół występował na dożynkach regionalnych i centralnych (Tuwański 2001: 34), a w latach późniejszych zdobywał najwyższe wyróżnienia, m.in. w 1980 r. podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą Zespół Śpiewaczy z Woli Osowińskiej zajął pierwsze miejsce, a w 1995 r. otrzymał wyróżnienie (Adamowski, Sar 2016: 320, 328).

⁷ Za udostępnienie zdjęcia dziękuję Andrzejowi Sarowi z Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie. Za pomoc w identyfikacji śpiewaczek z Woli Osowińskiej dziękuję Andrzejowi Sarowi i Krystynie Kożuch.



Fot. 8. Grób Wacława Tuwalskiego na cmentarzu w Woli Osowińskiej.

Fot. E. Grygier, 29 sierpnia 2016.

Zarówno biografia Tuwalskiego, jak i rola, jaką odegrał w lokalnej społeczności jako regionalista dokumentujący lokalną kulturę, jest powszechnie znana i stała się już tematem artykułu Kazimierza Spaleńca *Wacław Tuwalski. Nauczyciel, wychowawca i społecznik* (Spaleniec 1995) oraz prac

magisterskich: Agnieszki Rajkowskiej, *Życie i działalność Wacława Tuwalskiego – zastępowego nauczyciela i wychowawcy* (1999) i Joanny Guz (2002) – jednak żadna z tych prac nie zajmuje się w szerszym stopniu działalnością Tuwalskiego ukierunkowaną na dokumentowanie folkloru muzycznego Woli Osowińskiej i okolicznych wsi, stąd w tytule niniejszego tekstu znalazła się owa „mało znana karta polskiej etnofonografii”. Niniejszy artykuł może być zatem przyczynkiem do poznania działalności Wacława Tuwalskiego jako dokumentatora lokalnego folkloru muzycznego.

Wacław Tuwalski zmarł 19 marca 1995 r., pochowany jest na cmentarzu w Woli Osowińskiej.

2. KOLEKCJA NAGRANIOWA, JEJ LOSY, DIGITALIZACJA, OPRACOWANIE I UDOSTĘPNIENIE

Wacław Tuwalski był ideowym kontynuatorem społeczników, badaczy regionalnych, dokumentatorów ludowej tradycji, którzy z pasji i poczucia wewnętrznego obowiązku dokumentowali lokalny folklor. Tuwalski przed wojną stosował tzw. metodę otówkową, tj. podobnie jak niegdyś Oskar Kolberg zapisywał w nutach pieśni usłyszane od śpiewaków. Notatki i zapiski prowadził od lat 30. XX wieku, nagrania dźwiękowe rozpoczął najprawdopodobniej w latach 60. Nie wiadomo, od kiedy dokładnie Tuwalski jeździł w teren z magnetofonem (nie dysponujemy na ten temat żadnymi konkretnymi wskazówkami), ale interesująca jest informacja, jaką podaje Janina Szymańska, że nagrań dokonano ok. 1960 r. (Szymańska 2012b: 105, 109, 112, 120, 114, 185, 230 i in.). W innym miejscu sam Tuwalski wspomina rok 1989 jako moment rozpoczęcia nagrań, jednak, jak się wydaje, wypowiedź ta dotyczy tylko jednego, konkretnego zespołu zarejestrowanego materiału muzycznego:

[...] W Woli Osowińskiej i innych wsiach jest dużo pieśni pogrzebowych, na pogrzebach śpiewane są nieraz przez wiele godzin. I znów podobnie jak w kolędach, pieśni jednej wsi często różnią się od pieśni wsi sąsiedniej. W roku 1989 rozpoczęliśmy nagrywanie tych pieśni (Tuwalski 1990: 9).

Tuwalski, podobnie jak Jadwiga i Marian Sobiescy, w początkowym okresie swojej działalności transportował sprzęt do nagrywania rowerem:

[...] Na bagażnik brał [magnetofon – E.G.], przywiązywał paskiem, [...] różne przygody były: na przykład kiedyś pies pogryzł go albo porozrywał spodnie albo miał siodełko pocięte jak wrócił, [...] przecież to ciężkie [magnetofony były – E.G.], to na rower i to przywiązywał [...] ale jak się jest pasjonatem, no to nic nie jest ciężkie – wspomina Alina Brynczak (fragment wywiadu z Aliną Brynczak przeprowadzonego 29 sierpnia 2016 r. w Woli Osowińskiej, nagranie w Zbiorach Fonograficznych ISPAN, w opracowaniu).

W teren jeździł Tuwalski głównie w chwilach wolnych od pracy, w szczególności w weekendy, a podczas wywiadów towarzyszył mu ks. Zdzisław Robak⁸ oraz – prawdopodobnie – jedna z uczennic⁹. Pomagał mu także miejscowy organista:

Pomagali mu ludzie. Na przykład pomagał mu taki pan Kochański, który był organistą u nas i on miał konia. Wóz, konia i oni często jeździli koniem do tych poszczególnych wsi, bo to nie tylko z Woli, na przykład jak tutaj są informacje, to tak: Olszewnica, Oszczepalin, Osowno czyli wszystkie sąsiednie wsie on objeżdżał i zbierał te pieśni (fragment wywiadu z Aliną Brynczak przeprowadzonego 29 sierpnia 2016 r. w Woli Osowińskiej, nagranie w Zbiorach Fonograficznych ISPAN, w opracowaniu).

Do realizacji nagrań Tuwalski używał monofonicznego czterościeżkowego magnetofonu tranzystorowego Unitra ZK140T.

A jeszcze powiem o tych magnetofonach: umawiał się z poszczególnymi kobietami, zwykle w niedzielę, po sumie, to był taki najlepszy czas w lecie, kiedy mógł rowerem jechać. Na rower brał taki magnetofon, przywiązywał to do bagażnika, no i tam wędrował po tych wsiach. Myśmy go żartobliwie nazywali, szczególnie mój mąż – «miejscowym Oskarem Kolbergiem» (fragment wywiadu z Aliną Brynczak przeprowadzonego 29 sierpnia 2016 r. w Woli Osowińskiej, nagranie w Zbiorach Fonograficznych ISPAN, w opracowaniu).

Taka postawa wymagała samozaparcia i poświęcania czasu prywatnego badacza na dokumentację lokalnych tradycji:

Pamiętam takie zdarzenie, niedziela, taka parna pogoda jak i teraz, przychodzimy z kościoła po sumie, i wszyscy po obiedzie [...] tam się każdy gdzieś ulokuje, żeby poleżeć, odpocząć. Ten człowiek bierze ten magnetofon, do roweru, i jedzie [...]. Także był nie-

⁸ Jego głosu niestety Tuwalski nie utrwalił w nagraniach.

⁹ Por.: Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, sygnatura nr: MRegWOs_MC0002AB.



Fot. 9. Magnetofon Unitra ZK140T, którego Wacław Tuwański używał do nagrań. Fot. E. Grygier, 29 sierpnia 2016.

136

zmordowany w tych swoich wędrówkach (fragment wywiadu z Aliną Brynczak przeprowadzonego 29 sierpnia 2016 r. w Woli Osowińskiej, nagranie w Zbiorach Fonograficznych ISPAN, w opracowaniu).

Ważne informacje o sposobie pracy Tuwańskiego czerpiemy także ze wspomnień jego żony:

Jak przychodził ze szkoły jadł obiad a potem brał skrzypce i szedł albo jechał rowerem do Krasewa, do Olszewnicy [...]. Chyba wszystkie okolice objeżdżył. Szedł do tych starszych kobiet, co jeszcze znały starodawne piosenki, te babcie mu śpiewały a on słuchał i grał na skrzypcach, aż się całej piosenki nauczył. Słowa sobie zapisywał. Przychodził do domu, siadał i od nowa wszystko grał. A potem każdą nutkę zapisywał w zeszycie. Te wszystkie opracowania nutowe – to jego robota [...]. A potem, jak już były magnetofony, to siadał na rower, magnetofon pod pachę i jechał nagrywać. Wtedy było już łatwiej, nie musiał się od razu uczyć melodii, tylko odtwarzał sobie w domu. Brał skrzypce i znowu zapisywał (G. Tuwańska, cyt. za Rajkowska 1999: 127).

W 2015 r. córka Wacława Tuwańskiego – Alina Brynczak przekazała Zbiorom Fonograficznym IS PAN oryginalną kolekcję nagraniową swego ojca, która obejmuje 24 taśmy magnetyczne szpulowe i 2 taśmy magnetyczne w kasecie¹⁰. Część taśm nie posiadała pudełek, a niektóre nośniki okazały się nienagrane (być może skasowane) lub była na nich zarejestrowana muzyka popularna – prawdopodobnie nadpisana na pierwotne nagrania Tuwańskiego. Do nagrań używano przede wszystkim taśm Foton

¹⁰ Do tego czasu dokumentacyjna spuścizna Tuwańskiego przechowywana była w woleńskim Muzeum.

Fot. 10. Taśma z kolekcji nagraniowej Wacława Tuwalskiego. Fot. E. Grygier



i Stilon produkcji polskiej¹¹, a także taśm OR-WO niemieckiej produkcji. Materiał został nagrany w formacie mono, wykorzystującym od jednej do czterech ścieżek na taśmie odtwarzanej w dwóch kierunkach. Kolekcja Tuwalskiego przekazana do Instytutu Sztuki PAN była w złym stanie, taśmy musiały być wielokrotnie klejone podczas odtwarzania, co jest prawdopodobnie skutkiem ich złego przechowywania w zbyt suchym pomieszczeniu.

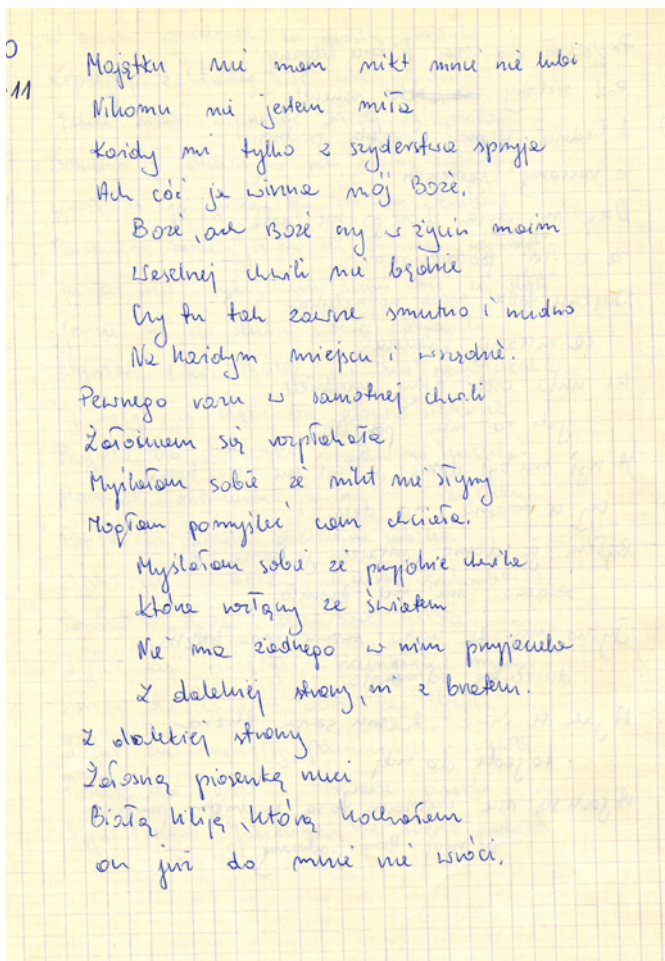
137

Wraz z nagraniami przekazana została także towarzysząca im dokumentacja, tzw. materiały nienagrane¹²: zeszyty transkrypcyjne (dwa zeszyty formatu A4 oraz dwa zeszyty formatu A5), alfabetyczny spis incipitów (zeszyt formatu A5), kilka luźnych kartek, brulion z tekstami stu sześćdziesięciu czterech pieśni (format A4) oraz *Wesele w Woli Ossowińskiej sprzed 100 lat* – maszynopis sporządzony przez Wacława Tuwalskiego. W Zbiorach znajdują się także kserokopie dwóch oryginalnych zeszytów – oryginałów brak – oraz kserokopia notatek dotyczących wesela. Zgromadzona dokumentacja znajduje się w zbiorze materiałów nienagranych (Teczka nr 341. *Materiały W. Tuwalskiego z Woli Ossowińskiej*).

Wspomnieć należy, że kilka lat wcześniej opisywaną kolekcją nagrań zainteresowała się Janina Szymańska – pracownik Instytutu Sztuki PAN, która częściowo wyzyskała ją w trakcie prac przygotowawczych do wydania repertuaru podlaskiego w tomach serii *Polskiej Pieśni i Muzyki Ludowej*. Wydawnictwo to zawiera transkrypcje nutowe i/lub tekstowe blisko 60 pieśni z Woli Ossowińskiej (Szymańska 2012b, 2016). W trakcie gdy Janina Szymańska pracowała nad publikacją, nagrania Tuwalskiego zostały skopiowane na taśmy i trafiły do zbiorów archiwalnych, włączono je w ciąg sygnatur przypisanych

¹¹ Taśmy stosowane wówczas przez Tuwalskiego wytwarzane były przez gorzowską fabrykę ZWS „Stilon” (fabryka Zakłady Włókien Sztucznych „Stilon”), a później przez ZWCh „Chemitex-Stilon” (Zakłady Chemiczne – Chemitex-Stilon).

¹² Według nomenklatury obowiązującej w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN „materiały nienagrane” oznaczają wszelką dokumentację do nagrań w postaci protokołów, list nagranych utworów, transkrypcji tekstowych, muzycznych etc. Są to istotne źródła meta danych, służących do opisu dokumentu dźwiękowego.



Fot. 11. Skan transkrypcji tekstowej z brulionu *Piosenki i pieśni ludowe* – utwór nienagrany (Teczka nr 341. Materiały W. Tuwalskiego z Woli Osowińskiej)

kolekcji Zbiorów Fonograficznych¹³. Niestety, nagrania nie zostały opatrzone istotnymi metadanymi – oprócz braku protokołów przegrań, brakowało też informacji o tym, kto jest autorem nagrań, gdzie i przez kogo zostały wykonane poszczególne utwory etc., dlatego do niedawna pozostawały one niezidentyfikowane, zaś los oryginalnych nagrań do 2015 r. był nieznany¹⁴. Do czasu nawiązania bezpośredniego kontaktu z Aliną Bryńczak, podjęcia współpracy z Towarzystwem im. W. Tuwalskiego w Woli Osowińskiej i przekazania oryginałów do digitalizacji, nagrania te funkcjonowały w Zbiorach Fonograficznych jako kopie na prawach oryginału¹⁵. Od momentu kiedy dysponujemy oryginałami,

z których dokonano digitalizacji, nagrania z czasów Janiny Szymańskiej funkcjonują już tylko jako kopie. Cyfrowe odwzorowania zdigitalizowanych taśm oryginalnych otrzymały statut cyfrowej zewnętrznej kolekcji oraz nowe sygnatury, zawierające akronim instytucji macierzystej – Muzeum Regionalnego w Woli Osowińskiej, zaś oryginalne nośniki – na życzenie Właściciela – znalazły się w depozycie w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Z uwagi na luki w numeracji ciągłej taśm, zastosowanej przez Tuwalskiego,

¹³ W zbiorach fonograficznych Instytutu Sztuki PAN są to nagrania o sygnaturach T4209-T4246.

¹⁴ Joanna Guz w pracy magisterskiej zanotowała, że „Towarzystwo Regionalne zorganizowane jest w dwu pomieszczeniach, gdzie łącznie zgromadzonych zostało 2 tysiące eksponatów, 260 pieśni regionalnych (zbiorem interesowali się pracownicy PAN i wypożyczyli na pewien okres)” (Guz 2002: 74).

¹⁵ Jediną informacją, która mogła wskazywać na proveniencję owych wówczas niezidentyfikowanych nagrań, była adnotacja zapisana na naklejkach umieszczonych na bobinach taśm o sygnaturach T4244-T4246 o brzmieniu: „Wesele w Woli Osowińskiej” (zbiór zachowany jest w archiwum w postaci pierwszej kopii na taśmie szpulowej i drugiej kopii na taśmie studyjnej).

Fot. 12. Taśma z kolekcji nagraniowej Wacława Tuwalskiego.
Fot. E. Grygier



przy jednoczesnym całkowitym braku opisu niektórych nośników i dodatkowo nakładającej się kwestii rozbieżności pomiędzy numeracją transkrypcji w zeszytach, a kolejnością utworów zarejestrowanych na poszczególnych nośnikach, zdecydowano się – w drodze wyjątku – nadać poszczególnym taśmom nowe sygnatury, poczynając od MRegWOs_T0001ABCD dla taśm szpulowych i MRegWOs_MC0001AB dla nośników kasetowych.

139

Digitalizacja oryginalnych nośników z kolekcji nagraniowej Wacława Tuwalskiego miała miejsce w 2015 r. i przeprowadzona została w ramach projektu *Polska muzyka ludowa – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie. Etap I*. Nagrania zdigitalizowały Kaja Maćko-Gieszcz i Ewelina Grygier, za szczegółowe merytoryczne opracowanie zbioru odpowiedzialna była autorka niniejszego tekstu.

Opracowany materiał zawiera dwie grupy nagrań: nagrania etnograficzne oraz nagrania etnomuzyczne.

A) Nagrania etnograficzne

Pierwszą grupę reprezentują wywiady etnograficzne¹⁶. Są one poświęcone m.in. leczeniu ziołami zarówno zwierząt, jak i ludzi¹⁷, dotyczą także odczyniania uroków¹⁸. O dokumentacji poświęconej ziołolecznictwu i medycynie tradycyjnej wspominał Wacław Tuwański w Programie Rozwoju Towarzystwa Regionalnego, pisząc:

Właściwie każda kobieta знала zioła, którymi sama lub z pomocą sąsiadek leczyła chorego członka rodziny. W przewlekłych zachorowaniach chorób wewnętrznych leczyły specjalizujące się osoby – znachorzy. Poza nim byli «specjaliści» od złamań kości, usuwania zębów, chorób nerwowych /leczył przez kadzenie/ był to znany w okolicy znachor,

¹⁶ W skrószycie z incypitami nagranych utworów spis nagrań etnomuzycznych został określony jako „Inne nagrania” (341. Materiały W. Tuwalskiego z Woli Osowińskiej).

¹⁷ MRegWOs_T0007C_04

¹⁸ MRegWOs_T0007C_02

przyjeżdżali chorzy z odległości kilkunastu km, 3 «babki» od porodów. Złamania leczył znachor z Krasewa. «Specjaliści» wiedzę swoją przekazywali członkom rodziny. Jako ciekawostkę podaję, że z leczeniem ran przy pomocy kitu pszczelego spotkałem się w Woli Osowińskiej w roku 1934 u Skowrona Łukasza. Nasza działalność: mamy opracowane leczenie chorób, umownie nazwijmy je «nerwowymi», tzn. mamy nagrany na taśmie sposób kadzenia/opis «znachora» Balbra Jana^{19/} oraz trochę tych ziół (Tuwalski 1990: 7-8).

Pozostałe nagrania etnograficzne dotyczą między innymi wiedzy o codziennym życiu na wsi, są to wypowiedzi o pożywieniu w poście²⁰, o pracy we dworze²¹, a także liczne opowiadania: o geometrze²², o katastrofie²³, a także o wronie, dzikach, pracy we dworze, Żydach, śpiewającym duchu zmarłej dziewczyny, odrabianiu pańszczyzny, wypasie krów czy biedzie²⁴. Do grupy nagrań etnograficznych zaliczyć należy także rejestrację przedstawienia wielkanocnego²⁵.

W programie rozwoju Towarzystwa Regionalnego Tuwalski zanotował:

Opowiadania o zjawiskach nadprzyrodzonych /«strachy»/. Mam zapisanych na taśmie 10 opowiadań /jest dużo więcej/, wdzięczny temat dla nauczyciela języka polskiego, np. tematyka prac domowych (Tuwalski 1990: 7).

Myśl ta obrazuje nie tylko kompleksowe spojrzenie na zagadnienie snutych „pod strzechą” opowieści, ale także praktyczny zmysł Tuwalskiego, by przyjemne łączyć z pożytecznym i by bawiąc jednocześnie uczyć, utrwałać i dokumentować.

B) Nagrania etnomuzyczne

Drugą, liczniejszą grupę stanowią nagrania etnomuzyczne, na które składają się zarówno nagrania folkloru, jak również nagrania członków prowadzonego przez Tuwalskiego od lat 80. XX w. zespołu mandolinistów. Tuwalski zarejestrował pieśni weselne, pogrzebowe, miłosne, a także patriotyczne. Znajdziemy nawet przykład folkloru miejscowego. Materiał jest zatem niejednorodny i bogaty, najwięcej jednak zawiera weselnych pieśni obrzędowych, które omówione zostaną przy opisie wesela z Woli Osowińskiej.

Wacław Tuwalski nagrywał głównie osoby starsze, w tym wyłącznie kobiety²⁶, za wyjątkiem wywiadów, w których uczestniczył też jedyny mężczyzna – wspomniany Bal-

¹⁹ Właśc. Balbier Jan

²⁰ MRegWOs_T0005B_06

²¹ MRegWOs_T0005A_05

²² MRegWOs_T0005A_04, T4229_04

²³ MRegWOs_T00005A_07

²⁴ Taśma T4229/MRegWOs_T0005A

²⁵ MRegWOs_T0011

²⁶ Najstarszy zebrany przez Tuwalskiego materiał zachował się w postaci transkrypcji obrzędowych pieśni weselnych, które zbierał Tuwalski tuż przed II wojną światową. Jeden tylko raz został zanotowany wiek informatorki, w jednym z zeszytów transkrypcyjnych (Teczka nr 341. *Materiały W. Tuwalskiego z Woli Osowińskiej*, Z-5) zanotowano, że 15 września 1938 r. Józefa Tomczakowa miała 60 lat, co pozwala nam sądzić, że urodziła się w II połowie XIX w., w 1878 roku. Oznacza to, że zebrane przez Tuwalskiego pieśni weselne pochodzą, co najmniej, z połowy XIX wieku, a być może są o wiele starsze.

bier Jan. Rzadko pojawiają się nagrania młodszych dziewcząt²⁷ bądź uczniów. Należy odnotować, że za wyjątkiem nagrań zespołu mandolinistów²⁸, w kolekcji Wacława Tuwalskiego brak jest nagrań instrumentalnych dokumentujących muzykę instrumentalną Woli Osowińskiej i okolic, choć jak zanotował Tuwalski:

We wszystkich wsiach były i są miejscowe orkiestry. Składały się one /do II-giej wojny światowej/ z harmonii, skrzypiec i bębna. W repertuarze były melodie taneczne, marsze weselne i melodie przyśpiewek. Nie mamy nic zapisanego – pewnie dlatego, że to najłatwiej zrobić²⁹ (Tuwalski 1990: 7).

Skład kapeli, jaki opisuje Tuwalski, uwieczniony jest jedynie na zdjęciach muzyków z Woli Osowińskiej – słynnej rodziny Mateusiaków³⁰:

Kto gra? No Mateusiaków żeśmy wynajęli. [...] Były oczywiście inne kapele, gdzieś tam okolice Kamionki i Puław, [...] Sienkiewiczze była też kapela – mówiła Alina Brynczak, a Krystyna Kożuch dodawała: Z tamtej strony koło Bork, to Bobry, bo te nazwy pochodziły skąd? Nazwiska dominujące, tak jak u nas nazwiska Mateusiaków były dominujące w składzie, to Mateusiaki, tam nazwisko Bober; dwóch czy trzech Bobrów grało, więc kapela się nazywała Bobry (fragment wywiadu z Aliną Brynczak i Krystyną Kożuch przeprowadzonego 29 sierpnia 2016 r. w Woli Osowińskiej, nagranie w Zbiorach Fonograficznych ISPAN, w opracowaniu).

141

Taśmy Wacława Tuwalskiego zawierają liczne rejestracje śpiewów patriotycznych, zarejestrowanych prawdopodobnie w wykonaniu jego uczniów bądź członków zespołu mandolinistów, są to utwory: *Bogurodzica*, *Rota*, *Krakowiak Kościuszki*, *W kotły, bębny uderzyli*, *Oto dziś dzień krwi i chwały* czy *Pieśń żołnierza* rozpoczynająca się słowami: *Ja w tej chacie spać nie mogę*³¹. Nagrania zawierają także rejestracje pieśni legionowych, np. utwór *Rozkwitały pąki białych róż*³², będący nastrojową piosenką legionową napisaną w 1918 r. przez Kazimierza Wroczyńskiego, *Marsz Legionów Okwieciła się nam ziemia wiosną* autorstwa Józefa Relidzyńskiego³³ czy utwory o wojennej: *Tam na polu stoi grusza* (śpiewa młoda kobieta, w tle słabo słyszalna mandolina)³⁴.

²⁷ Np. wykonawca zbiorowy w nagraniach na taśmie MRegWOs_T0014.

²⁸ W nagraniach tych mandolina służy wyłącznie jako akompaniament melodyczny do śpiewu (por. MRegWOs_T0008).

²⁹ Trudno zinterpretować tę ostatnią myśl Tuwalskiego. Być może, chodziło mu o ówczesną jeszcze dostępność i popularność kapel, podczas gdy śpiewy, zwłaszcza obrzędowe, odchodziły w zapomnienie.

³⁰ Według zdjęcia znajdującego się w zbiorach Towarzystwa Regionalnego w Woli Osowińskiej, w kapeli grali następujący muzycy: Marian Mateusiak (skrzypce), Stanisław Stolarczyk (saksofon), Eugeniusz Mateusiak (harmonia), Edward Król (trąbka), Tadeusz Kucio (perkusja), Zygmunt Mateusiak (akordeon). Z informacji posiadanych przez Towarzystwo wiemy także, że Jan Mateusiak, z zawodu szewc, sam wykonywał instrumenty.

³¹ Por. MRegWOs_T0014.

³² T4208_05, por. Szymańska 2016a: 253.

³³ MRegWOs_T0014_08

³⁴ MRegWOs_T0008_14 i T4234_14

Stosunkowo niewiele zarejestrowanych zostało pieśni miłosnych i związanych ze stanem panieństwa, m.in.: *Jakem jechał drożyną, tyś w okienku stała* (różne wykonania³⁵, m.in. przez grupę młodzieży czy przez starszą kobietę), *Nasiałem se zagon prosa nie mogę go żąć*³⁶ czy *Najmilszy Jasieńko już inną w objęciach ma*³⁷, *Już mi się co prawda panieństwo sprzyrzyło*³⁸.

W nagraniowej kolekcji Tuwalskiego odnajdziemy także niewielką, lecz interesującą grupę pieśni o Woli Osowińskiej: *A w tej naszej Woli*³⁹ oraz *Te woleńskie panienki*⁴⁰, ale zbiór zawiera także ogólnopolskie wątki: *Na Podolu biały kamień* i popularne niegdyś sentymentalne utwory, np. *Pośród drzew gęstej altany* Edwin Wandy *ściskał dłoń*⁴¹. Ten drugi utwór jest wersją pieśni *Wpółśród drzew gęstych w altanie*, zapisanej m.in. w wydawnictwie *Bukiet pieśni światowych*, zebranych przez J. Chociszewskiego i wydanych na początku XX wieku w Poznaniu (Chociszewski 1901: 80-81). Utwór był powszechnie znany; znajdował się między innymi w repertuarze popularnego w dwudziestolecu międzywojennym śpiewaka i aktora Tadeusza Faliszewskiego. To przykład repertuaru, który przeniknął na wieś, a rejestrowany był na terenie całego kraju (na Śląsku, na Żywiecczyźnie, na Pomorzu, Mazurach w Lubelskiem i na Podlasiu).

W jednym z zeszytów transkrypcyjnych⁴² zanotowano pieśń *Płynie woda*, którą oznaczono dookreśleniem „melodia popularna”, co może świadczyć o tym, że Wacław Tuwalski na własny użytek dokonywał ogólnego rozróżnienia repertuaru, jaki dokumentował. W transkrypcjach odnajdujemy ponadto także echo pieśni dziadowskich i nowiniarskich w utworze *Proszę posłuchajcie jak rano w olsyni[e] (?) dziewiątego maja o szóstej godzinie Zosia Malaczkówna (?) w ciężkim smutku zmarła* (T341, Z2), a w nagraniach – ślady folkloru miejskiego, w tym utwór *Noc ciemna i zimna*⁴³ z repertuaru Stanisława Grzesiuka.

3. TRANSKRYPCJE A NAGRANIA DŹWIĘKOWE

Rejestracjom dźwiękowym towarzyszy także dokumentacja nienagrana, są to, jak wspomniano, głównie zeszyty transkrypcyjne z zapisami nutowo-tekstowymi poszczególnych utworów. Przy incipicie pieśni znajdują się najczęściej dodatkowe informacje określające zdawkowo wykonawcę, od którego zanotowano pieśń, a także jego miejsce zamieszkania (bądź pochodzenia), z rzadka pojawiają się także określenia ago-

³⁵ M.in. MRegWOs_MC0001A_03, MRegWOs_MC0001B_09, T4236_02

³⁶ MRegWOs_T0008_11, por. Szymańska 2016: 90.

³⁷ T4208_03, por. Szymańska 2016b: 215.

³⁸ T4208_13, por. Szymańska 2016b: 270.

³⁹ MRegWOs_T0001A_07

⁴⁰ MRegWOs_T0001D_09

⁴¹ MRegWOs_T0001A_06

⁴² Teczka nr 341. *Materiały W. Tuwalskiego z Woli Osowińskiej*, Z-III.

⁴³ MRegWOs_T0002B_22

7 września tego samego roku oraz nazwisko Weronika Kożuch. Pieśni te mogły być przepisane z pozostałych przedwojennych notatek; kwestia ta wymaga dalszych badań.

Wspomniano wyżej, że nagraniami Wacława Tuwalskiego zainteresowała się Janina Szymańska. Wyzyskała ona część z jego materiałów do przygotowanych pod własną redakcją tomów publikacji *Podlasie*, wydawanej w ramach monumentalnej serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa* pod redakcją Ludwika Bielawskiego oraz Weroniki Grozdew-Kołacińskiej i Arlety Nawrockiej-Wysockiej. Janina Szymańska nie zidentyfikowała wykonawców z Woli Osowińskiej. Przy wszystkich kojarzonych z tą miejscowością nagraniach widnieje informacja, że wykonawca był nieznany (por. Szymańska 2012b: 105, 109, 112, 120, 114, 185, 230 i nn., Szymańska 2016a: 99, 103, 107, 117, 139 i nn.), za wyjątkiem transkrypcji tekstowej pieśni *A nad naszą wolą świecą jasne zorze*, która została zapisana od Elżbiety Strojek ur. w 1902 r. (R44 Prot. 16/10 w: Szymańska 2012b: 354, Szymańska 2016b: 112). Wydaje się jednak, że identyfikacja zarejestrowanych przez Wacława Tuwalskiego śpiewaczek jest jeszcze dziś możliwa. Podstawą do wysunięcia takiej tezy był moment prezentacji nagrań Tuwalskiego w trakcie konferencji w Woli Osowińskiej⁵¹, podczas której zgromadzona publiczność, składająca się w znakomitej większości z mieszkańców Woli Osowińskiej, rozpoznawała prezentowane na nagraniach śpiewaczki. Próba identyfikacji głosów zapisanych przez Tuwalskiego na taśmach podjęta zostanie w niedalekiej przyszłości w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*. W chwili obecnej można podać listę osób, których nazwiska pojawiają się w zeszytach transkrypcyjnych, są to: Balbier Jan, Balbrowa, Banachowa (z Olszewnicy), Czuba Natalia, Gomoła Teodora, Gomoła Elżbieta, Grulkowa (Grudkowa? – nazwisko nieczytelne), Fijałkowa (z Olszewnicy), Kożuch Grażyna (ur. 1957), Kożuch Weronika, Latochowa, Mocarzowa (z Osowna), Misiakowa Helena (babcia Aliny Bryńczak), Tomczakowa Józefa (urodzona prawdopodobnie w 1878 r.), Tomczakowa Marianna oraz Strojkowa (z Woli Osowińskiej).

4. WESELE W WOLI OSOWIŃSKIEJ SPRZED 100 LATY

Wacław Tuwałski rozpoczął utrwalanie folkloru muzycznego w postaci nagrań w drugiej połowie XX wieku, jednak jak wspomniano, lokalnym folklorem zainteresował się kilka dekad wcześniej, jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej. Notatki dokumentujące lokalną wersję obrzędu weselnego prowadził Tuwałski już w latach 1935-1938 (Kożuch 2011: 19), niestety jednak „w czasie okupacji zapisy zaginęły, pozostał tylko zeszyt – brulion z opisami obrzędów” (Tuwałski 1992). W dodatku do sfilmowanej wersji

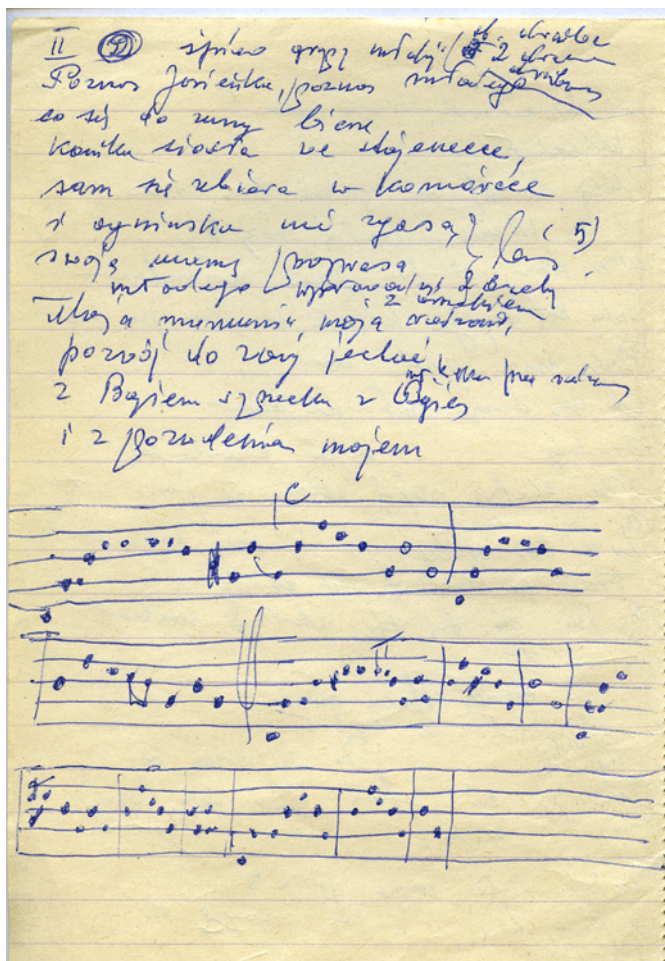
⁵¹ Ewelina Grygier: *Wacław Tuwałski – mało znana karta polskiej etnofonografii*. Referat w ramach XI sesji naukowej pt. *Muzyka ma koronę w niebie, ale korzenie w ziemi*, Gminny Ośrodek Kultury, Wola Osowińska (3 grudnia 2016 r.). Sesje naukowe w Woli Osowińskiej mają długą tradycję (Kościuk-Jarosz 2016: 65-66). Prezentacja była poszerzoną wersją referatu o tym samym tytule, który został zaprezentowany w ramach II konferencji naukowej *Polska Muzyka Tradycyjna – Dziedzictwo Fonograficzne*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa (27 września 2016 r.).

obrzędu wesela odczytywany jest tekst, którego autorem był zapewne Wacław Tuwański, w którym podana jest wcześniejsza o rok data rozpoczęcia zbierania materiałów:

To wesele zostało zapisane w roku 1934 i uzupełniane w czasach późniejszych. Zapisane zostało według opowiadań gospodyń w Woli Osowińskiej, które miały wówczas po około 60 i 70 lat. Nie wszystkie zapisy przetrwały czasy wojny, był na przykład obrzęd weselny zwany zawojem, do którego zaginęły wszelkie notatki. Nie przedstawiamy też przywitania panny młodej w domu pana młodego, mamy o tym mało materiałów (cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej do filmu pt. *Wesele ludowe Wacława Tuwańskiego* zrealizowanego w 1988 r. w Woli Osowińskiej).

Na podstawie nielicznych pozostałych zapisków oraz własnej pamięci autor odtworzył obrzęd wesela. Niestety nie wszystko udało mu się zrekonstruować, dlatego niektóre z obrzędów, jak *zawój* czy *pląsy*, są jedynie zasygnalizowane w pracy *Wesele w Woli Ossowińskiej*⁵² sprzed 100 laty, która została wydana przez Towarzystwo Regionalne w Woli Osowińskiej w 1992 r. (Tuwański 1992). Jest to niespełna trzydziestostronicowy maszynopis zawierający opis lokalnych zwyczajów weselnych, a także transkrypcje tekstowo-nutowe. Tekst opracowany został na bazie materiałów uzyskanych od informaterek, zwłaszcza Marianny Tomczakowej i Heleny Misiakowej (por. Guz 2002: 73). Na podstawie opracowania Tuwańskiego wystawiona została inscenizacja wesela, którą przed wojną w 1937 i 1938 r. można było zobaczyć w Lublinie (Tuwański 2011: 34), a w latach 80. XX wieku – w Woli Osowińskiej, Kraśniku i Lublinie. Powojenna premiera odbyła się 1 marca 1980 r. Osiem lat później w domu Genowefy i Stanisława Strojków w Woli Osowińskiej miała miejsce kolejna inscenizacja, która zarejestrowana została na kasetach VHS. Pierwotnie widowisko miało zostać wystawione w jednej izbie (zgodnie z tradycją obrzędu), jednakże z uwagi na niezwykle licznie przybyłą publiczność uczestnicy wesela wystąpili ostatecznie na scenie (Guz 2002: 79). Aktorami były trzy pokolenia mieszkańców Woli (Mitura 2015: 65-66, Tuwański 2001: 40). W przedwojennej inscenizacji wesela pannę młodą grała Natalia Gomołówna, a druhnę Emilia Zgrajek (Guz 2002: 79). W zarejestrowanej wideofonicznej wersji z 1988 roku wzięty udział następujące osoby: Beata Gurtat i Marek Kos (para młoda), Ewa Gajda (starsza druhna), Sławomir Gurtat (starszy druhba), Cecylia Bieniek i Stanisław Kochański (rodzice pana młodego), Genowefa Grydek i Marian Kożuch (rodzice panny młodej), Mariusz Kożuch (brat panny młodej), Sławomir Deleżuch (brat pana młodego), Katarzyna Kożuch (siostra pana młodego), Marzena Mańko (siostra panny młodej), a także druhny Ewa Deleżuch, Renata Gomoła, Renata Wiąch, Aneta Skowron, Joanna Skowron, Małgorzata Węgrzyn, Anna Kos, Ilona Lis, Aneta Wiśniewska; rodzina i goście: Leokadia Kożuch, Albina Kożuch, Stanisława Kożuch, Monika Kożuch, Helena Gruchoła z wnuczką, Lucyna Kryjak, Cecylia Skowron, Zofia Skowron (zakłada welon, potem czepek), Henryka Skowron, Monika Lis, Róża Lis, Monika Misiak, Dariusz Skowron oraz muzycanci Zyg-

⁵² Warto zwrócić uwagę, na odmienną od współczesnej pisowni nazwy miejscowości. W latach 20. i 30. XX wieku pisownię z dwoma „s” zachowano dla zapisów dotyczących majątku, a z jednym „s” notowano nazwę Wsi (Tuwański 2001: 23).



Fot. 14. Skan odręcznych notatek dotyczących wesela (Teczka nr 341. Materiały W. Tuwalskiego z Woli Osowińskiej)

munt Mateusiak – harmonia, Eugeniusz Mateusiak – bęben⁵³.

Przed opisem wesela z Woli Osowińskiej warto poczynić uwagę natury ogólnej. Wesele to, podobnie jak obrzęd sobótkowy, było inscenizowanym spektaklem, rekonstrukcją o znamionach folklorystyki wiejskiej, który „ma swoją specyfikę: jest kontynuacją lokalnych zwyczajów, ma osadzenie w tradycji, ale czerpie także ze źródeł «zewnątrznych»” (Rokosz 2011: 191). Tuwalski przejawiał romantyczną i utopijną wizję autentyczności wystawianego przez siebie wesela, pisał bowiem: „w tym weselu, jak w zwierciadle tę duszą chłopską widzimy”⁵⁴, jednak w swoich inscenizacjach realizował autorski zamysł artystyczny.

Ponadto niektóre z pieśni zawartych w inscenizacji obrzędu sobótkowego to warianty zaczerpnięte z Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga, pochodzące z różnych, nierzadko oddalonych od Podlasia części kraju (z Sandomierskiego czy Krakowskiego). Jak uważa Tomasz Rokosz:

⁵³ Spis nazwisk uczestników (aktorów) wesela z 1988 r., identyfikację osób widocznych na zdjęciu Zespołu z Woli Osowińskiej wykonanym podczas Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, oraz weryfikację nazwisk odczytanych z zapisów w zeszytach transkrypcyjnych zawdzięczam Krystynie Kożuch – prezes Towarzystwa im. Wacława Tuwalskiego w Woli Osowińskiej, której w tym miejscu pragnę uprzejmie podziękować za przychylność oraz wszelką pomoc. Za pomoc w powyższej sprawie dziękuję także pani Izabeli Smogorzewskiej z Gminnego Ośrodka Kultury i Sportu w Borkach z/s w Woli Osowińskiej.

⁵⁴ Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej do filmu pt. *Wesele ludowe Wacława Tuwalskiego* zrealizowanego w 1988 r. w Woli Osowińskiej.

Krystyna Misiak podkreślała, że pieśni tych uczył W. Tuwalski. Niektóre pieśni wykorzystane w przedstawieniu być może pochodziły z zapisów terenowych Wacława Tuwalskiego w Radzyńskim, ale nie ma na to bezpośrednich, niepodważalnych dowodów (Rokosz 2011: 191).

Opis wesela przedstawiony przez Tuwalskiego składa się z dziesięciu części, do każdej z nich autor dołącza transkrypcje tekstowo-nutowe wykonywanych utworów, część z nich odnajdujemy w późniejszych nagraniach. O ile to było możliwe, starano się poniżej wykazać związek pomiędzy nagraniami, a transkrypcjami prezentowanymi przy opisie pieśni śpiewanych w ramach poszczególnych części wesela. W tytułach pieśni z wesela podano oryginalny zapis Tuwalskiego; w maszynopisie autor wyjaśnia niektóre wyrazy, zwracając uwagę na zapis i wymowę gwarową (Tuwalski 1992).

1. Ubieranie różgi. W trakcie ubierania różgi śpiewane są pieśni:

- *W niedzielę rano jesce nie był dzień*⁵⁵,
- *Z tamtyj struny młyn, rośła jarzambina*⁵⁶,
- *Zasiałem se zagun prosa, nie mogłem go ząć*⁵⁷.

Po ubraniu różgi druhny śpiewają do młodego:

- *Poznas Jasieńka, poznas młodego*⁵⁸,

i w imieniu młodego:

- *Moja mamuniu, moja rodzuna, pozwól do zuny jechać*⁵⁹,

i w imieniu matki:

- *Z Bogam synecku, z Bogam i pozwoleniem mojam*⁶⁰.

2. Wieczorowe i porankowe godziny. Tuwalski zanotował:

Goście weselni schodzili się w sobotę wieczorem i w niedzielę rano. Dla nich były wieczorowe i porankowe godziny. Gospodarze częstowali ich jadłem i piwem (Tuwalski 1992: 4).

W trakcie tej części śpiewano:

• *Kiedy nam będą wieczorowe/porankowe godziny, żeby się tutaj weselni goście schodzili*⁶¹

- *Tam u jeziora, u bystryj wody, mała gąsecka pływa*⁶²

⁵⁵ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 1) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_18, MRegWOs_T0013A_01.

⁵⁶ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 2) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0003A_06, MRegWOs_T0006A_19, MRegWOs_T0013A_02.

⁵⁷ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 2).

⁵⁸ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 3) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_15.

⁵⁹ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 3).

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 4).

⁶² Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 5) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0003A_02, MRegWOs_T0013A_06.

- *Tam koło młyna rośla kalina, tam siedziała młoda Mania wiunecki wita*⁶³

3. Wicie Wianka.

W trakcie wicia wianka wykonywano następujące utwory:

- *Poznas Marysię, poznas młodziuchną, co się za mąż sykuje*⁶⁴

i na tę samą melodię śpiewano także pieśń:

- *Moja mamuniu, moja rodzuna, pozwól za Jasiańka iść*⁶⁵,

następnie:

- *Chodziła Marysia po sadzie, zieluno wino sadzę*⁶⁶,

*Mamuniu moja, wydaj mie już do ludzi, mie się w dumu bardzo nudzi, mamuniu moja*⁶⁷,

- *Piele, ach piele, to drobne ziele*⁶⁸,

- *Hen popod las, hen popod las zieluteńki*⁶⁹.

O tej ostatniej pieśni Janina Szymańska pisała, iż jest to

piękna paralela porównująca rozwijający się las do matki namysławiającej się nad wydaniem córki. Córka błagając prosi, by nie wydawała jej za swojaka, z którym będzie zносиła byle jaką dolę, a za chłopca, który będzie ją szczerze kochał” (Szymańska 2012b: 502).

4. Powitanie drużyny pana młodego.

W trakcie powitania wykonywano następujące pieśni; śpiewa starościna pana młodego:

- *Oj z chmaramy, bujny wiatku z chmaramy, jedzie Jasiańko do swej Marysi z daramy*⁷⁰,

- *Wyjdź ze Marysiu bez siań, bez progĩ*⁷¹;

- *Oj, zawitajże Panie Jezusie tu do nas*⁷².

5. Ofiarowanie wianka.

Tej części wesela towarzyszyły następujące pieśni:

- *Wita Marysia wiunecek*⁷³, wykonywana najpierw instrumentalnie, następnie wokalnie;

⁶³ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 5) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_08, MRegWOs_T0013A_07.

⁶⁴ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 6).

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 7) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013A_08.

⁶⁷ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 7) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_17, MRegWOs_T0013A_10, T4244_11.

⁶⁸ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 8) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0004B_07, MRegWOs_T0013A_12, T4245_02.

⁶⁹ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 8, Szymańska 2016b: 272) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0001C_15, MRegWOs_T0013A_11, T4244_12 i T4245_01.

⁷⁰ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 9) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_37 i 38, MRegWOs_T0013A_14, T4245_04.

⁷¹ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 9) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0006A_21.

⁷² Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 10) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013A_17, T4245_08.

⁷³ Por. transkrypcję (Tuwalski1992: 11) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_10, MRegWOs_T0013A_18.

- *Jasio wiunek przyjmuje, za wiunek dziankuje*⁷⁴.

A starsza druhna śpiewała do rodziców:

- *Dziankuje ci mamó za wychowanie i tobie tatusiu za wyćwicanie*⁷⁵.

6. Rozpleciny.

- *Jasiańku młody piaknyś młodzianiec wykup se wykup od Marysi wianiec*⁷⁶.

– pieśń wykonywana była przez wszystkich uczestników, natomiast pozostałe utwory śpiewały wyłącznie druhny:

- *Marysiu młoda piaknaś jagoda, nie oddaj wiunka bo zginie uroda,*
- *Bracisku który choć nie rodzony, rozpleć siostrzyckę bandziesz zbawiumy*⁷⁷,
- *Oj rozplatajze a nie targaj, wyplecies sobie złoty talar*⁷⁸,
- *Oj, w polu, w polu lescyna, a pod lescyną dziewczyna*⁷⁹,
- *Trzy punki, trzy punki, samej białej róży*⁸⁰.

7. Przeprosiny. Podczas przeprosiny w Woli Osowińskiej śpiewano następujące pieśni:

- *Oj, zakukała kukawecka w pót bora*⁸¹,
- *Oj, do stoła moja rodzino, do stoła,*
- *Upadaj, upadaj tatusiowi do nóg*⁸²
- *Kołam, kołam słunecko idzie, nasa Marysia do ślubu idzie*⁸³.

149

8. Powrót z kościoła, obiad.

- *W mojam ogródecku wyrosły goździki, zaprzęgaj Jasiańku te wrune kuniki*⁸⁴,
- *Na rogu stoła siedziała sowa, rozpuściła swe kosa, oj nie użyjes młoda Marysiu za Jasiańkam rozkosy*⁸⁵,
- *W zielunam gaiku, tam ptasecek nuci, już ci się Marysiu wiuneczek nie wróci*⁸⁶,
- *Idzie słuńce od zapiecka, bierz się Maryś do cypecka*⁸⁷.

⁷⁴ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 11) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0013A_19.

⁷⁵ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 12).

⁷⁶ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 13).

⁷⁷ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 13) i nagranie o sygnaturze: T4245_10.

⁷⁸ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 13) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0013A_22.

⁷⁹ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 14) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013A_23, T4245_11.

⁸⁰ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 14) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0004B_08, T4245_12.

⁸¹ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 14) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013A_25, T4245_13.

⁸² Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 15) i nagranie o sygnaturze: T4245_14.

⁸³ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 16) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_27, MRegWOs_T0013A_27, T4245_15.

⁸⁴ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 16) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0013B_01.

⁸⁵ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 17) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013B_02, T4246_01.

⁸⁶ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 17) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013B_03, T4246_02.

⁸⁷ Por. transkrypcję (Tuwański 1992: 17) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013B_04, T4246_03.

9. Oczepiny.

- Tuwalski zanotował następujące przyśpiewki:
- *Dzisiaj w tam domu bardzo wesóło, bo wszyscy goście siedzą wokóło*⁸⁸,
 - *A idźciez prec fryzy moje, idźciez prec, sprzedał Jasio parę wołów na cepiec*⁸⁹.

W tym momencie wesela pojawiał się także ogólnopolski wątek chmiela –

- *Oj chmielu chmielu, ty bujne ziele, nie bandzie bez cię żadne weselo*⁹⁰

a także pieśni:

- *Nasa Marysia, nasa, za nią gorzałki flasa*⁹¹,
- *Dajcie, dajcie nie załujcie, na cypek podarujcie,*
- *Zbieraj Marysiu swe drobne smatki, bo już odchodzisz do drugij matki*⁹²,
- *Pocóżeś mie matuleńko za mąż wydała, kiedym ja się w gospodarstwie nie rozumiała*⁹³.

10. Pożegnanie.

W trakcie pożegnania wykonywało się następujące pieśni:

- *A wychodźze, a siadajze Maryś kochanie, już nie nada nie pomoze twoje kochanie*⁹⁴,
- *Nic nie nada, nie pomoze, para kuni stoi w wozie pozakładana*

Przy opisie poszczególnych utworów Tuwalski podaje nie tylko ich zapis tekstowy, lecz także transkrypcję nutową, która w znacznie mierze pokrywa się z pieśniami weselnymi zarejestrowanymi na taśmach MRegWOs_T0009 i MRegWOs_T0013. Pieśni utrwalone w maszynopisie są wariantami zarejestrowanych utworów, np. *Zbieraj Marysiu swe drobne smatki bo już odchodzisz do drugiej matki*⁹⁵, *Dzisiaj w tym domu bardzo wesóło*⁹⁶, *Nasa Marysia, nasa*⁹⁷, *Pocóżeś mnie matuleńko za mąż wydała*⁹⁸, *Nas tatusio wiwat pije* i *Nasa siostra wiwat pije*⁹⁹, *Chodziła Marysia po sadzie zielonym*¹⁰⁰, *Mamuniu moja wydajcie mnie już do ludzi*¹⁰¹, *Piele, ach piele, drobne ziele*¹⁰² i inne.

⁸⁸ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 18 i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0013B_06.

⁸⁹ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 19) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0013B_05, T4246_04.

⁹⁰ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 19) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_34, MRegWOs_T0009_02, T4246_06.

⁹¹ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 20) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_35, MRegWOs_T0013B_08.

⁹² Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 20) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_36, MRegWOs_T0013B_10.

⁹³ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 22) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0006A_37.

⁹⁴ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 22) i nagrania o sygnaturach: MRegWOs_T0006A_26, MRegWOs_T0013B_12.

⁹⁵ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 21) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0009_13.

⁹⁶ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 18) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0009_01.

⁹⁷ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 20) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0009_03.

⁹⁸ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 22) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0009_14.

⁹⁹ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 20) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0009_11.

¹⁰⁰ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 7) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0013A_08.

¹⁰¹ Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 7) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0013A_10.

¹⁰² Por. transkrypcję (Tuwalski 1992: 8) i nagranie o sygnaturze: MRegWOs_T0013A_12.



Fot. 15 i 16: Kadry z inscenizacji wesela, Wola Osowińska 1998 r.

Maszynopis Tuwalskiego zawiera tylko kilka przyśpiewek, inne zostały zarejestrowane na taśmie MRegWOs_T0002B, są to m.in.: *Nie śpiewaj, nie śpiewaj, boś się naśpiewała, lepiej se nos utrzyj, boś się usmarkała*, wykonywana na melodię bardzo popularną na Podlasiu (por. m.in.: *Nie śpiewaj, nie śpiewaj ty stary trajkocie, bo ci tak wychodzi jak kijem po płocie*¹⁰³, *Nie śpiewaj, nie śpiewaj ty głupi baranie, bo ja dla barana nie przyniosłem siana*¹⁰⁴), czy podobne wątki melodyczno-tekstowe zanotowane w Podlasiu (np. wariant 0773C, Szymańska 2016c: 204), *Družba to niecnota, ukradł druźnie majtki z płota czy Do stodoły siadły sobie dwie pierdoły* i inne.

151

Maszynopis nie zawiera szczegółowych informacji odnośnie muzyków grających podczas wesela, a jedynie ogólne informacje:

Muzykanci grają jedną zwrotkę melodii *Wiła Marysia wianeczek* (Tuwalski 1992: 11); muzykanci grają *podróżnika* i wychodzą, za nimi idą młodzi parami i wszyscy goście weselni; orszak weselny wchodzi, muzykanci grają marsza (Tuwalski 1992: 16).

Zatem nie tylko nagrania, lecz także praca dokumentacyjna poświęcona weselu nie przynoszą, niestety, szerszych informacji o muzyce instrumentalnej z terenów Woli Osowińskiej. Jednak w sfilmowanej inscenizacji wesela występuje dwóch muzyków ze wspomianej wyżej rodzinnej kapeli Mateusiaków: Zygmunt Mateusiak gra na trzyczędowej harmonii ręcznej, a Eugeniusz Mateusiak na werblu – trzymając go w ręce niczym bębenek obręczowy i uderzając pałeczką tylko z jednej strony.

ZAKOŃCZENIE

Kolekcja nagraniowa Wacława Tuwalskiego to cenne źródło do badań nad lokalnym folklorem Woli Osowińskiej i jej najbliższych okolic. Dokumentacyjna pasja Tuwalskiego wyrastała tyle z potrzeby serca i uміłowania lokalnej tradycji, co z odczuwalnej powinności zachowania dla przyszłych pokoleń tego, co z biegiem lat odchodzi w niepamięć.

¹⁰³ Por. nagranie o sygnaturze: T3969_13.

¹⁰⁴ Por. nagranie o sygnaturze: T3969_14.

Pasja zbierawcza Tuwalskiego i imperatyw utrwalania folkloru ujawniały się niemal we wszystkim, co robił i co pisał Tuwalski:

Słowa kolęd mamy w starych *kantyczkach*. Jednak zapisaliśmy na taśmach kilkanaście kolęd, których teksty nie są w tych kantyczkach umieszczone. Istnieje dużo kolęd o dwóch i więcej melodiach. Jest to zjawisko częste. Opracowanie repertuaru kolęd naszej okolicy jest konieczne (Tuwalski 1990: 9).

W zarejestrowanym materiale utrwalił autor zarówno pieśni obrzędowe, jak i utwory bardziej popularne. Niedosyt pozostawia jedynie brak nagrań instrumentalnych. Ważną częścią kolekcji dokumentacyjnej Tuwalskiego są także transkrypcje tekstowo-nutowe oraz odtworzone z pamięci notatki z przedwojennych badań nad obrzędowością weselną, które uzupełniają i poszerzają nagrania.

Działalność dokumentacyjna Wacława Tuwalskiego w dziedzinie szeroko pojętego folkloru i kultury ludowej – zarówno tej materialnej, którą sam nazywa „cywilizacją” (Tuwalski 1990: 1), jak i duchowej (szeroko rozumiany folklor) – jest nie do przecenienia. Efekty tej działalności, widzialne i słyszalne m.in. w postaci zdigitalizowanych nagrań z jego kolekcji, warte są uwagi i dalszej popularyzacji, mogą stać się jednocześnie punktem wyjścia do dalszych badań folkloru okolic Woli Osowińskiej.

SUMMARY

Ewelina Grygier

RECORDINGS COLLECTION OF WACŁAW TUWALSKI – LITTLE KNOWN CARD OF POLISH ETHNO-PHONOGRAPHY

The article is dedicated to the recordings' collection of Wacław Tuwalski from Wola Osowińska. Tuwalski – a teacher by profession, a regionalist by passion. Everything he did was not only aimed at improving the quality of the village inhabitants (building a school, improving the quality of roads, setting up a cooperative society, opening a pharmacy and a library, etc.) or education (at school he additionally led the band of mandolinists and staged performances with students), he was also seeking to save from oblivion old habits and rituals of Wola Osowińska. Since 1930s he was documenting local ritual folklore, especially the one connected with weddings (pre-war notes have unfortunately gone missing in their large part) and collected artifacts of material culture. In later years, with the use of a tape recorder, he documented song folklore of Wola and neighboring villages; he also led to staging a local version of a wedding (basing on few saved notes and own memory).

Information given in the text refers to both recordings collection (24 reel tapes and 2 magnetic tapes in the cartridge), and the accompanying documentation (transcript notebooks). Tuwalski's typescript dedicated to a wedding ceremony, with a special provision for correlation between a written text (Tuwalski gathered the material for the typescript before the war), and later recordings is also discussed here. Additionally the article consists of quotes of the interview with Tuwalski's daughter.



Piotr Dorosz – etnomuzykolog i muzyk; ukończył studia muzykologiczne ze specjalnością „etnomuzykologia” w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego; pracownik Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN i doktorant Instytutu Sztuki PAN. Prowadzi badania i nagrania terenowe ostatnich przejawów tradycyjnej kultury muzycznej, popularyzuje wiedzę o muzyce wiejskiej poprzez artykuły naukowe, popularnonaukowe, audycje radiowe, prelekcje oraz pokazy gry na tradycyjnych instrumentach wiejskich. W 2014 r. założył Kapelę Dorosza, z którą kultywuje tradycje muzyczne Wschodniego Mazowsza (zespół zdobył I nagrodę *ex aequo* na 51. Ogólnopolskim Konkursie Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym w 2017 r., w kategorii „Folklor - kontynuacja”).

Piotr Dorosz

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zbiory Fonograficzne

Prywatne kolekcje nagrań Wandy Księżopolskiej i Stanisława Woźnicy

WSTĘP

155

W ramach dwóch etapów realizowanego w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN projektu *Polska Muzyka Tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie*, dofinansowanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, podjęto m.in. digitalizację i opracowanie dwóch cennych, prywatnych kolekcji nagrań – Wandy Księżopolskiej¹ oraz Stanisława Woźnicy². Niniejszy artykuł ma na celu charakterystykę tych dwóch kolekcji fonograficznych, powstałych na terenie Wschodniego i Południowego Mazowsza oraz Zachodniego i Południowego Podlasia, ale tworzonych w odmiennych okolicznościach przez dwóch autorów, którzy dokumentowali i postrzegali folklor z różnych perspektyw: Wandę Księżopolską – z perspektywy badacza, dokumentalisty i regionalisty, oraz przez Stanisława Woźnicę – z perspektywy muzyka i praktyka.

1. WANDA KSIĘŻOPOLSKA – ETNOGRAF, REGIONALISTA, BADACZ TRADYCYJNEJ MUZYKI WIEJSKIEJ

Wanda Księżopolska urodziła się w 1944 r. w Siedlcach. Na Uniwersytecie Warszawskim ukończyła filologię polską (studia w latach 1970-1975), w Toruniu natomiast, w latach 1985-1986 studiowała etnografię na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Tradycyjna kultura wiejska Wschodniego i Południowo-Wschodniego Mazowsza oraz

¹ Kolekcję Wandy Księżopolskiej opracowywano w ramach I i II etapu projektu (lata 2016-2016).

² Kolekcję Stanisława Woźnicy opracowano w ramach I etapu projektu (2016). Szczegółowe prace nad obiema kolekcjami są nadal kontynuowane.

Zachodniego Podlasia stała się podstawą jej aktywności zawodowej. Badaczka w latach 1980-2015 zatrudniona była w Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach. Początkowo sprawowała funkcję kierownika Działu Amatorskiego Ruchu Artystycznego, następnie (od 1986 r.) – instruktora do spraw kultury ludowej i teatru obrzędowego³. Od 2000 r. pracowała także w Muzeum Regionalnym w Siedlcach. Tak Wanda Księżopolska wspomina początki swojej przygody ze sztuką i muzyką ludową:

W 1984 r. pierwszy raz znalazłam się na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. Nie przypuszczałam, że ten „wypad” na targi sztuki ludowej tak wiele zmieni w moim zawodowym życiu. Po prostu uświadomiłam sobie, że istnieje folklor inny od tego znanego mi z estrad i prezentacji tzw. zespołów pieśni i tańca. Nagle znalazłam się w ukrytym dla mnie do tego momentu świecie, w krainie nieznanego mi piękna, nowych wzruszeń estetycznych, wzbudzającego uczucia trudne wówczas do zdefiniowania. Pewnie czułam się zażenowana dotychczasową ignorancją.

Kiedy na Pana prośbę⁴ zaczęłam myśleć o swoich pierwszych związkach z folklorem i sztuką ludową przypominałam sobie Jana Trzpila z Mierzęczki i jego opowiadanie o graniu, zwłaszcza ten wątek o współczesnym muzykowaniu, o którym mówił: „... jak przystąpiłem do folkloru to...” i przywoływał wspomnienia z gry dla radia, filmu i na oficjalnych uroczystościach. A jak było ze mną? O sobie mogę powiedzieć, że na początku lat osiemdziesiątych poddałam się folklorowi właśnie po koncercie kapeli Trzpiłów. W tych latach kapela ta była instytucją obsługującą wszelkie większe imprezy kulturalne organizowane przez władze. Nie zmieniło to stylu gry i repertuaru kapeli, twardą ręką kierowanej przez Jana Trzpila. Muzyka tej kapeli, osobowości instrumentalistów, zrobiły na mnie wielkie wrażenie, dla mnie, osoby pochłoniętej kulturą zwaną wysoką, ten styl grania, taka muzyka, widoczne poczucie wartości i godności było jak odkrycie nowego lądu, o którego istnieniu nie miałam pojęcia. Sam Jan Trzpił, bez kolegów, potrafił zadziwić widownię; raz na koncercie w siedleckim amfiteatrze trzy tysiące widzów, pada deszcz, a pan Jan opowiada i pokazuje grę na listku konwalijki, na *bęczkach*, na łuku, trąbkach z kory, wierzbowych fujarkach. Widownia ani drgnęła, wszyscy słuchali jak zaczarowani...

Autorka powyższych wspomnień pracowała wówczas w Centrum Kultury i Sztuki Województwa Siedleckiego i pod wpływem nowych zainteresowań rozpoczęła wprowadzanie do dość wtedy standardowego planu imprez nowych wydarzeń – początkowo były to kiermasze sztuki ludowej i konkursy poezji ludowej. Równocześnie – by pogłębić swą wiedzę w tym zakresie – rozpoczęła dwuletnie, etnograficzne studia podyplomowe na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. W tym czasie rozpoczęła też pracę z lokalnymi zespołami folklorystycznymi i tradycyjnymi muzykami:

W latach osiemdziesiątych w Siedleckim było kilkadziesiąt zespołów ludowych przy Kołach Gospodyń Wiejskich. Kobiety ubrane standardowo w spódnice w kwiatki, białe

³ http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1434&litera=12&view=czlowiek&Itemid=9&lang=pl, dostęp: październik 2017.

⁴ Cytat pochodzi z listu od Wandy Księżopolskiej do autora niniejszego opracowania.

bluzki i fartuszki z nylonowych firanek. Nie sięgały wówczas do ludowego repertuaru. O kapelach, poza Trzpiłami, nie wiadano. Już po pierwszych wyjazdach na wieś ten pogląd uznałam za mylny. Na początku poznałam zespoły w Trzcińcu w gminie Skórzec, gdzie były *Herody*, kapela i teatr wiejski ze scenariuszami pisanymi przez Henrykę Cabaj. To, co w tych latach zaobserwowałam na wsi, wprowiło mnie w oszołomienie, a już Trzciniec wydawał się studnią bez dna. Pomyślałam o zorganizowaniu w województwie siedleckim eliminacji do Kazimierza [na Festiwal – P. D.]. Pierwsze odbyły się w 1984 r. Te eliminacje [...] przetrwały do 2015 roku. [...] Stopniowo podejmowałam kolejne tematy i przygotowywałam stosowne dla nich formy prezentacji. Trwało to długo, gdyż organizując pokaz, musiałam znaleźć wykonawców, potem grupę przekonać i przygotować. To była ciężka, żmudna praca od podstaw, wiążąca się z opracowywaniem strojów, wyszukiwaniem i omówieniem repertuaru. Na początku najważniejsze było przekonanie grupy do nowych tematów i form pracy. To było dla zespołów rewolucyjne. Wiara w sens takiej pracy zespołom przychodziła z dużym trudem, do tej pory wszak pokazywały się tylko w swojej gminie czy powiecie z innym i łatwiejszym repertuarem. Opracowałam i zrealizowałam piętnaście strojów dla zespołów śpiewaczych. Instrumentalistom zaś proponowałam na występy ubiór mniej zobowiązujący, własny: biała koszula, ciemna kamizelka i maciejówka.

Zespołom śpiewaczym i muzykantom mogłam pomagać na wiele sposobów: w konserwacji instrumentów, zakupie strojów, finansowaniu nagród, w organizacji transpor-

157

Wanda Księżopolska prowadziła szeroką działalność dokumentacyjną, organizacyjną i popularyzatorską. Mając na uwadze konieczność utrwalania w nagraniach dawnej, zanikającej muzyki wiejskiej w jej oryginalnym brzmieniu, jeżdżąc z magnetofonem po wschodniomazowieckich oraz zachodnio- i południowo-podlaskich wsiach, utrwalała na kasetach magnetofonowych grę muzykantów, kapel oraz kunszt wiejskich śpiewaków. Pierwszych nagrań do swojej kolekcji dokonała w 1988 r.⁵:

Kilka najstarszych nagrań pochodzi z 1988 r. – zostały zrealizowane na magnetofonie Kasprzak. Nagrania systematyczne, już na reporterskim magnetofonie firmy Sony, zaczęłam kilka lat później, od 1991 r. Udało mi się doprowadzić do nagrywania wszystkich prezentacji i pokazów na kasety magnetofonowe (co kontynuuję) i taśmy VHS (do 1999 r.)⁶, Zgromadziłam ponad pięćset kaset audio, a z tego jedna trzecia to nagrania tereno-

⁵ Wiadomo, iż przed 1988 r. w Siedleckim Centrum Kultury i Sztuki istniał niewielki zbiór nagrań na taśmach szpulowych. Jego los jest dzisiaj nieznan.

⁶ Nagrania filmowe zapisane na kasetach VHS (ponad sto kaset z prezentacji i konkursów) znajdują

we, w tym wywiady wykonane na trzech obozach etnograficznych, organizowanych pod opieką naukową dra (wówczas) Jana Adamowskiego z Instytutu Filologii Polskiej UMCS w Lublinie (cytat pochodzi z listu od Wandy Księżopolskiej, przesłanego 17 listopada 2017 r. do autora niniejszego opracowania).

Badaczka wspomniała też tę pierwszą sytuację nagraniową podczas wywiadu, przeprowadzonego z nią w dn. 11 grudnia 2017 r. przez Jacka Jackowskiego i autora niniejszego tekstu:

To był magnetofon Kasprzak. Oczywiście kasetą. Nie wiem: *sześćdziesiątka, dziewięćdziesiątka*? Tego nie pamiętam... I to było u Jana Trzpila⁷, kiedy właśnie przygotowywałam z panią Barbarą Pstrokońską broszurkę mówiącą o życiu czterech instrumentalistów, którzy wówczas w tej kapeli występowali. [...] Na pewno to było latem jakoś, wczesną jesienią może, bo jest taka fotografia, którą zrobił kolega, wówczas, kiedy rozmawiałam z Bolesławem Trzpilem (to akurat zrobił mi zdjęcie koło jego płotu). Jestem w płaszczu, więc może to był wrzesień? Trochę mi się te nagrania nie udały, [...] szybko się dowiedziałam, że jedna osoba nie może naciskać klawiszy i prowadzić rozmowy, bo wynika z tego wiele potem kłopotów, zawsze coś na tym ucierpi... [...] Dobry magnetofon Sony – taki reporterski – potem w latach 90. dostałam od kolegi, prywatnie. Był to zużyty jakiś redaktorski obiekt, ale trochę mi służył. Potem miałam bardzo krótko dobry magnetofon Marantz, z różnymi dobrymi funkcjami, ale to już było naprawdę późno i wówczas nie za wiele nagrań robiłam, ponieważ większość osób, o których myślimy, już nie żyła...

Wanda Księżopolska jest jedynym badaczem, który rozwinął tak szeroką działalność dokumentacyjną w obu regionach oraz na ich pograniczu⁸. Dzięki szeroko zakrojonym badaniom terenowym dotarła do znacznej liczby muzykantów, śpiewaków i kapel. Wielu, którzy porzucili już regularną praktykę muzyczną, zmobilizowała do podjęcia na nowo muzycznego rzemiosła. Innych, „odnalezionych” podczas badań, doskonalących, lecz nieznanym muzyków, przybliżyła szerszemu gremium odbiorców. Wielu instrumentalistów, śpiewaków a także wiele kapel, nad którymi sprawowała pieczę, zdobywało pierwsze nagrody na najważniejszych konkursach i festiwalach folklorystycznych w Polsce – m.in. na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym oraz prestiżową Nagrodę im. Oskara Kolberga.

się obecnie w Siedleckim CKiS. Pierwsze nagrania, podobnie jak taśmy szpulowe, zaginęły lub zostały częściowo skasowane, jednak ocalała krótka migawka nagrania wspomnianej Kapeli Trzpilów. Większość tych rejestracji wideofonicznych została przez W. Księżopolską opisana z uwzględnieniem minutażu. W zbiorze znajduje się np. ciekawe nagranie z Janem Cytryniakiem (1916-2012) – tradycyjnym śpiewakiem, multiinstrumentalistą, wytwórcą fujarek i piscozalek.

⁷ Jan Trzpil (1915-1992) – tradycyjny muzykant, multiinstrumentalista, lider słynnej kapeli Trzpilów z Mierzęczki k. Garwolina.

⁸ Zaznaczyć należy, że pokazywany zbiór nagrań ze Wschodniego i Południowo-Wschodniego Mazowsza oraz pogranicza mazowiecko-podlaskiego zgromadził także Józef Sobiecki – ur. w 1935 r. dziennikarz radiowy. Kolekcja jego nagrań znajduje się obecnie w zbiorach Radia dla Ciebie. Pewien zasób rejestracji fonograficznych ze wschodniego Mazowsza znajduje się także w Zbiorach Fonograficznych IS PAN i jest pokłosiem Międzyuczelnianych Obozów Folklorystycznych Studentów Muzykologii, prowadzonych w okolicach Kołbieli w latach 60. XX w. przez Mariana Sobieskiego, badań Grażyny Władysławy Dąbrowskiej oraz autora niniejszego tekstu.

Do jej podopiecznych – jako instruktora do spraw kultury ludowej – należały legendarne już zespoły, takie jak: kapela Stanisława Ptasieńskiego z Wielgolasu k. Latowicza, kapela Tadeusza Zygadło i Stefana Trzpila⁹, kapela Stefana Nowaczka z Podłęża koło Maciejowic, kapela braci Cicheckich z Oblina-Grądek, także koło Maciejowic, i wiele innych.

Wanda Księżopolska zaktywizowała do działania na rzecz podtrzymania elementów tradycyjnej kultury wiejskiej 25 Kół Gospodyń Wiejskich. To za sprawą Wandy Księżopolskiej w wielu wsiach wspomnianych regionów zabrzmiały, zapomniany gdzieś od dziesięcioleci, dźwięk adwentowych ligawek



Fot. 1. Wanda Księżopolska, 2017 r. Fotografia ze zbiorów prywatnych badaczki.

– badaczka zmobilizowała niepraktykujących już *legaczy* do podjęcia na nowo *otrębywania* Adwentu, zorganizowała także w Siedlcach od 1994 r. festiwal gry na ligawce Adwentowe granie (Dahlig 2003: 140). Wanda Księżopolska organizowała także szereg innych imprez (osiem wraz z Adwentowym graniem), których celem była promocja tradycyjnej muzyki wiejskiej wschodniego i południowo-wschodniego Mazowsza oraz zachodniego i południowego Podlasia, a także – stworzenie tradycyjnym muzykantom przestrzeni do zachowania i prezentacji gry. Wśród zorganizowanych przez Wandę Księżopolską wydarzeń wymienić należy imprezy takie jak: Żywa Tradycja – Pamięć Pokoleń – cykl imprez prezentujących tradycje wiejskie wspomnianych regionów, Kołędniczy – prezentacje zwyczajów kolędniczych¹⁰, Kusaki – poświęcone tradycjom związanym z zapustami i ostatkami¹¹, Mazowiecki Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych

⁹ T. Zygadło pochodził z Goniwilka Starego k. Garwolina, Stefan Trzpił z Mierzączki, także koło Garwolina.

¹⁰ Kolędniczy – prezentacje tradycji Bożego Narodzenia organizowane były od 1985 do 2015 r.; do 2006 prezentowano wyłącznie formy tradycyjne, znane, zapamiętane, czasem zapisane w zeszytach. Przygotowanie zespołów polegało na poszukiwaniu znanych w okolicy form kolędowania, z troską o zachowanie wszystkich cech oryginału (publiczność występowała tu w roli domowników). W 1984 r. W. Księżopolska przeprowadziła kwerendę we wszystkich powiatach województwa, która pozwoliła na ustalenie zapamiętanych form kolędowania. W latach 1989 i 1992 odbyły się dwa konkursy na spisywanie tekstów kolędników, na które przysłano wiele interesujących rękopisów, dokumentujących kolędowanie sprzed kilkunastu a czasem kilkudziesięciu lat.

¹¹ Kusaki – prezentacje tradycji ostatkowych organizowane od 1992 do 2015 r. Zespoły przygotowywały program złożony z opowiadań – wspomnień o dawnych kilku dniach ostatków, oddzielających karnawał od Wielkiego Postu, wypowiedzianych za stołem z regionalnymi potrawami. Przedstawienia nie odbywały się na scenie, lecz w dużych salach, *vis-à-vis* publiczności, między widzami a zespołami krążyły grupy przebierańców, nawiązujące bezpośredni kontakt z publicznością. Prezentacje kończyła wspólna biesiada – publiczność dosiadała się do stołów, częstowała, rozmawiała, często wspominała.

„Powiślaki”¹², Przy źródółku – spotkania śpiewacze przy cudownych źródłkach rozproszonych po terenie Diecezji Siedleckiej¹³, Jesienne wieczory – cykl spotkań, w czasie których prezentowały swe programy teatru ludowe¹⁴.

Badaczka popularyzowała kulturę ludową także poprzez wydawnictwa z transkrypcjami tradycyjnych pieśni wiejskich, scenariuszami widowisk obrzędowych oraz opracowanymi tekstami źródłowymi. W serii *Zwyczaj i obrzędy, wierzenia ludowe, Wschodnie Mazowsze i Południowe Podlasie* ukazały się m.in.: *Herody z Dębego Wielkiego* (Książępolska, Michalec 2007), *Pośnik, Herody* (Książępolska, Michalec 2009), *Herody i Krakowskie Wesele, Gręzów, gm. Kotuń* (Książępolska 2012a), *Śpiewnik wg rękopisów Heleny Zielińskiej z Trzcianca* (Książępolska, Szymczyk 2008), *Pieśni Marianny Rokickiej i zespołu z Rudzienka* (Książępolska 2009), *Tradycje wielkanocne w Gręzowie* (Książępolska 2011a), *Tradycje Wielkanocne w Podcierniu* (Książępolska 2011b), *Tradycje wielkanocne w Karczach* (Książępolska 2012b), *Tradycje wielkanocne w Trzciancu* (Książępolska 2014). Wanda Książępolska jest także autorką pokaźnej ilości wystaw artefaktów związanych z materialnym obszarem kultury wiejskiej oraz lekcji i pokazów dla dzieci i młodzieży. W Muzeum Regionalnym w Siedlcach przygotowała ona izbę regionalną, w której oglądać można bezcenne, zabytkowe wiejskie sprzęty oraz bogatą kolekcję zdjęć, na których udokumentowana została praca dawnych wiejskich rzemieślników (np. bednarzy).

Za swą działalność Wanda Książępolska została uhonorowana wieloma odznaczeniami, m.in. Nagrodą im. Oskara Kolberga (1998)¹⁵, dyplomem „za niezwykle oddanie i wielki wkład pracy w utrzymanie ludowej tradycji i pielęgnowanie rodzimej kultury” (przyznawanym przez Sejmową Komisję Kultury i Środków Przekazu), dyplomem honorowym Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „za szczególne zasługi w upowszechnianiu kultury ludowej”, Medalem Czterdziestolecia Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej, dyplomem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „za wkład pracy w zachowanie i pielęgnowanie kultury ludowej Podlasia i Mazowsza”, Nagrodą Prezydenta miasta Siedlce „Siedlecki wawrzyn” i Brązowym Medalem „Gloria Artis”¹⁶.

¹² Pierwotnie pod nazwą Przegląd Zespołów i Solistów Ludowych woj. siedleckiego. „Powiślaki” w Maciejowicach to Konkurs Kapel i Śpiewaków Ludowych Regionów Nadwiślańskich przeznaczony dla laureatów Festiwalu w Kazimierzu, organizowany od 1995 do 1999 r.

¹³ Przy źródółku – 6 spotkań w sanktuariach przy cudownych źródłkach, w latach 1994 – 1999; po celebrze w sanktuarium, odbywały się prezentacje sceniczne, na których opowiadano o cudach, niezwykłych wydarzeniach, miejscach cudów, cudownych źródłkach, śpiewano pieśni religijne.

¹⁴ W dorobku Wandy Książępolskiej należy uwzględnić także Przegląd Zespołów i Solistów Ludowych organizowany w latach 1994-1999 – eliminacje do udziału w OFKiŚL w Kazimierzu. Informacje o imprezach otrzymałem w liście od Wandy Książępolskiej z dn. 17 listopada 2017 r. Dane są także dostępne na stronie: http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1434&litera=12&view=czlowiek&Itemid=9&lang=pl (dostęp: październik 2017).

¹⁵ Agnieszka Roguska: *Wanda Książępolska – badaczka i pasjonatka kultury ludowej* (https://repozytorium.uph.edu.pl/bitstream/handle/11331/408/Roguska.A_Wanda_Ksiezepolska-badaczka_i_pasjonatka_kultury.pdf?sequence=1, dostęp: październik 2017).

¹⁶ http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1434&litera=12&view=czlowiek&Itemid=9&lang=pl (dostęp: październik 2017)



Fot. 2. Fragment kolekcji nagrań Wandy Księżopolskiej. Muzeum Regionalne w Siedl-
cach. Fot. Piotr Dorosz, 2017.

161

2. KOLEKCJA NAGRAŃ WANDY KSIĘŻOPOLSKIEJ

Kolekcja nagrań badaczki składa się z 587 ponumerowanych kaset magnetofonowych. Utrwalony na nich repertuar to nagrania muzykantów – solistów, kapel oraz śpiewaków wiejskich. Znaleźć można tu pieśni powszechne, religijne, obrzędowe i wiele innych. Materiał nagrany został podczas badań terenowych oraz w czasie licznych, organizowanych przez badaczkę, spotkań, konkursów i festiwali. Zbiór nagrań Wandy Księżopolskiej to bezcenne źródło wiedzy na temat muzyki tradycyjnej regionu.

Mazowsze wschodnie nie doczekało się tak pokażnej ilości nagrań jak inne, popularniejsze czy też bardziej „kultowe” regiony. Podczas Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego nie zdołano objąć tego obszaru badaniami i nagraniami, tym większą wartość ma bogaty zbiór rejestracji fonograficznych Wandy Księżopolskiej.

W pierwszym etapie projektu *Polska Muzyka Tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* w Zbiorach Fonograficznych IS PAN podjęto digitalizację kaset zawierających m.in. nagrania spotkań Przy źródłku – a więc nośników zawierających przede wszystkim repertuar religijny, także legendy i opowiadania. W etapie drugim zdigitalizowano kasety, na których Wanda Księżopolska utrwaliła grę kapeli Stanisława Ptańskiego z Wielgolasu¹⁷. Należy wspomnieć, iż już w 2009 r.,

¹⁷ Zdigitalizowany materiał będzie podstawą przewidzianego do wydania w I poł. 2018 r. monograficznego wydawnictwa płytowego pt. *Stanisław Ptański – harmonista z Wielgolasu*, poświęconego Stanisławowi Ptańskiemu i jego kapeli. Płytę przygotowują: Bogusława Retkowska – prezes fundacji Magiczne Kąty – oraz autor niniejszego artykułu (uczeń Stanisława Ptańskiego w zakresie gry na harmonii pedałowej).



Fot. 3-4. Wanda Księżopolska i Piotr Dorosz. Muzeum Regionalne w Siedlcach. Fot. Jacek Jackowski, 2017.

162

Parametry zapytania:

Poprzednie wybory

- WKsiez_MC0142A
- WKsiez_MC0180B
- WKsiez_MC0190A
- WKsiez_MC0190B
- WKsiez_MC0196A
- WKsiez_MC0196B
- WKsiez_MC0197A
- WKsiez_MC0197B
- WKsiez_MC0198A
- WKsiez_MC0198B

Il. 1. Kolekcja Wandy Księżopolskiej w bazie sygnatur Zbiorów Fonograficznych Instytut Sztuki PAN (www.cadis.ispan.pl).

w ramach współpracy Zbiorów Fonograficznych z Wandą Księżopolską przy przygotowywaniu publikacji poświęconej Mariannie Rokickiej (Księżopolska 2009), została zdigitalizowana część jej kolekcji, dokumentująca repertuar śpiewaczek z Rudzienka

Parametry zapytania:

=

- Kolekcja nagrań Angeliki Paluszkiwicz (południowe Podlasie)
- Kolekcja nagrań Henryka Świątkowskiego (Mazowsze łowickie)
- Kolekcja nagrań Stanisława Woźnicy (Mazowsze wschodnie)
- Kolekcja nagrań Wandy Księżopolskiej (Mazowsze wschodnie)**

II. 2. Kolekcja Wandy Księżopolskiej w bazie archiwów Zbiorów Fonograficznych Instytut Sztuki PAN (www.cadis.ispan.pl).

k. Kołbieli. W planach pracy Zbiorów Fonograficznych jest digitalizacja kolejnych partii kolekcji badaczki. Nagrania Wandy Księżopolskiej są w Zbiorach Fonograficznych dostępne pod sygnaturami, rozpoczynającymi się do akronimu: WKsiez lub przez przeszukiwanie według kategorii *Archiwum* i wybór parametru zapytania: Kolekcja nagrań Wandy Księżopolskiej.

163

3. STANISŁAW WOŹNICA – MUZYK I PEDAGOG

Autor drugiej, omawianej w niniejszym tekście, kolekcji nagrań – Stanisław Woźnica urodził się w 1944 r. w Łaziskach koło Mińska Mazowieckiego (gm. Jakubów)¹⁸. Od dziecka przejawiał zdolności muzyczne. W wieku kilku lat po kryjomu sięgał po należący do starszego brata akordeon, na którym też w niedługim czasie nauczył się grać. W liceum pedagogicznym w Siennicy, również w okolicach Mińska Mazowieckiego, uczył się gry na skrzypcach. W toku dalszej nauki i praktyki muzycznej nauczył się władać także instrumentami takimi jak: fortepian, organy, klawiszowe instrumenty elektroniczne, flet prosty, saksofon, klarnet a także gitara i mandolina.

Edukację muzyczną i pedagogiczną kontynuował w Studium Nauczycielskim w Warszawie przy ul. Stawki, gdzie uczył się na kierunku Śpiew i muzyka. Ukończył także studia zaoczne na kierunku Śpiew z muzyką w Filii Uniwersytetu Łódzkiego w Zgierzu¹⁹. Pracę magisterską pt. *Pieśni ludowe okolic Mińska Mazowieckiego* napisał pod kierunkiem dr Heleny Danel i obronił w 1977 r. w Instytucie Wychowania Muzycznego

¹⁸ Szczegółowe informacje na temat biografii i działalności Stanisława Woźnicy najdzie Czytelnik w artykule autora niniejszego tekstu (Dorosz 2013).

¹⁹ Kierunek ten realizowany był na Wydziale Filozoficzno-Historycznym.



Fot. 5. Stanisław Woźnica. Fot. Piotr Dorosz, 2014.

Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie.²⁰ W 1982 r. w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kielcach ukończył studia podyplomowe w zakresie metodyki nauczania muzyki, następnie podobny kierunek ukończył w warszawskiej Akademii Muzycznej²¹. Od 1964 r. pracował w Szkole Podstawowej nr 1 im. Mikołaja Kopernika w Mińsku Mazowieckim, na stanowisku specjalisty w dziedzinie nauczania muzyki, potem piastował funkcję nauczyciela muzyki także w wielu innych szkołach w Mińsku Mazowieckim i jego okolicach. Na zlecenie Powiatowego Ośrodka Metodycznego przez kilkanaście lat od 1975 r. był doradcą metodycznym dla nauczycieli muzyki, a następnie Kuratorium Oświaty i Wychowania w Siedlcach (Dorosz 2013: 128). Stanisław Woźnica był także aktywnym organizatorem życia muzycznego

w Mińsku Mazowieckim. To za jego przyczyną w mieście odbywały się wydarzenia takie, jak powiatowe Święta Pieśni i Tańca oraz Konkursy Chórów Szkolnych *a cappella* Województwa Siedleckiego (Dorosz 2013: 128).

Muzyk dał się poznać także jako dyrygent – od 1998 r. prowadził m.in. Chór Kameralny Związku Nauczycielstwa Polskiego w Mińsku Mazowieckim, był także kierownikiem muzycznym mińskiego Zespołu Pieśni i Tańca „Dąbrówka” (Dorosz 2013: 140).

Stanisław Woźnica przez kilkanaście lat prowadził Mińską Kapelę Małego Stasia – zespół nawiązujący składem, stylistyką i tematyką pieśni do przedwojennych miejskich kapel, znanych z podwórek Warszawy i Lwowa. Zespół powstał w 1995²² i prowadził aktywną działalność koncertową w kraju i za granicą (do momentu zakończenia aktywności kapela koncertowała 272 razy), przede wszystkim jednak udzielał się artystycznie w Mińsku Mazowieckim – mieście, do którego poza nazwą nawiązywał w tekście każdej niemal pieśni, oraz w jego okolicach. W repertuarze zespołu znajdowały się tańce charakterystyczne dla ulicznych kapel miejskich, jak walce czy tanga, oraz utwory będące stylizowanymi tańcami ludowymi – np. polki. Podstawowy skład kapeli tworzyły następujące instrumenty: akordeon, skrzypce, banjo, gitara, kontrabas. Wszy-

²⁰ Praca nie została wydana drukiem; jeden z nielicznych zachowanych egzemplarzy znajduje się w Zbiorach Fonograficznych IS PAN.

²¹ Obecna nazwa uczelni to Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

²² Geneza nazwy zespołu oraz wiele szczegółowych informacji na temat jego działalności znajduje się w artykule autora niniejszego tekstu (Dorosz 2013). W druku jest także książka P. Dorosza pt. *Na stasiową nutę. Rzecz o Mińskiej Kapeli Małego Stasia*. Wydanie przez Towarzystwo Przyjaciół Mińska Mazowieckiego planowane jest na 2018 r.



Fot. 6. „Mińska Kapela Małego Stasia” przed pałacem Dernałowiczów w Mińsku Mazowieckim. Fotografia ze zbiorów prywatnych Stanisława Woźnicy.

scy członkowie w ramach prac zespołu udzielali się także wokalnie. Kierownikiem, kompozytorem większości utworów i aranżerem był przez cały czas istnienia kapeli Stanisław Woźnica. Muzyka zespołu została udokumentowana na kasecie magnetofonowej (1998) i dwóch płytach CD (2001 i 2005).

165

Stanisław Woźnica od lat 60. ubiegłego wieku prowadził także rozrywkowy zespół muzyczny, z którym grał na okolicznych zabawach i weselach. Jak sam zaznacza, kapela ta była wówczas, ze względu na skład instrumentalny, swoistą hybrydą zespołu starego i nowego typu (Dorosz 2013: 136). Z czasem w zespole zaczęły dominować instrumenty elektroniczne, by docelowo przekształcić skład zespołu, w – jak na owe czasy – modny i nowoczesny.

Stanisław Woźnica aktywnie działał także w harcerstwie – jest obecnie w stopniu harcmistrza.

4. KOLEKCJA NAGRAŃ STANISŁAWA WOŹNICY

Nagrania muzyki tradycyjnej prowadził Stanisław Woźnica w okolicach Mińska Mazowieckiego po pierwsze: z „potrzeby serca”, aby, jak pisał we wstępie do swej pracy magisterskiej, „ocalić od całkowitego zapomnienia to, co jeszcze można obecnie zobaczyć i usłyszeć na naszej wsi mazowieckiej” (Woźnica 1977 [*Komentarze*]: 4), po wtóre: aby zebrać materiał muzyczny, którego analiza miała być podstawą wspomnianej pracy magisterskiej. Badania terenowe Woźnica prowadził od 1962 r. (Woźnica 1977 [*Materiały*]: 4). Pierwszą turę wyjazdów terenowych odbył w latach 1962-1964. Początkowo dysponował jedynie papierem nutowym i skrzypcami. Zasłyszane podczas terenowych wycieczek melodie „przegrywał” na skrzypcach, co ułatwiało mu ich zapamiętanie, na-

stępnie, po powrocie do domu, spisywał je nutami. Kolejny etap badań to lata 70. ubiegłego wieku, kiedy to bezpośrednim celem zbierania nagrań było już zgromadzenie materiału badawczego dla potrzeb pracy magisterskiej. Wówczas Stanisław Woźnica dysponował już magnetofonami kasetowymi National Panasonic Cassette Recorder oraz Unitra Automatic MK 433, co znacznie ułatwiało i przyspieszało pracę w terenie. Badacz ukierunkował terenowe kwerendy i tematykę pracy na repertuar wokalny, toteż próżno w jego nagraniach szukać rejestracji muzykantów czy kapel. Woźnica na kilku kasetach magnetofonowych utrwalił głos i pieśni wiejskich śpiewaczek z okolic Mińska Mazowieckiego. Jako bodaj jeden z nielicznych badaczy w historii nagrywał także we wsiach po północnej stronie miasta²³ – wcześniej bowiem największym zainteresowaniem badaczy cieszyły się położone na południe od Mińska okolice Kołbieli, nie licząc zapisów Kolberga, który w tomie *Mazowsze Leśne* (Kolberg 1963) opublikował sporą ilość transkrypcji pieśni i utworów instrumentalnych z północnych okolic Mińska. Nagrywał doskonałe, choć mało znane szerszemu gremium odbiorców, śpiewaczki (utrwalił bowiem na nagraniach tylko kobiety), takie jak: Stefania Bąkowa z Grębiszewa k. Mińska Mazowieckiego (ur. w 1928 r.), Józefa Woźnica z Łazisk k. Jakubowa (ur. w 1908 r.), Ludwika Skuza z Kątów Borucza k. Stanisławowa (ur. w 1901 r.), Barbara Zielińska z Ładzynia k. Stanisławowa (ur. 1937), Marianna Zgutka z Rudzienka koło Kołbieli (ur. w 1888 r.) i wiele innych. Nie wszystkie nagrania Stanisława Woźnicy zachowały się do czasów współczesnych (melodie pieśni z utraconych nagrań przetrwały w formie transkrypcji w pracy magisterskiej S. Woźnicy²⁴), ale istniejąca część stanowi cenny wkład do wiedzy o cechach muzycznych, tekstowych i wykonawczych tradycyjnej muzyki wiejskiej regionu. Repertuar zaprezentowany w nagraniach jest różnorodny i należy do różnych zakresów tematycznych i kontekstowych. W ramach II etapu projektu *Polska Muzyka Tradycyjna – Dziedzictwo Fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie*, zdigitalizowano kilka kaset magnetofonowych z kolekcji Stanisława Woźnicy oraz jedną taśmę szpulową, której zawartość stanowi swego rodzaju zagadkę i bodziec do szukania odpowiedzi na kilka nurtujących pytań. Dotyczą one autorstwa nagrania – wywiad z wykonawczyniami prowadzony jest kompetentnie, w sposób świadczący o etnograficznej i etnomuzycznej wiedzy osób pytających. Nieznane są także bliższe informacje na temat kilku doskonałych, utrwalonych na taśmie, wiejskich śpiewaczek (wiadomo tylko, że jedna z nich ma na nazwisko Słodownik). Nagrania dokonano w Grabinie koło Siennicy, prawdopodobnie w latach 70. XX w. Prezentowany repertuar jest bardzo cenny, więc próba wyjaśnienia związanych z nagraniem niewiadomych: kto jest autorem nagrania oraz w jakich okolicznościach ono powstało? wydaje się być istotnym wyzwaniem²⁵.

²³ Pewnej ilości rejestracji dokonała tam także Grażyna Władysława Dąbrowska (nagrania, m.in. ze Stanisławowa, znajdują się w Zbiorach Fonograficznych IS PAN). Obecnie nagrania w tym rejonie prowadzi także autor niniejszego artykułu oraz Jacek Jackowski.

²⁴ Wybór transkrypcji z tej pracy znajdzie się w przygotowanej do druku książce o Stanisławie Woźnicy i Mińskiej Kapeli Małego Stasia (zob. przyp. 22).

²⁵ Badania w kierunku wyjaśnienia autorstwa nagrania, jego daty i tożsamości śpiewaczek prowadzi obecnie autor niniejszego tekstu.

Zebrane nagrania wykorzystał Stanisław Woźnica w swej, składającej się z dwóch części, pracy magisterskiej. W części pierwszej, pt. *Komentarze*, zawarł badacz wiele cennych informacji o muzyce tradycyjnej regionu – stan badań, cechy muzyczne itp., jak również ciekawe wiadomości historyczne i geograficzne o samym regionie oraz jego kulturze wiejskiej. W części drugiej przedstawił 116 zapisów nutowych melodii pieśni wiejskich z okolic Mińska Mazowieckiego, pochodzących z własnych nagrań i badań, jak też z zapisów badaczy działających tu wcześniej – m.in. Oskara Kolberga i Józefa Swatonia (1989-1975).

Druga istotna część kolekcji nagrań Stanisława Woźnicy to rejestracje gry jego zespołu weselnego. Kilka kaset wypełnił repertuar typowy dla wiejskich wesel i zabaw z lat 80. ubiegłego stulecia. Nagrania tego typu – dokumenty nieco zaniedbane przez etnomuzykologię – stanowią cenny materiał do badań nad przemianami muzyki wiejskiej, upodobań odbiorców oraz adaptacji doń repertuaru.

Wszystkie utwory z kolekcji nagrań Stanisława Woźnicy, które zasiliły archiwum Zbiorów Fonograficznych IS PAN, znajdują się pod sygnaturami rozpoczynającymi się od akronimu: StWozn.

ZAKOŃCZENIE

Kolekcje nagrań Wandy Księżopolskiej i Stanisława Woźnicy to istotny wkład w zasób materiałów źródłowych, stanowiących podstawę badań muzyki tradycyjnej wschodniego i południowo-wschodniego Mazowsza oraz zachodniego i południowego Podlasia. To cenne źródło może być podstawą analiz naukowych, działań popularyzatorskich i edukacyjnych. Jako pokaźny zbiór melodii utworów instrumentalnych i pieśni, wiedzy o ich cechach muzycznych oraz manierach wykonawczych, służyć może także osobom chcącym kultywować tradycję muzyczne dawnej wsi regionu.

SUMMARY

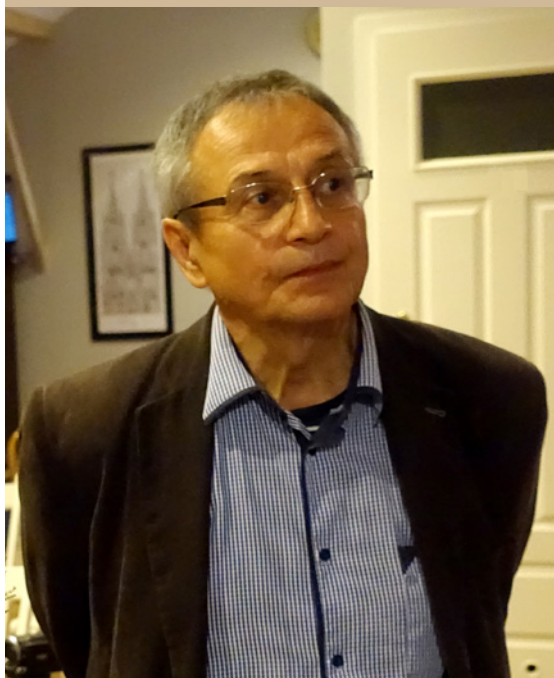
PRIVATE COLLECTIONS OF WANDA KSIĘŻOPOLSKA AND STANISŁAW WOŹNICA RECORDINGS

Collections of recordings of Wanda Księżopolska and Stanisław Woźnica were digitised in 2016 and 2017 within the framework of the 2nd and 3rd stage of the project *Polish Traditional Music – phonographic heritage. Currents status, preservation, facilitating*. Both collections are a valuable source of knowledge about traditional music and culture of eastern Mazovia region and, to a lesser extent (W. Księżopolska collection) – western and southern Podlasie region. Wanda Księżopolska (born in 1944 in Siedlce), ethnographer, employee of the Culture and Art Centre in Siedlce and of the Regional Museum in Siedlce, researcher, exponent of the tradition of eastern Mazovia and Mazovia-Podlasie borderline villages, recorded, beginning in the first half of the 1980s, over 500 cassette tapes, on which she documented numerous performers: singers, musicians, singer bands and ensembles. She registered the recordings during field researches in the region villages as well as during numerous festivals and traditional music contests, of which she was usually the initiator and organiser.

Stanisław Woźnica (born in 1944 in Łaziska near Mińsk Mazowiecki), educationalist and a versatile musician, conducted the recordings since the beginning of the 1960s in the area of Mińsk Mazowiecki during his individual exploratory trips. He gathered the material for his master thesis written in 1977 and entitled *Folk songs of Mińsk Mazowiecki surroundings*. His other reason for making the recordings was to preserve the portion of a passing culture of the peasant region where he came from and was related to through his whole life. On cassettes and reel tapes he preserved voices of several village singers from the area of Mińsk Mazowiecki who were at disposal of a valuable and broad repertoire. Amongst the registrations made by S. Woźnica there were also recordings of his wedding ensemble. They were a clear testimony of evolving towards modernity and „urbanity” of traditional music culture of the village, variability of taste and the expectations of its inhabitants.

Considering the fact of relatively small amount of recordings of traditional music of eastern Mazovia region (which was not included in the researching activities of the staff of Folk Music Collecting Campaign), above mentioned collections are of a unique cognitive and educational value.

Wybrane
problemy ochrony,
archiwizacji,
digitalizacji,
opracowania
i udostępniania
zbiorów



Piotr Dahlig – prof. dr hab., prof. Uniwersytetu Warszawskiego i (do końca 2012 r.) prof. Instytutu Sztuki PAN, etnomuzykolog. Pracuje w Instytucie Muzykologii UW, kierownik Zakładu Etnomuzykologii. Na podstawie badań terenowych prowadzonych w Polsce od 1975 r. opublikował: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie* (Warszawa 1987), *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców Polsce* (Warszawa 1993), *Muzyka Adwentu. Tradycja gry na ligawkach mazowiecko-podlaskich* (Warszawa 2003). Profil kulturoznawczy ma monografia *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* (Warszawa 1998). Na wywiadach z muzykami z b. Kresów Wschodnich i z Podkarpacia oparte jest studium *Cymbaliści w kulturze polskiej* (Warszawa 2013). Opublikował ponad 160 artykułów na tematy: ludowych tradycji muzycznych (głównie w Polsce), instrumentów muzycznych, muzyki mniejszości narodowych, tradycji repatriantów i przesiedleńców polskich, historii badań i in. Redagował: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej* (z Ludwikiem Bielawskim i Alojzym Kopoczekiem, praca zbiorowa, Warszawa-Łódź 1990); *Pathways of Ethnomusicology* (zbiór artykułów Anny Czekanowskiej, Warszawa 2000); *Polski folklor muzyczny*, t. 1 – reedycja podręcznika Jadwigi Sobieskiej z 1982 r.; t. 2: Suplement: *Folklor muzyczny w Polsce. Rozwój badań 1980–2005* (praca zbiorowa), Warszawa 2006; *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission* (praca zbiorowa), Warszawa 2009.

Piotr Dahlig

Uniwersytet Warszawski. Instytut Muzykologii

„Zdjęcie” fonograficzne a Konwencja UNESCO o ochronie dziedzictwa niematerialnego

„Zdjęcie” fonograficzne – pierwsza historyczna nazwa dla dokumentu dźwiękowego nawiązuje do sztuk plastycznych, odnosi się do uchwytnej w jednej chwili obrazu. Był to termin osławiający w świadomości społecznej rewolucyjny wynalazek, umożliwiający obiektywny odsłuch słowa mówionego, śpiewanego, zarejestrowanej muzyki w czasie. „Zdjęcia” akustyczne stanowiły: 1) czynnik konstytutywny dla naukowego szlifowania muzykologii porównawczej aspirującej do nauki ścisłej, czyli *science*, 2) stanowiły nowe oparcie dla dyskusji i współpracy badaczy, np. na kongresie folklorystów w Chicago 1893 r. po raz pierwszy ilustrowano referaty nagraniami z wałków Edisona, w Europie ten wątek rozpoczął się w 1907 r. na kongresie muzykologów w Wiedniu; wreszcie gromadzone wałki Edisona, a potem płyty dały impuls do tworzenia kolekcji, archiwów, fonotek, przy czym pierwszym wzorem były tradycyjne biblioteki. Obok kontekstu technologicznego, społecznego, instytucjonalno-historycznego epoki fonograficznej, istnieje strefa stale aktualna, psychologiczna, poznawcza, w której bym wyróżnił trzy aspekty:

Pierwszy aspekt nazwałbym „podtrzymywaniem stanu niewinności”; warto mianowicie pielęgnować pierwotny entuzjazm z możliwości przeniesienia tego, co dociera do ucha, w obraz dźwiękowy na nośnikach technologicznych. Nawet najdoskonalszy zapis cyfrowy nie zatrzaże waloru pierwotnej realizacji muzycznej. Innymi słowy, obraz dźwiękowy nie będzie lepszy lub prawdziwszy, w sensie rzeczywistego odwzorowania i celu poznawczego, niż to, co się wysłuchało. Jeśli się nie było świadkiem rejestracji, gdyż epoka fonograficzna dobrze przekroczyła, jak mawia prof. Bielawski, dawkę wystarczającą dla jednego, fizycznego życia człowieka, sto lat, to pozostaje wyobraźnia stale czekająca u progu myślenia racjonalnego. Fenomen utrwalenia dźwięku i słowa wiązał się niegdyś z osobistym wzruszeniem zbieracza, badacza. „Phonographierte Melodien” dla Ericha Moritza von Hornbostela i Łucjana Kamieńskiego były zachętą do stworzenia



Fot. 1. Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935). © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass 360 (E. v. Hornbostel).

możliwie dokładnego nowego języka etnomuzykologii, jakim pozostaje transkrypcja muzyczna, indywidualny, normowany przekład zapisu akustycznego na nutowy¹. Jadwiga Sobieska zapytana przeze mnie, jak akceptowała techniczną jakość zapisów wałkowych, odpowiedziała, że na to w ogóle się nie zwracało uwagi, bo, cytując: „dla nas to wszystko śpiewało” (można by to rozumieć, że i szum śpiewało). Na przeciwnym krańcu, wobec bliskiej dla percepcji ludzkiej analogowej techniki, znajduje się zapis cyfrowy, który w moim pierwszym doświadczeniu w 1985 r. przedstawiał się jako akustyczne zdjęcie Roentgena, zapierające dech swoją sterylnością, jak kompozycja, która przekracza aktualne możliwości słuchu człowieka. Pamięć podziwu, owego stanu niewinności jest potrzebna, by nie ulegać znużeniu, operując masami elektronicznej informacji, i nie poddać się złudzeniu, iż bardziej istnieje świat

wytworzony technologicznie w ostatniej sekundzie niż ten rzeczywisty trwający całą dobę. Względny czas historii *homo sapiens* to bowiem tylko jedna sekunda wobec 24 godzin ewolucji świata.

Drugi aspekt nagrania muzycznego to zawsze nie do końca odkryty horyzont poznawczy zawartości fonogramu. W dyscyplinie wiedzy o kulturze muzycznej świata, muzykologii porównawczej, etnomuzykologii czy po prostu muzykologii i humanistyce utrzymuje się słuszny pogląd, że wrażenia i mniemania stają się nauką, gdy przekroczony jest próg subiektywizmu, gdy opinie, przekonania potrafią być podzielane w sposób spokojny i wyważony, a nie przez aklamację czy w stanie zbiorowej emocji. Otwarta jest przede wszystkim brama dla indywidualnej dociekliwości ludzkiej, uruchomiona potęgą wielokrotności odtwarzania waloru dźwiękowego, „moc doskonalenia wrażeń” i odkryte nowe pola badawcze². Przez dekady XX w. najistotniejszą sprawą była transkrypcja

¹ Manifestem „etno-muzykologii” jako systematyki transkrypcji pieśni zebranych metodą naukową, tj. fonograficzną, była monografia-antologia Łucjana Kamieńskiego (1936).

² Do takich pól, wzbogaconych przez fonografię, doświadczeń słuchowo-poznawczych oraz interpretacji muzykologiczno-kulturowej należało organum – równoległe kwinty, średniowieczna wielogłosowość



Fot. 2. Łucjan Kamieński (1885-1964), drugi od prawej. Lata 30. XX w. Autor zdjęcia nieznany. Fotografia ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN.

pisemna jako sposób utrwalenia obrazu dźwiękowego. Dziś przenoszenie na papier przebiegu dźwiękowego znajduje się w odwrocie, przynajmniej w praktyce dydaktycznej. Transkrypcja jest zastępowana całościową dokumentacją CD i DVD jako załącznikiem do prac magisterskich i doktorskich. Trud około przekładu służy jednak pogłębieniu percepcji, porzuceniu powierzchowności wrażeń i ma duże znaczenie dla zgruntowania praw muzycznych w pieśni, utworze, pomaga pochwycić myślenie muzyczne i przebieg uczuciowy, zawsze zintegrowany ze słowem śpiewaka, gestem instrumentalisty. Transkrypcja oczywiście nie daje na piśmie stanu 1:1. Jest to, jak wspomniałem, raczej translacja, przekład przebiegu muzycznego na papier nutowy wedle zdolności udzielonych transkrybentowi przez siły wyższe lub dzięki jego własnej wytężonej pracy. Wiele można się nauczyć w tej dziedzinie od etnomuzykologów z krajów sąsiadujących z nami od wschodu, gdzie pieśni tradycyjne, ludowe są wręcz znakami tożsamości narodowej, celami samymi w sobie, a nie tylko pomnikiem kultury regionalnej. Zrozumienie, przekład na pismo, wczucie w proces twórczy i szczegóły wykonania utrwalonego w nagraniu przekraczają zarówno próg przeciętnej czułości w realnym czasie słuchania, jak i próg przeciętnej reakcji intelektualnej po wysłuchaniu. Oba dookolne pasma, zwiększonej szczegółowości i możliwie ogólnej refleksji są otwarte dla motywowanych

europejska, zarejestrowana w 1929 r. w Islandii w śpiewie epickim (Hornbostel 1930). Zachęciło to Łucjana Kamieńskiego do wycieczki fonograficznej w Pieniny w 1932 r. (Kamieński 1933).

badaczy, pozytywnych fanatyków sprawy nagrań muzycznych i badania ich zawartości. Można tu przywołać Wielkie Teksty pouczające, że „kto ma uszy do słuchania, niechaj słucha, kto może pojąć, niech pojmuje”.

Trzeci wreszcie aspekt odpowiada na pytanie, co z tym dorobkiem fonograficznym czy audiowizualnym robić z myślą o szerokim społeczeństwie. Odgłosy „umierającego” dysku twardego, zaprezentowane na jednej z konferencji etnomuzykologicznych (Warnke 2007), miały wzmocnić postulat, że zbiory fonograficzne muszą cyklicznie migrować do nowych nośników i technologii, nie zamykać się, izolować w ramach instytucji; wieczyste przechowanie powinno współistnieć z cykliczną modernizacją, chyba że postawimy na stalowe matryce jak Węgrzy, którzy się mogą zająć już tylko analizą muzyczną³. Coś, co jest obiektywnie ważne, jak zbiory fonograficzne, należy upowszechniać przy pomocy wszelkich możliwych mediów, multimediów, on-line. Niegdyś obawiano się, ok. 90 lat temu, że transmisje radiowe z koncertów, oper, produkcja wałków, płyt zniechęci ludzi do słuchania żywej muzyki, zniszczy frekwencję w instytucjach muzycznych. Dziś wiadomo, że tak się nie stało. Dla właściciela kolekcji, w tym konkretnym wypadku Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, upowszechnienie nie osłabi sensu instytucji, tak jak mobilna bankowość nie usuwa banku. W instytucji naukowej zawsze będzie na wokandzie sprawa modernizacji, optymalizacji czy, jak kiedyś się mówiło, 30 lat temu w tzw. Środowiskowym Laboratorium Foto-Fonograficznym, stworzonym dla skuteczniejszego pozyskiwania środków finansowych, – tzw. „melioracji” zbiorów (co brzmi, moim zdaniem, zbyt rustykalnie). Nie wchodząc w problematykę praw autorskich, w odniesieniu do śpiewu ludowego zagmatwaną – w praktyce ludowej rządzi prawo wykonawcze a nie autorskie, mianowicie to, co śpiewam, to jest właśnie teraz moje (nawiasem mówiąc, dzięki temu zabezpieczone jest dojście do prawdy także artystycznej) – a więc nie wchodząc w problematykę praw autorskich samych wykonawców, nie przejmowałbym się nadmiernie ochroną praw zbieraczy, poza oczywiście odnotowaniem osoby nagrywającej. Pokolenie lat jeszcze dwudziestych do pięćdziesiątych XX w. może sobie jak lis Witalis Jana Brzechwy powiedzieć: „co użyłem, to użyłem, dobrze jadłem, dobrze piłem”, tzn. niech wystarczy seniorom olbrzymia satysfakcja, że rejestrowali często kulturę żywą, barwną, tryskającą dowcipem albo uniesioną boską zadumą, czerpiąc z tego inspiracje na całe życie.

Dokument fonograficzny kultury ludowej jest unikatowym i nieostatecznym utrwaleniem realizacji muzycznej, która może być za każdym razem odmienna. Jeśli zatem traktujemy nagranie jako wzór wykonawczy, to należy je rozumieć nie jako zachętę do plagiatu rozpisanego w czasie, ale ogólny przepis, pobudkę, odskocznnię dla kogoś, kto już wtajemniczony jest w podstawy wykonawstwa muzycznego. Rozpoczynając przygodę ponawiania tradycji, nie sposób jednak odejść od procesu uczenia, jak dziecko,

³ Sposób utrwalenia pierwotnych nagrań na wałkach Edisona folkloru węgierskiego, dokonanych m.in. przez Bélé Bartóka i Zoltana Kodály'a, na stalowych matrycach, przechowywanych w Archiwum Instytutu Muzykologii w Budapeszcie, jako wieczystym zabezpieczeniu dziedzictwa muzycznego, teoretycznie oddala troskę o samo zachowanie dorobku badań terenowych i pozwala skupić się bardziej na analizie zarejestrowanego repertuaru.

które poznaje najpierw litery, wyrazy, potem buduje zdania, by wreszcie swobodnie kształtować wypowiedzi. Młodzieżowe, folkowe „rzucanie się na całość” może razić infantylizmem, bo w końcu obcujemy w nagraniu z czymś, co narastało i obracało się przez wieki. Odwoływanie się do źródeł fonograficznych łączy wszystkie działy dziedzictwa muzycznego i praktyki wykonawczej. Każdy wybitny wykonawca muzyki kręgu profesjonalnego, klasycznego, po okresie euforii własnym wykonawstwem z zainteresowaniem sięgnie po inne realizacje, aby doskonalić się już we wspólnocie tradycji wykonawczej. Odwoływanie się do nagrań jest świadectwem dojrzałości, a zbiory fonograficzne muszą tu funkcjonować jak dawny zdyscyplinowany listonosz na służbie.

Druga kwestia w tytule to: jak nagranie i zbiory fonograficzne mają się do ratyfikowanej przez Polskę w 2013 r. konwencji UNESCO z 2003 r. o ochronie dziedzictwa niematerialnego⁴. Konwencja podpisana przez sto kilkadziesiąt państw, ma cztery cele (art.1): ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego (1); zapewnienie poszanowania dla niematerialnego dziedzictwa kulturowego wspólnot, grup, jednostek (2); zwiększanie świadomości w zakresie znaczenia niematerialnego dziedzictwa kulturowego na poziomie lokalnym, krajowym i międzynarodowym i zapewnianie wzajemnego rozumienia i uznania (3); zapewnianie międzynarodowej współpracy i pomocy (4).

Wyróżniane jest tu: 1) pojęcie ochrony (abstrahujemy od ideologii), 2) podkreślona ranga zachowywania przede wszystkim „żywego” niematerialnego dziedzictwa kulturowego, w szczególności: - tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego; - sztuki widowiskowe; - zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne; - wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata; - rzemiosło tradycyjne, 3) wreszcie za niezbędne uznane jest współdziałanie społeczności lokalnych, przekaz bezpośredni i jakiś stopień poparcia społecznego. Konwencja ma wspierać działania obejmujące identyfikację, dokumentację, badania, zachowanie, zabezpieczenie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie, w szczególności przez edukację formalną i nieformalną, jak również rewitalizację różnych składników dziedzictwa niematerialnego.

Idea tej konwencji ukształtowała się w czasie obrad ekspertów u schyłku XX w. – w 1997 r. w Maroku, Marrakeszu. Wcześniej, w Paryżu w 1972 r. uchwalono konwencję UNESCO w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego. Konwencję tę uchwalono w setną rocznicę założenia pierwszego parku narodowego w 1872 r. w Yellowstone w Stanach Zjednoczonych. W Europie łączność idei ochrony przyrody z kulturą duchową datuje się od 1906 r., tj. założenia pierwszego muzeum na wolnym powietrzu, czyli skansenu w Szwecji. W Polsce odrodzonej pierwszy skansen w Nowogrodzie powstał w 1927 r. z inicjatywy Adama Chętnika. W latach dwudziestych ubiegłego stulecia ochronę folkloru zwykł traktować na równi z ochroną przyrody Adolf Chybiński⁵.

⁴ http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz._niemater_2003.pdf (dostęp: listopad 2017).

⁵ Tekstem publicystycznym z lat 1919-1925 tego promotora fonograficznej akcji gromadzenia źródeł folkloru polskiego towarzyszą refleksje o wspólnej randze ochrony środowiska kulturowego, przyrodniczego oraz utrwalania dziedzictwa muzycznego i narodowego.

Wracając do Konwencji, w celu identyfikacji dóbr kultury niematerialnej tworzy się *Listy krajowe* niematerialnego dziedzictwa, a na kongresach UNESCO rozpatruje się wnioski narodowe o uznanie wybranych składników dziedzictwa niematerialnego dobrem światowym (np. *koliadki* z Białorusi). W przypadku szczególnie zagrożonych składników, ich ochrona może być wspierana materialnie. Mogą liczyć na wsparcie finansowe np. tysiące języków podobnie jak gatunków przyrodniczych, zagrożonych wymarciem. Przyjęcie konwencji oznacza włączenie jej do krajowego prawodawstwa. Ochrona dziedzictwa niematerialnego to zatem nie łaska, kaprys czy fioritury kampanii wyborczych lub marketingu, lecz po prostu ustawy obowiązujące.

Zachowania muzyczne, zarejestrowane w nagraniach, przenikają wszystkie wymienione dziedziny; - tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego; - sztuki widowiskowe; - zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne; - wiedzę i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata; - rzemiosło tradycyjne. Nawet w odniesieniu do tego ostatniego, śpiew przy pracy był niegdyś powszechny, a w przypadku wyrobu piscołek rytmiczne recytacje – wręcz niezbędne. Nagrania są same w sobie dobrem zarówno materialnym, dotyczy to starszych rejestracji na walcach, taśmach, płytach, jak i oczywiście duchowym, zwanym poprawnościowo niematerialnym.

Digitalizacja usprawnia zabezpieczenie i obieg, nie ma jednak prawa likwidować pierwotnego dawnego materialnego współczynnika. Dokumentacja fonograficzna w odniesieniu do realizacji konwencji UNESCO miałyby sens raczej komplementarny, ale niebłahy, jak sól do potrawy. Przy tworzeniu tzw. *Listy Krajowej*, w danym państwie, zalecane a nawet pożądane są dokumentacje zwłaszcza audiowizualne, ale wystarczają tu próbki, biopsje, pobrania fonograficzne z żywej praktyki wykonawczej, nie muszą być przedkładane gremiom opiniującym owoce żmudnego dochodzenia do pamięci depozytariuszy tradycji kulturowej (termin alternatywny do wykonawców, nosicieli, konsultantów, informatorów itd.), składowane w instytucjach. Konwencja UNESCO ma intencje ogarnięcia wszystkich kultur świata, ogromnie przecież zróżnicowanych co do stopnia zaawansowania przemian cywilizacyjnych, stopnia izolacji; również nie do uniknięcia są kwestie zależności między większością a mniejszością etniczną, hierarchie społeczne, problemy hegemonii i prześladowań. Listy dziedzictwa to nie giełda turystycznych atrakcji. Równocześnie tradycje świata to również nie „World Museum” konstataowane przez Waltera Wiorę (Wiora 1990), lecz kultury asymilujące wspólne przemiany. Odwoływanie się do prawdziwie umocowanych w świadomości społecznej tradycji kulturowych dotyczy na ogół małych i średnich narodów, społeczności, grup etnograficznych i ma charakter obronny przed neutralizacją wartości w procesie globalizacji. Termin „ochrona” jest tu eufemizmem. Twardy grunt dla Konwencji to zawsze Prawa Człowieka przyjęte w 1948 r. Zatem np. harakiri nigdy nie wejdzie na podwoje UNESCO.

Odnosnie związku dokumentacji fonograficznej a konwencji, chciałbym odnotować obserwację prof. Bogdana Matławskiego z Pomorza Zachodniego⁶, że tradycyjne za-

⁶ Informację tę uzyskałem w rozmowie z B. Matławskim.

chowania muzyczne, dawniejsze śpiewy regionalne, elementy obrzędowości na weselach ustały z chwilą wprowadzenia wideofilmowania i to nie tyle z racji wymierania starszych pokoleń, lecz z powodu zawstyżenia, że się to będzie oglądało. Obawy i zażenowanie z nagrań poznawałem z własnego doświadczenia, gdy śpiewaczki mówiły o „mikrofonie jako obcęgach”. Skrępowanie ustawało wraz z miniaturyzacją sprzętu, z popularyzacją zwyczaju słuchania muzyki z radia na wsi i z zapewnieniami, że nagrywamy tylko dla studentów a nie dla np. radia czy telewizji. Naturalizm nagrania, a zwłaszcza fotografowanie reportażowe w realnym kontekście sytuacyjnym nie zawsze jest chętnie przyjmowane przez śpiewaków i muzyków ludowych (zdjęcie do ślubu było pierwszym, najważniejszym i najwyżej cenionym doświadczeniem fotografii w środowiskach wiejskich). To zatem, co pozostaje nagrane, jest zwykle psychologicznym kompromisem i umiejętność poprawnej rejestracji musiałaby wchodzić w skład tzw. dobrych praktyk przewidzianych przez Konwencję dla podtrzymywania tradycyjnych zwyczajów, obrzędów, świadomości.

Puli nagrań należałoby zatem przypisać w świetle Konwencji UNESCO zasadę niezbędną pomocniczości. Nagrania historyczne to wielki przypis do współczesności, nawet jeżeli ta ostatnia niewiele ma wspólnego z dawną formacją kultury. W zestawieniu nagrań do odsyłaczy nasuwa się końcowa porównawcza dygresja, że nagrania są jak komentarze do wersetów Biblii, które to komentarze, znacząc epokę powstania i osobę komentatora, bywają czasem nie mniej intrygujące niż sam Wielki Tekst.

SUMMARY

PHONOGRAPHIC „PICTURES” AND THE CONVENTION FOR SAFEGUARDING INTANGIBLE CULTURE HERITAGE – UNESCO (2003)

The phonographic „pictures”, an early name for sound recordings, have shaped the comparative musicology, created a new space for ethnomusicological discussion and led to new institutions – deposits of sound sources at universities, academies of science, libraries and museums. There are also three aspects of psycho-social and cognitive nature. The first would be connected with a rapturous welcome of the new way of preserving traditional music by many ethnomusicologists, the enthusiasm that should be cultivated also nowadays. The second aspect would be the hermeneutics of cultural continuity and the significance of cooperation of succeeding generations of people bound to documentation of musical folklore. In spite of a growing historical distance, each unique moment of musical activities registered in the past gives every now and again new horizons of interpretation. The role of musical transcription into notes, although replaced frequently by CDs and DVDs should not be neglected. The third aspect is a pragmatic one - what ought to be done with a huge collection of sound documentation. The technological development and its ageing suggest a steady migration onto new carriers and maximal and various dissemination. Nevertheless, the preservation of the original, physical carrier is crucial and contacts with the first sound images are a sign of maturity for all who are engaged in the revival movement.

The presentation of the Convention in the title has tended to show that sound and video collections contribute to fulfilling goals of the UNESCO-document through historical „sound” arguments while discussing whether the cultural phenomenon should or not be included into the List of Intangible Culture Heritage in a given country. The activity of recording should be called a „good practice” (such a List is also foreseen in the Convention) in the domain of the basic Convention's idea – to cultivate the ability to memorize valuable parts of culture, its social embodiment and history.



Anna Rutkowska – absolwentka wydziału Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny im. F. Chopina w Warszawie). Od 1999 roku pracuje w Pracowni Rekonstrukcji Dźwięku przy Archiwum Polskiego Radia SA. Wykładowca PWSFTiTV w Łodzi. Autorka publikacji o dźwięku, nagraniach i archiwach dźwiękowych w ujęciu tak technicznym jak i estetycznym.

Anna Rutkowska

Polskie Radio S.A. Warszawa. Archiwum Polskiego Radia

Konserwator fonogramu – zawód nieistniejący w Polsce

Konserwacja zabytków, podobnie jak wynalezienie fonografu, jest osiągnięciem końca XIX wieku. Był to czas, w którym kształtowały się nowoczesne zwyczaje organizowania specjalistycznych kongresów i zespołowego omawiania problematyki naukowej. Dzięki temu często sprzeczne ze sobą, wygłaszane jednoosobowo doktryny i poglądy zostały zastąpione wspólnie wypracowywanymi normami postępowania. W 1873 r. odbył się w Wiedniu zjazd historyków sztuki, na którym próbowano sformułować zasady konserwacji dzieł sztuki, zaś w 1883 r. w Rzymie spotkali się na zjeździe w tym samym celu inżynierowie i architekci Europy (Dettloff 2010: 279). Efektem zapoczątkowanych wówczas działań była *Karta Ateńska* formułująca podstawowe zasady konserwacji zabytków architektury, podpisana w 1931 roku¹. Ale dopiero będąca jej kontynuacją *Karta Wenecka* z roku 1964² wyraża jednoznacznie wspólność tych działań na płaszczyźnie międzynarodowej. Zabytki malarstwa, rzeźby i architektury musiały więc czekać wiele setek lat na moment, w którym społeczność międzynarodowa uznała, że ich ochrona jest warta naukowych badań i określenia ścisłych zasad postępowania. W preambule do *Karty Weneckiej* czytamy:

Jest zatem rzeczą istotną, ażeby zasady, jakimi ma się kierować konserwacja i restauracja zabytków, zostały ustalone wspólnie i sformułowane w płaszczyźnie międzynarodowej,

¹ Treść *Karty Ateńskiej* w przekładzie polskim znajduje się pod adresem: <http://www.zabytki-tonz.pl/pliki/karta%20atenska.pdf> (dostęp: październik 2017).

² *Karta Ateńska* była pierwszą próbą wypracowania wspólnego stanowiska w odniesieniu do konserwacji zabytków architektury, lecz wciąż miała charakter bardziej postulatyczny niż wykonawczy. Przykładowo w kwestii poszanowania zabytków wyrażono zaledwie życzenie, by: „wychowawcy przyzwyczajali dzieci i młodzież do unikania niszczenia zabytków przyuczając ich do wielkiego zainteresowania ochroną świadectw każdej cywilizacji”. Dziś są to bezwzględne zakazy zagrożone sankcjami karnymi, które po raz pierwszy sformułowano dopiero w roku 1964 w ramach *Karty Weneckiej*.

przy całkowitym pozostawieniu każdemu narodowi troski o zapewnienie ich zastosowania w ramach jego własnej kultury i rodzimych tradycji³.

Zabytki kultury fonograficznej wciąż na ten moment czekają, choć ich „starzenie” następuje dużo szybciej niż przemiany kulturowe w obrębie recepcji tradycyjnych dziedzin sztuki. Ich egzystencja jest bowiem ściśle związana z istnieniem określonej technologii, dzięki której dzieło (w tym wypadku nagranie) może być odbierane poprzez nasze zmysły. Obrazy, rzeźby i budowle są od takiego pośrednictwa wolne i można je kontemplować w dowolnym czasie bez udziału tzw. technologii odczytującej. Woskowe wałki Edisona należały już do przeszłości około roku 1931, tj. w chwili podpisania *Karty Ateńskiej*, a czas uchwalenia *Karty Weneckiej* to moment, w którym obiektem muzealnym stawały się właśnie płyty szelakowe. Jeszcze w 2002 r. miesięcznik „Ruch Muzyczny” pytał nas przewrotnie, „czy fonografia jest dziedziną sztuki?” (Chojnowska 2002: 16), gdy w przeszłość odchodziły pierwsze cyfrowe nośniki nagrań typu UMATIC. Dziś raczej wszyscy zgadzamy się, że nagrania (fonogramy) są częścią narodowego zasobu archiwalnego i składają się na nasze wspólne dziedzictwo kulturowe, tak narodowe jak i światowe. Dajemy temu wyraz, tworząc stosowne akty prawne, takie jak (np. w Polsce) *Ustawa o narodowym zasobie archiwalnym*⁴ czy *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*⁵. Za oficjalnie głoszonymi deklaracjami oraz za obowiązującym prawem nie idą jednak systematyczne i konsekwentne działania a jedynie spontaniczne akcje prowadzone w wąskim wymiarze takiej czy innej kolekcji.

Do takich organizowanych *ad hoc* akcji należą projekty digitalizacji zbiorów nagrań archiwalnych. Podejmuje się je w „krajach cywilizowanych”⁶, także w Polsce, od końca XX w. do dziś, zarówno na szeroką skalę jak i w ośrodkach posiadających niewielkie kolekcje nagrań archiwalnych. W Polsce, w wielu przypadkach, w wyniku digitalizacji powstają wprawdzie gigabajty plików dźwiękowych, ale ani na jotę nie poprawia się kondycja oryginalnych nośników dźwięku, nie mówiąc o zatroszczeniu się o stan oryginalnych urządzeń do ich odtwarzania, przetwarzania i przechowywania. Wręcz przeciwnie – po digitalizacji rzekomo „uratowane” przed unicestwieniem oryginały wracają do zakurzonych szaf i nikt więcej się nimi nie interesuje. Ich komputerowe substytuty, czyli pliki dźwiękowe, są wszak o wiele mniej kłopotliwe niż taśmy magnetofonowe, płyty gramofonowe czy woskowe

³ Pełny tekst *Karty Weneckiej* w oryginalnym brzmieniu znajduje się pod adresem: https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf (dostęp: październik 2017), zaś przekład polski znajduje się pod adresem: http://www.ochrona.zabytki.lodz.pl/data/other/karta_wenecka.pdf (dostęp: październik 2017).

⁴ Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach, Dz.U. 1983 nr 38 poz. 173. Tekst ujednolicony dostępny pod adresem: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19830380173> (dostęp: październik 2017).

⁵ Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568. Tekst ujednolicony dostępny pod adresem: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20031621568> (dostęp: październik 2017).

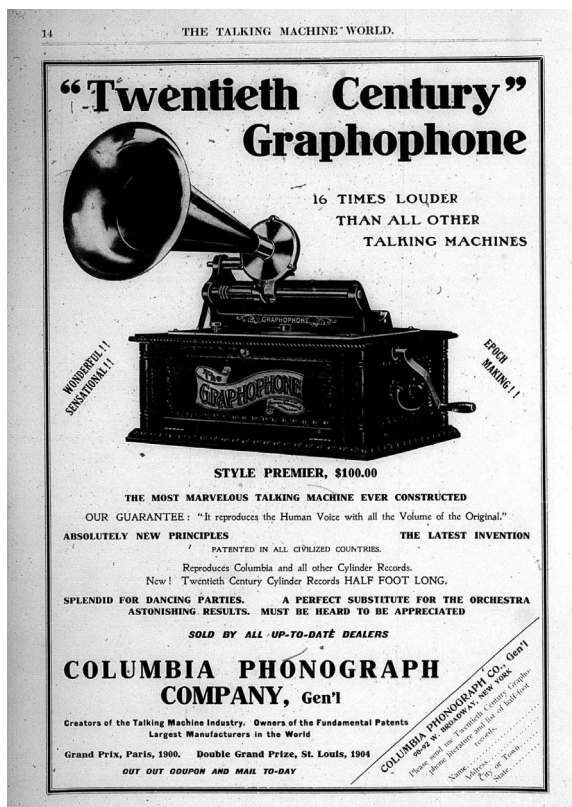
⁶ Określenie „kraje cywilizowane” zostało tu użyte celowo, dla przypomnienia, iż dawniej nie było to określenie dyskryminujące, lecz powszechnie stosowane, zwłaszcza na początku XX wieku w prasie europejskiej i amerykańskiej (patrz ilustracja: fotokopia reklamy grafonu firmy Columbia, zamieszczona w czasopiśmie *The Talking Machine World* z dn. 15 września 1905 roku, s. 14.). W niniejszym artykule zostało przypomniane w takim znaczeniu, iż problem archiwizacji i konserwacji zabytków fonograficznych dotyczy dziś wyłącznie tych krajów, które wytwarzały, gromadziły i rozpowszechniały nagrania.

Fot. 1. Fotokopia reklamy grafonu firmy Columbia, zamieszczona w czasopiśmie „The Talking Machine World” z dn. 15 września 1905 r., s. 14.

wałki. Dzieje się tak, ponieważ w ramach projektów digitalizacyjnych dofinansowuje się koszty samej digitalizacji i, w najlepszym wypadku, tworzenie infrastruktury technicznej dla zasobów cyfrowych, ewentualnie koszty przechowywania i udostępniania plików, ale nigdy nie finansuje się procesu konserwacji samych oryginałów. A przecież istotą fizycznego bytu zabytku jest utrzymanie go jak najdłużej w niepogorszonym stanie, nie zaś pośpieszne wytworzenie w jego miejsce cyfrowej kopii. Jeśli dany fonogram ma być faktycznie, nie tylko formalnie, uznawany za zabytek, to powyższa zasada powinna być wobec niego również stosowana. Jest to ważne także ze względu na korzyści wynikające ze stałego progresu technologicznego. Przypomnieć w tym miejscu należy postulat Michaela Gerzona z publikacji pt: *Don't destroy the Archives!*:

As we shall see, there is every reason to believe that future technologies will be able to recover a much more accurate sound from the original masters than can current transcription technologies. [...] It is therefore recommended in the strongest terms that original master recordings, or the closest available copies to these, should be preserved, since the digital transcriptions are no substitute for the potential quality recoverable in the future from the masters⁷.

Wobec potrzeby troski o oryginał nagrania, jego konserwację i archiwizację niepokojący jest fakt, iż brak w kraju jakichkolwiek działań, które prowadziłyby do wykształcenia



⁷ „Jak zobaczymy, jest wiele powodów by wierzyć, że technologia w przyszłości będzie zdolna wydobyć z oryginalnego nośnika dużo bardziej dokładny dźwięk niż to jest teraz możliwe. [...] Zdecydowanie więc zaleca się, aby oryginalne nośniki nagrań lub ich pierwsze dostępne kopie zostały zabezpieczone, ponieważ digitalizacja nie odwzorowuje potencjału jakości możliwego do odczytania bezpośrednio z oryginału w przyszłości” [tłum.: A.R.] (Michael Gerzon: *Don't destroy the Archives*, publikacja z 14 grudnia 1992 roku, dostępna wyłącznie w wersji elektronicznej pod adresem: http://econtact.ca/10_x/gerzon_archive.html, dostęp: październik 2017).

wykwalfikowanej kadry pracowniczej w tej specjalności. Nie korzysta się również z dobrych wzorców z krajów anglosaskich, gdzie, na przykład w wyniku kompleksowych działań konserwatorskich po dziś dzień można korzystać z oryginalnych i sprawnych mikrofonów obsługujących króla Jerzego VI⁸.

Myślenie o digitalizacji nagrań jako czynności zastępującej działania konserwatorskie jest zasadniczym błędem a jednocześnie strategią powszechnie panującą w polskich archiwach dźwiękowych. Jest to zupełnie niezrozumiałe, bo taka sama digitalizacja dokonywana w bibliotekach nie prowadzi w konsekwencji do zaniedbań w zakresie fizycznej kondycji księgozbioru. Nie słyszy się, żeby zaprzestano ciągłej troski o oryginał *De revolutionibus orbium coelestium* tylko dlatego, że wytworzono cyfrowy odpowiednik w postaci skanów kart tej książki. To, co oczywiste w odniesieniu do książek czy innych obiektów kultury i sztuki, nie jest w chwili obecnej tak samo oczywiste w odniesieniu do fonogramów. A przecież digitalizacja nagrań – jakkolwiek korzystna i potrzebna – jest tym samym procesem, co skanowanie książek – pozwala zwiększyć wykorzystanie danego egzemplarza, ułatwia dostęp do niego bez potrzeby sięgania za każdym razem do oryginału, ale nie rozwiązuje problemu jego uratowania przed unicestwieniem. Czyżby nagrania były zbyt młode, aby przejawiać o nie nadmierną troskę? A może wciąż jest ich zbyt dużo? W końcu nie nadszedł jeszcze dzień, w którym pochylamy się nad ostatnim istniejącym wątkiem Edisona...

Tak jeszcze nie jest, ale każdy zgodzi się, że po dwóch wojnach światowych mamy w Polsce ogromne straty fonograficzne, w wyniku których w świadomości społecznej pomiędzy Karolem Szymanowskim a big-beatem powstała muzyczno-fonograficzna dziura kulturowa. Mało kto zdaje sobie sprawę, w jaki sposób przeszliśmy ze stanu, w którym, aby posłuchać w domu muzyki, trzeba ją było sobie samemu zagrać, do stanu, w którym całkowicie zaprzestano domowego muzykowania. Lata 1900-1950 to swoista *terra incognita*, na której dziś widać już tylko pojedyncze nazwiska: Hanka Ordonówna, Mieczysław Fogg... Nawet gdybyśmy chcieli przywrócić nazwiska z tamtych lat, to jest to niezmiernie trudne, choćby ze względu na fakt, iż Polska utraciła wszystkie przedwojenne matryce płytowe. Nie mamy żadnych przedwojennych oryginałów! Istnieje więc pilna potrzeba wdrożenia takich samych zasad w odniesieniu do fonogramów, jakie obowiązują w stosunku do innych zabytków. A więc: digitalizacja – tak, ale obok tradycyjnej konserwacji.

Na równi z troską o oryginały nagrań istnieje konieczność przechowywania i utrzymywania „na chodzie” kompletu urządzeń służących do ich odtwarzania. To także są obiekty zabytkowe, które powinny podlegać ochronie na równych prawach z nośnikami

⁸ Mikrofony te pochodzą z 1932 roku i stanowiły przez lata zasób archiwalny firmy EMI. Zasób ten powstawał latami, spontanicznie, dzięki zaangażowaniu pracowników firmy aż do roku 1996, kiedy z potrzeby sformalizowania prywatnych inicjatyw powołano do życia organizację pożytku publicznego zarządzającą tym zbiorem, tj. The EMI Group Archive Trust. Celem organizacji jest m.in. pielęgnowanie i popularyzacja wiedzy z zakresu reżyserii dźwięku oraz historii technik dźwiękowych. W ramach tej działalności przechowuje się i konserwuje sprzęt elektroakustyczny pracujący kiedykolwiek w historii w firmie EMI. Stąd wypożyczono 5 z 9 zachowanych mikrofonów obsługujących króla Jerzego VI, z czego 3 sztuki zostały użyte w 2010 r. do nagrania ścieżki dźwiękowej w filmie *Jak zostać królem* (reż. Tom Hooper), a pozostałe „zagrały” przed kamerą jako rekwizyty. Dźwięk, wzbogacony oryginalnym brzmieniem z epoki, uzyskał nominację do nagrody OSCAR w 2011 roku.



Fot. 2. Doraźne rozwiązanie problemu braku odpowiedniego sprzętu do odtwarzania określonych nagrań. Zdjęcie ilustruje odtworzenie taśmy Studia Eksperymentalnego na magnetofonie 16-śladowym z torem przesuwu zwężonym za pomocą prowizorycznie wykonanych rolek. Fot. Anna Rutkowska, 2017.

185

dźwięku. Co zaś szczególnie ważne – od ich istnienia i jakości zależy zaistnienie samych nagrań. Nic bowiem po wałku woskowym, na który można będzie w przyszłości tylko popatrzeć. Fenomen nagrania tym właśnie różni się od obrazu malarskiego czy rzeźby, że istnieje wyłącznie w chwili wywołania go urządzeniem odczytującym. Dlatego mówi się o obrazie fonograficznym, którego przekaz wrażeniowy znika z chwilą przerwania odtwarzania, dla odróżnienia od fonogramu, który jest tylko jego fizyczną postacią.

Postulat ochrony urządzeń jest społecznie rozumiany wyłącznie w odniesieniu do sprzętów najstarszych. Zrozumienie kończy się około roku 1945 i cały sprzęt powojenny trafia na ogół do lamusa bądź – jako „techniczny szmelt” – zostaje zniszczony pod pretekstem braku miejsca do przechowywania. W rzeczy samej, do dnia dzisiejszego nie powstała w Polsce organizacja podobna do wspomnianego wcześniej The EMI Group Archive Trust i wiele bezcennych urządzeń jest unicestwianych, ponieważ nie istnieje instytucja, której można by powierzyć takie przedmioty. Tym sposobem na dźwiękową śmierć skazuje się wiele niszowych nośników dźwięku m.in. kolekcje płyt typu Decelith, z odtworzeniem których jest dziś w Polsce spory kłopot. Warto przy tym podkreślić, że problem dotyczy nie tylko nagrań archiwalnych, ale często i tych o młodszej proveniencji. Przykładowo, z powodów sprzętowych, na krawędzi dostępności stanął między innymi kwadrofoniczny dorobek Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia⁹, nie wspominając o fakcie, iż wiele osób zwiedzających Polskie Radio dopytu-

⁹ Studio Eksperymentalne Polskiego Radia powstało w Warszawie w 1957 roku jako ośrodek twórczy dla muzyki elektroakustycznej. Założycielem Studia był Józef Patkowski (1929-2005). W Studiu tworzyło wielu wybitnych kompozytorów polskich (jak K. Penderecki, B. Schaeffer, W. Kotoński, E. Rudnik

je, gdzie można zobaczyć owo słynne studio. Niestety, stan rzeczywisty nie przynosi chluby – działalność Studia Eksperymentalnego została zatrzymana w roku 2004¹⁰, a pomieszczenia – zlikwidowane. Jeszcze jakiś czas, dzięki zaangażowaniu poszczególnych osób, przechowywano urządzenia wchodzące w jego skład, ale z biegiem czasu liczba urządzeń z różnych powodów kurczyła się. W ostatnich latach powstał wprawdzie projekt reaktywacji¹¹ studia w jednej z przestrzeni muzealnych w Warszawie, ale do dziś nie jest zrealizowany.

Los Studia Eksperymentalnego dzieli w skali kraju wiele innych fonotek. Ponieważ problem dotyczy urządzeń wycofanych z produkcji – ich serwisowanie wiąże się z koniecznością rzemieślniczego wykonywania części zamiennych oraz zatrudniania wykwalifikowanych osób, których wiedza i umiejętności z roku na rok stają się coraz bardziej cenne. Wiele instytucji pozbywa się omawianego problemu, kopiując jakkolwiek swój zbiór na nowszy nośnik i usuwając sprzęt uznany za przestarzały. W fonografii od czasu Edisona dokonuje się stały postęp technologiczny, zatem nieustannie jakieś urządzenia i jakieś nośniki są nowocześniejsze i doskonalsze od poprzednich. Dynamika tego postępu powinna zaś skłaniać – szczególnie archiwistów – do refleksji nad przyszłym losem historycznych nagrań. Trzeba wyraźnie podkreślić, że – niezależnie od przyjętej techniki kopiowania (w przeciwieństwie do digitalizacji laboratoryjnej¹²) – z każdą kopią zniekształcamy oryginalny zapis. Nie ma przy tym znaczenia, czy kopii dokonuje się na nośnik analogowy czy cyfrowy, bo pierwszy stopień zniekształceń wprowadza się już w wyniku samego odczytu nagrania, który (w chwili kopiowania) zazwyczaj jest niedbały. Dlatego jest niezmiernie ważne, aby czym prędzej uruchomić w skali kraju mechanizmy i procedury faktycznie chroniące dziedzictwo fonograficzne w oryginalnej postaci, tak jak się to czyni w odniesieniu do innych zabytków sztuki.

i inni) oraz – gościnnie – zagranicznych, przy udziale reżyserów dźwięku: B. Mazurka, prof. K. Szlifirskiego i innych. Powstawała tu muzyka eksperymentalna, m. in. kwadrofoniczna przeznaczona do odsłuchu czterokanałowego, a także muzyka najnowszych nurtów awangardy do filmów, słuchowisk, teatrów itp. Szerzej temat Studia Eksperymentalnego omówiono w publikacji *Studio Eksperyment*. Na książkę składa się wybór tekstów poświęconych Studiu Eksperymentalnemu Polskiego Radia w Warszawie a część z nich ukazała się drukiem po raz pierwszy. Niestety, zawarty w publikacji spis utworów oznaczony jako „nagrane w Studiu” zawiera błędy: w niektórych tytułach jest niewłaściwa kolejność słów np. *Story Daisy* zamiast *Daisy Story*, jak również podano jako zrealizowane w studio łącznie utwory faktycznie tam nagrane wraz z utworami znajdującymi się w studio w charakterze podręcznego zbioru fonoteczego. W czytelni Biblioteki Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina przy ul. Okólnik w Warszawie można również zapoznać się z treścią niepublikowanej pracy magisterskiej pani Pauliny Bocheńskiej (2008). Monografia historyczna o Studiu Eksperymentalnym jak dotąd nie powstała. Powyższe pozycje w zasadzie wyczerpują aktualnie dostępną literaturę przedmiotu.

¹⁰ Ostatnim kierownikiem Studia Eksperymentalnego był prof. K. Szlifirski.

¹¹ Na bazie inwentaryzacji sprzętu wycofanego z eksploatacji a zachowanego w Polskim Radio, której dokonał inż. Wojciech Makowski, sporządzono spis urządzeń, które mogłyby utworzyć replikę Studia Eksperymentalnego. Główny obszar dzisiejszego zainteresowania muzealników Studium skupia się na jego stronie architektonicznej i wynika z faktu, iż oryginalną architekturę Studia zaprojektował Oskar Hansen. Odtworzenie studia jako żywego muzeum będzie jednak bardzo trudne, ponieważ nie można odkupić urządzeń, które się nie zachowały.

¹² Pojęcie „digitalizacji laboratoryjnej” zostało sformułowane przez Stefana Kruczkowskiego i jest antynomią „digitalizacji przemysłowej” (Kruczkowski 2008: 36).

Z uwagi na fakt, iż w ostatnich latach szczególną atencją darzy się technikę cyfrową i jej możliwości – warto kilka słów poświęcić temu zagadnieniu. Współczesny zachwyt technologią cyfrową wydaje się przesadzony, a jej wady są nie do końca uświadomione. Swego czasu jedna z krajowych Rozgłośni Regionalnych dokonała przegrania swoich taśm magnetofonowych na cyfrowe kasety DAT – nośnik wówczas bardzo nowoczesny¹³. Przy pośpiesznym przegraniu zupełnie pominięto sprawy dokumentacji, a papierowe pudełka z opisami do nagrań na taśmach po prostu wyrzucono. Analogowe taśmy, które przetrwały wiele lat, również wyrzucono, jako „przestarzałe technologicznie”. Już po kilkunastu latach okazało się, że cyfrowy sygnał dźwiękowy na kopiach uległ – z natury nowego nośnika – degradacji. Trzeba było doświadczeń na błędach (opisywanych w tekście oraz innych), aby odkryć, że ani cyfrowe kasety DAT, ani płyty CD-R nie nadają się do archiwizacji dźwięku. Podobnie znane są przypadki „ratowania” nagrań poprzez przegranie ich z kaset magnetofonowych typu Compact Cassette do plików MP3. Gdy pojawia się konieczność wydania nagrań na płytach CD-Audio, właściciele plików uświadamiają sobie, że ich nowa „jakość” w formacie MP3 nie odpowiada współczesnym standardom¹⁴. Okazuje się, że przypadkowo zachowana kaseeta CC lub poprawnie odtworzona taśma magnetofonowa mająca 50 lat brzmi lepiej niż jej współczesna kopia w pliku.

Powyższe, nietrafne decyzje digitalizacyjne podejmowano zazwyczaj jednoosobowo, bez konsultacji w szerszym gronie. Warto więc w tym miejscu przytoczyć w oryginalnym brzmieniu pkt 2 wspomnianej na wstępie *Karty Ateńskiej* z 1931 roku:

Proposed restoration projects are to be subjected to knowledgeable criticism to prevent mistakes which will cause loss of character and historical values to the structures¹⁵.

W Polsce, jak dotąd, nie powstała trwała platforma wymiany doświadczeń na polu konserwacji fonograficznej.

¹³ DAT – Digital Audio Tape, rodzaj taśmy magnetycznej zamkniętej w mini-kasecie, służący do zapisu sygnału dźwiękowego w postaci cyfrowej (w tzw. formacie PCM tj. Pulse-Code Modulation) lub do zapisu innych danych. Taśmy DAT wraz z urządzeniami zapisująco-odczytującymi wprowadziła na rynek firma SONY w 1987 r. W zamysle projektantów miało to być urządzenie amatorskie, zastępujące dużo gorsze kasety analogowe typu CC. Zapis na taśmach DAT cechował bardzo duży odstęp sygnału użytecznego od szumów i ta cecha w powiązaniu z relatywnie niską ceną urządzenia zaważyła na zaadoptowaniu formatu do potrzeb profesjonalistów. Z biegiem czasu okazało się, że zapis na taśmach DAT jest bardzo nietrwały i łatwy do zniekształcenia, mimo stosowania skomplikowanego systemu kodowania zapisu. Przykładowo podróż tramwajem z kasetą DAT lub przejście przez bramkowy wykrywacz metali powodowały nieodwracalne zmiany w zapisie w skutek działania silnego pola elektromagnetycznego. Ponadto duża gęstość zapisu danych na taśmie DAT zwiększała prawdopodobieństwo powstania niekorygowalnych błędów przy odczycie.

¹⁴ Format MP3 jest formatem kodowania dźwięku z tzw. kompresją stratną. Z sygnału usuwa się, wg ustalonego algorytmu, część danych uznaną za zbędną dla większości słuchaczy. Głównie usuwa się wysokie częstotliwości, których słyszenie zależy od osobistych predyspozycji oraz jakości odsłuchu. W konsekwencji plik MP3 jest zubożoną o brak górnych alikwotów wersją oryginału. Pogorszenie jakości dźwięku jest pochodną stopnia zastosowanej kompresji.

¹⁵ *Proponowane projekty rekonstrukcyjne powinny być przedmiotem wnikliwej krytyki, aby zapobiec błędowi skutkującym stratami w charakterze i wartości historycznej obiektów* [tłum.A. R.] (<http://www.zabytki-tonz.pl/pliki/karta%20atenska.pdf> (dostęp: październik 2017)).

W temacie cyfrowych doświadczeń archiwizacyjnych warto również wspomnieć, z kronikarskiego obowiązku, że Europa Zachodnia, która zaczęła digitalizować swoje zbiory trochę wcześniej niż Polska, zna już zjawisko „cyfrowej czarnej dziury”¹⁶, o czym w Polsce się jeszcze nie mówi. Jest to problem polegający na tym, że w przypadku małego repozytorium koszty jego utrzymania oraz bazy danych z plikami dźwiękowymi już po kilku latach od uruchomienia przerastają możliwości instytucji, która ją utworzyła. Jeśli wykorzystanie plików jest niewielkie, następuje powolne „porzucenie” cyfrowego repozytorium: oprogramowanie nie jest aktualizowane, licencje nie są odnawiane, nie robi się back-upów, sprzęt komputerowy nie jest odnawiany, nie przedłuża się umowy z administratorem systemu. Po pewnym czasie okazuje się, że nie ma już technicznej możliwości skorzystania z wytworzonych dawno temu plików i cały dorobek projektu digitalizacyjnego upada. Wówczas jedynym ratunkiem są analogowe oryginały, o ile takie się zachowały.

Powyższy – chaotyczny w skali kraju – stan rzeczy jest konsekwencją braku zawodu konserwatora fonogramu w Polsce, braku kształcenia zawodowego w tym kierunku oraz braku struktur organizacyjnych w tej dziedzinie. Przytoczone wyżej przypadki nie wydarzyłyby się, gdyby zbiorami opiekowali się konserwatorzy oraz funkcjonowały odpowiednie procedury i kontrola konserwatorska. Tego wszystkiego niestety nie ma, a przy okazji projektów digitalizacyjnych archiwalne nośniki dźwięku często trafiają w ręce niewykwalifikowanych osób, przez co mogą ulec uszkodzeniu (np. wskutek nieprawidłowych zabiegów lub niepoprawnego odtwarzania). Powszechnie obserwuje się skłonność do bagatelizowania zarówno kwestii odpowiedniego przechowywania nagrań, jak i ich właściwego odtwarzania.

W wielu znaczących, a nawet z nazwy „narodowych”, instytucjach wręcz traktuje się sferę archiwizacji dźwięku jako dodatek do innej działalności. Przykładowo, jedna z takich instytucji w marcu 2010 r. poszukiwała kandydata na stanowisko młodszy archiwista w oddziale fotografii, określając zakres zadań wykonywanych na tym stanowisku pracy jako „realizację digitalizacji i opracowanie zasobu fotografii i nagrań”. Tak sformułowany anons z góry zakładał, że nagrania nie wymagają żadnego specjalistycznego traktowania i mogą być dodatkowym zajęciem pracowników działu fotografii. Powyższe przeświadczenie bierze się z prostego faktu, iż dźwięk – jakkolwiek odtworzony – zwykle słychać. Pomocny w zrozumieniu tego fenomenu może okazać się domowy eksperyment, w którym płytę gramofonową puścimy w ruch na obrotowej tacy do serwowania serów, a w charakterze igły i przetwornika użyjemy wykałaczki połączanej jakkolwiek z kartką papieru zwiniętą w tubę. Jakość dźwięku wprawdzie będzie kiepska, ale melodia – jak najbardziej rozpoznawalna¹⁷. Resztę wszyscy sobie usprawiedliwią „przestarzałością” nośnika. Analogicznie rzecz ma się z magnetofonami – zawsze coś będzie grało, o ile tylko szerokość taśmy mniej więcej pasuje do szerokości głowicy.

¹⁶ Por: Jonas Palm, *The digital black hole* (http://www.tape-online.net/docs/Palm_Black_Hole.pdf, dostęp: październik 2017).

¹⁷ Eksperyment można przeprowadzić we własnym zakresie lub obejrzeć w jednym z kilku serwisów internetowych np.: <https://www.youtube.com/watch?v=EPWyTBUYolo> albo <http://joemonster.org/filmy/45784> (dostęp: październik 2017).

W dalszej części przytoczonego wyżej anonisu o zatrudnieniu określono zakres wymagań związanych z tym stanowiskiem pracy: mile widziana była „biegła znajomość oprogramowania do digitalizacji i cyfrowej obróbki obrazu/dźwięku”¹⁸. Uderzający jest brak wymagań w zakresie biegłości w technikach odtwarzania dźwięku. Zatem wygląda na to, że pracodawca z góry założył, że nie ma znaczenia sposób odtwarzania nagrań, byle tylko można było cokolwiek usłyszeć. Konsekwencje płynące z niewłaściwych odtworzeń, np.: przypadki odtworzenia nagrania czterośladowego głowicą jednośladową, jak również przypadki zniszczenia płyty wskutek odczytu niewłaściwą igłą – po prostu zignorowano. Digitalizację prowadzoną według tak określonych wymagań trudno nazwać ratowaniem zbiorów.

Pół biedy, jeśli wskutek niewłaściwego odtwarzania analogowego nagrania plik dźwiękowy nie odpowiada rzeczywistemu nagraniu. Przykładowo, zawyżenie prędkości odtwarzania nie czyni szkody nośnikowi, co najwyżej wywoła uśmiech, gdy usłyszymy Adama Didura śpiewającego głosem Kaczora Donalda. Gorzej, gdy niezręczność technologii prawidłowego odtwarzania dźwięku przyniesie skutek w postaci zniszczenia oryginału nagrania. Mogą to być przypadki odtwarzania taśm magnetofonowych na zbyt wąskich torach przesuwu taśmy lub zbyt silnych naciągach albo odtwarzania płyt typu Decelith igłami o zbyt dużej twardości, czy wielokrotnego odtwarzania płyt szelakowych igłami stalowymi jednorazowego użytku itp. Również niewłaściwe przechowywanie nośników może prowadzić do ich trwałej deformacji lub zniszczenia. Wszystko to przemawia za pilną potrzebą ogólnego uporządkowania spraw konserwacji fonograficznej, a w istocie – za powołaniem do życia nowej specjalizacji w dziedzinie wiedzy z zakresu konserwacji zabytków.

Ze względu na ograniczoną objętość niniejszego opracowania nie jest możliwe zawarcie wszystkich wymagań, jakie powinny być w archiwach dźwiękowych wdrożone. Nie jest również możliwe przeprowadzenie doraźnych szkoleń w tym zakresie. Temat ochrony fonogramów jest złożony i w dużej mierze interdyscyplinarny. Bez zbędnej zwłoki powinien stać się on przedmiotem studiów konserwatorskich, następnie podręcznikowych opracowań konserwatorskich i ostatecznie wdrożeń w praktyce. Na powyższy problem zwróciła już uwagę Najwyższa Izba Kontroli w swoim raporcie *Digitalizacja Dóbr Kultury w Polsce* zatwierdzonym 15 października 2015 r.:

Brak krajowych rozwiązań w zakresie systemu szkoleń; brak wykwalifikowanej kadry mogącej realizować zadania w ramach nowych specjalności związanych z realizacją procesów digitalizacji m.in. wytwarzania cyfrowych odwzorowań¹⁹.

Warto również wspomnieć o niematerialnym aspekcie omawianego problemu. Masowa digitalizacja nagrań jest w większości przypadków prowadzona z pominięciem elementarnych zasad wierności odtwarzania dźwięku. W trakcie masowej (produk-

¹⁸ Z przyczyn oczywistych nie możemy tu podać źródła owych cytatów.

¹⁹ *Odzyskiwanie utraconych dzieł sztuki* – informacja o wynikach kontroli NIK zatwierdzonej 11.04.2017, dokument KNO-4101-013-00-2014, nr ewid. 203/2016/P/16/024/KNO, str. 36, dokument dostępny pod adresem <https://www.nik.gov.pl/plik/id,10408,vp,12737.pdf> (dostęp: październik 2017).

cyjnej) digitalizacji dochodzi – z konieczności i pod presją czasu – do wielu rażących uchybień warsztatowych, skutkujących nie tylko nadwyżeniem nośnika oryginału, ale także niezamierzonym pogorszeniem jakości obrazu fonograficznego w wytworzonej w pośpiechu cyfrowej kopii. Do istotnych cech nagrania, które ulegają w tym procesie degradacji lub odkształceniu, należą szczególnie: tonacja (skutek braku czasu na zbada-
 190 danie właściwej oryginalnej prędkości odtworzenia oryginału), barwa dźwięku (skutek braku czasu na replastyfikację nośnika odkształconego w skutek niewłaściwego przechowywania²⁰), odstęp sygnału użytecznego od szumu (skutek braku czasu na do-
 strojenie odczytu), poziom zakłóceń (skutek braku czasu na fizyczne usunięcie zanie-
 czyszczeń z nośnika), ogólna jakość dźwięku (skutek braku czasu na weryfikację, który
 z egzemplarzy danego fonogramu jest analogową kopią użytkową a który oryginałem)
 i wiele innych. Prowadzi to do wytworzenia fałszywego obrazu dźwiękowego, w którym
 nienaturalne brzmienia instrumentów, podniesione głosy śpiewaków operowych, posta-
 rzone wskutek nierównomierności przesuwu głosy śpiewaków muzyki tradycyjnej i inne
 niezamierzone deformacje – nie są defektami wynikającymi z upływu czasu i niedosko-
 nałości technologicznej początku XX w., lecz z braku wiedzy i doświadczenia na po-
 czątku XXI w. oraz powszechnie – niestety – panującego przekonania, że wszystkie na-
 grania historyczne brzmią ze swej natury wadliwie. Powyższy stan jest z kolei efektem
 braku trwałej polityki w kierunku ochrony dziedzictwa audialnego.

Jednym z objawów braku w systemie szkolnictwa wyższego specjalizacji w zakre-
 sie konserwacji fonograficznej jest szerzenie się rozmaitych nieuprawnionych tez oraz
 skrajnie przeciwnych twierdzeń. Z jednej strony czytelnik napotka zapewnienia, że:

Realizując zadanie (digitalizacji) chcieliśmy uchronić najwartościowsze nagrania przed
 możliwym zniszczeniem, wskutek następującego z czasem kruszenia lub rozmagnesow-
 190 wywania się taśmy magnetofonowej²¹.

z drugiej zaś strony można napotkać zapewnienia wręcz przeciwne:

Nie ma sytuacji, że nagranie „ulotni się” z nośnika. Była swojego czasu taka propaganda,
 że rzekomo nagranie np. magnetofonowe znika, bo się rozmagnesowuje. [...] Nie ma sa-
 moistnego rozmagnesowywania się z upływem lat. Pokazuję oryginalną taśmę (typ L) wy-
 produkowaną w III Rzeszy w 1944 roku, proszę zobaczyć, że jest ona w idealnym stanie
 mechanicznym, pudełko też z tamtego roku. [...] Proszę posłuchać początku słuchowiska
Pan Jowialski Aleksandra Fredry, nagranego w 1949 roku właśnie na omówionej taśmie
 typu L. Występuje w nim m. in. młody jeszcze aktor Wieńczysław Gliński {prezentacja
 przykładu dźwiękowego}. Widzę, że to było trochę zaskakujące! Taki jest rzeczywisty ob-
 190 raz nagrania z 1949 roku (Kruczkowski 2008: 34).

Oba przytoczone twierdzenia są zgeneralizowane, przez co jednakowo nieupraw-
 nione w naukowym dyskursie. W pierwszym twierdzeniu (często powtarzającym się

²⁰ Proces replastyfikacji jest zwykle długotrwały; może trwać nawet pół roku.

²¹ <http://muzeumharcerstwa.pl/index.php/rozglosnia-harcerska> (dostęp: październik 2017)

w opisach innych projektów digitalizacyjnych) dyskusyjne są dwie kwestie: pierwsza to założenie, iż digitalizacja uratuje zagrożony zniszczeniem oryginał. Jak już wykazaliśmy, jest to błędna hipoteza, ponieważ fakt istnienia cyfrowej kopii nie ma wpływu na stan analogowego oryginału. Druga kwestia to podtrzymywanie mitu, iż taśma magnetofonowa z upływem czasu rozmagnesowuje się. To również jest mylne przeświadczenie. Takie zjawisko nie występuje samoistnie.

W drugim twierdzeniu, jakkolwiek ze wszech miar prawdziwym, mylące może być dla czytelnika odniesienie jednostkowego przykładu do wszystkich istniejących taśm. Problematyka długowieczności taśm jest oczywiście bardziej złożona i wymaga odrębnego omówienia dla każdego producenta, typu i partii taśm.

Przyjrzyjmy się zatem opisom innych krajowych projektów digitalizacyjnych. W opisie projektu *Tu Polskie Radio Wrocław – upowszechnianie dziedzictwa kulturowego zdigitalizowanych zasobów archiwum dźwiękowego Radia Wrocław*, realizowanego za kwotę ponad dwóch milionów złotych od września 2012 r. do kwietnia 2013 r., czytamy:

Zidentyfikowano dwa główne problemy, do których rozwiązania ma się przyczynić realizacja przedmiotowego przedsięwzięcia: 1) Postępująca degradacja archiwalnych nagrań utrwalonych na prawie 70 tysiącach taśm magnetycznych i 1,5 tys. taśm DAT. Nośniki te są technologicznie przestarzałe i nietrwałe. Z każdym rokiem najstarsze i najbardziej cenne taśmy ulegają w coraz silniejszym stopniu degradacji, co sprawia że jakość nagrań jest coraz niższa a jednocześnie w skrajnych przypadkach taśmy mogą ulec bezpowrotnemu zniszczeniu. Bez dalszej, zintensyfikowanej digitalizacji, ogromny zbiór dóbr kultury przestanie istnieć i nie będzie dostępny dla przyszłych pokoleń²².

191

Jak widać, podjęto prace digitalizacyjne jako szybkie, jednak doraźne rozwiązanie, bez podejmowania tematu wieczystego przechowywania oryginałów oraz rozstrzygnięcia wszystkich problemów archiwizacji oryginałów. W treści powyższego projektu należałoby zaś sprostować następujące kwestie: po pierwsze, w wyniku upływu czasu nie następuje samoistna degradacja analogowych taśm magnetycznych, o ile są przechowywane w optymalnych warunkach; po drugie, w kontekście archiwaliów nie jest właściwe sformułowanie „nośnik technologicznie przestarzały”. Taka jest istota archiwum, że wszystko, co do niego trafia – jest „przestarzałe”. Tymczasem każdy nośnik, zgodnie z *Ustawą o Narodowym Zasobie Archiwalnym*, podlega ochronie, a im jest on starszy, tym cenniejszy. Szczególnie chronione powinny być tzw. cymelia techniczne, których w Polsce z uwagi na zawieruchy wojenne nie mamy zbyt wiele. Z powyższych przykładów widać więc, że status nagrania jako obiektu muzealnego nie jest jeszcze utrwalony.

Warto w tym miejscu wspomnieć jako ciekawostkę i paradoks zarazem, że to właśnie z Wrocławia pochodzą najstarsze zachowane w Polsce taśmy magnetofonowe. Taśma, jak wiadomo, jest wynalazkiem niemieckim²³. Prace nad wyprodukowaniem

²² www.tu.prw.pl/info/view/1/wiecej-o-projekcie (dostęp: październik 2017)

²³ Taśmę magnetofonową oraz magnetofon opracowali Niemcy w okresie II wojny światowej, częściowo tuż przed jej wybuchem. Wynalazek był trzymany w tajemnicy, jako jedno z osiągnięć Rzeszy, lecz alianci domyślali się jego istnienia z nasłuchów radiowych. Jakość dźwięku audycji nadawanych przez hitlerowskie

taśmy i magnetofonu w krajach anglosaskich rozpoczęły się dopiero po wojnie, na bazie analizy wywiezionych z Frankfurtu niemieckich nośników i urządzeń. Cofając się z Polski wojska hitlerowskie pozostawiły we Wrocławiu w pełni wyposażoną rozgłośnię (Rundfunk Breslau). Stąd w Polskim Radio i w Rozgłośniach Regionalnych znalazły się taśmy typ L, rok produkcji 1944, z wytwórni IG Farben, na których dokonano krótko potem nagrań, m.in. wspomnianego wcześniej słuchowiska A. Fredry pt.: *Pan Jowialski* z Wieńczysławem Glińskim w roli głównej. Fakty są takie, że jakość tych nagrań, mimo upływu 70 lat, pozostaje niezmienną. Stan fizyczny tych taśm również jest nienaganny. Nie oznacza to jednak, że nie istnieją taśmy, które mogą ulegać samoistnej degradacji. Takie nośniki oczywiście są (przykładowo: nośniki z syndromem lepkiej taśmy²⁴), aczkolwiek są to w Polsce przypadki jednostkowe.

Wracając do kwestii projektów digitalizacyjnych i sposobu ich finansowania, niepokoić powinien również fakt, iż konsekwencją braku zawodu konserwatora fonogramu w Polsce jest brak możliwości merytorycznej oceny wniosków składanych i realizowanych w ramach programów dofinansowujących. Zespoły oceniające wnioski i przyznające środki na realizację nie mogą takiej oceny dokonać, ponieważ nie dysponują osobami o poświadczonej wiedzy i doświadczeniu w zakresie archiwistyki fonograficznej. Jest to oczywiste wobec braku możliwości kształcenia w Polsce w tej dziedzinie. Brak również publikacji o konserwacji fonogramów, a nieliczne – są dostępne wąskiemu gronu czytelników²⁵. Żaden z przeprowadzonych w kraju projektów w odniesieniu do fonogramów nie podjął problemu wieczystego przechowywania i konserwacji.

Trzeba wyraźnie podkreślić, że o ile prowadzona w systematyczny sposób i zgodnie z zasadami sztuki reżyserii dźwięku digitalizacja nie jest sama w sobie szkodliwa, (wytworzenie cyfrowego substytutu pozwala na zmniejszenie eksploatacji oryginału i jednocześnie ułatwia dostęp do jego treści), to nie zastąpi ona w żaden sposób systematycznej pracy konserwatorskiej, jaką od lat w zorganizowany sposób prowadzi się w odniesieniu do innych zabytków kultury materialnej, takich jak zabytki architektury, malarstwa, rzeźby, militariów itd. Ochrona materialnego dziedzictwa kulturowego daje potomnym możliwość „wniknięcia” w epokę. Nagranie jest zaś szczególnym utrwaleniem przejawu sztuki, który prócz „wyglądu” z epoki przechowuje emocje z epoki, łączy materialne z niematerialnym. To jakby móc zobaczyć suknię z epoki wraz z całą dystynkcją tej osoby, która ją faktycznie nosiła. Dlatego jest niezmiernie ważne, aby możliwie wiernie „wywołać” kompletną informację z nośnika, a to oznacza konieczność zadbania o oryginał z myślą o ponownych odtworzeniach w przyszłości, które mogą przynieść dodatkowe informacje. Nie będzie to możliwe bez wykwalifikowanych specjalistów. Zamiast obrazu epoki utrwali się w pamięci społecznej karykaturę tej epoki, jak

rozgłośnie była znacząco lepsza, a muzyka mogła grać nieprzerwanie przez 20 minut, podczas gdy inne rozgłośnie miały do dyspozycji wyłącznie płyty o czasie trwania ok. 3 minut.

²⁴ Zjawisko absorpcji wilgoci do podłoża taśmy powodujące odklejanie się warstwy magnetycznej. Por. Sticky-shed syndrome.

²⁵ Są to przykładowo prace Stefana Kruczkowskiego (2008), Jacka Jackowskiego (2014) oraz autorki niniejszego tekstu (2014).

stało się np. z niemym kinem 18 kl/sek prezentowanym z lenistwa technologicznego w przyspieszeniu.

Zawód konserwatora fonogramów nie ogranicza się tylko do opieki nad fizyką materii nagraniowej. Powinna to być osoba, która – prócz utrzymywania kolekcji w nie-pogorszonym stanie – dokumentuje jej autentyczność oraz pochodzenie. Na chwilę obecną w większości zbiorów w Polsce nie prowadzi się w tym zakresie szczegółowych badań i nie pozyskuje się w sposób konsekwentny dokumentacji. Nie wiadomo, w których zbiorach znajdują się oryginały nagrań, a w których tylko ich kopie. Wejście w życie *Ustawy o prawach autorskich*²⁶ wprowadzi wymusiło taki obieg informacji, ale w odniesieniu do starszych nagrań pozostał chaos. W wielu archiwach zaś wciąż mówi się o „nagraniach” zamiast mówić o „egzemplarzach” danego fonogramu. Nie wyróżnia się w opisach typów fonogramu, takich jak: materiały robocze, międzyzgrania, zgrania, premastery, mastery, kopie konsumenckie, kopie emisyjne, wersje, wersje tłoczenia, wersje masteringu i tak dalej. W tym względzie panuje duża dowolność. Brak również ujednoliconej w skali kraju formatki opisu technicznego. Do konserwatora fonogramu powinno należeć ustalanie, z jakim egzemplarzem mamy do czynienia. Nie trzeba tłumaczyć, z jak wielu powodów jest to istotne.

Nieoczywistym obowiązkiem konserwatora fonogramu jest również ustalanie wartości danego nagrania. Chodzi tu o wartość w dwóch znaczeniach. Pierwsze, to znaczenie wartości merytorycznej, tj. zdefiniowanie i wydzielenie z kolekcji podzbioru nagrań najcenniejszych lub rzadko występujących z uwagi na ich cechy techniczne, historyczne, kulturowe. Archiwista sprawujący pieczę nad zbiorem dźwiękowym powinien wykazywać umiejętność wskazania rangi i stopnia unikalności poszczególnych nagrań. Drugie znaczenie wartości fonogramu ma charakter materialny i odnosi się do możliwości precyzyjnego określenia pieniężnej wartości nośników i urządzeń, co jest potrzebne np. do ubezpieczenia archiwum²⁷. A płyta płynie nierówna i nawet dwa egzemplarze konsumenckie tego samego przedwojennego nagrania mogą się istotnie różnić jakością, co należy umieć sprawdzić i opisać. Zdolność do określania wartości nagrań archiwalnych jest też przydatna dla potrzeb ustalania cen zakupu i odsprzedaży nośników oraz urządzeń. Archiwum, które ma ściśle określoną misję a w jej ramach obowiązek pozyskiwania nagrań, musi mieć wiedzę w tym zakresie. W chwili obecnej, w większości jednostek gromadzących nagrania nie ma żadnych zasad ani procedur, które by to regulowały.

Obszar zainteresowań konserwacji fonograficznej może wychodzić daleko poza kwestie związane z technologią nośnika nagrania, katalogowania, przechowywania jak i gromadzenia dokumentacji związanej z nagraniem. W Polsce jest to głównie problem zbiorów utraconych po II wojnie światowej, który na polu fonograficznym wydaje się być

²⁶ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83, źródło: <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19940240083&type=3> (dostęp: październik 2017).

²⁷ Na ten moment odbywa się to nie dość precyzyjnie określonymi sposobami, na przykład poprzez sprawdzenie na portalach aukcyjnych średniej ceny za podobny nośnik.

skrajnie marginalizowany. Dla przypomnienia, przybliżona lista polskich strat to ponad pół miliona dzieł sztuki i na liście tej nie ma, jak dotąd, żadnych fonogramów. Na internetowej stronie dzialautracone.gov.pl, która stanowi nieoficjalny rejestr strat wojennych, również nie zgłoszono żadnego nośnika dźwięku, choć wiemy, że przedwojenne nagrania zniknęły z Polski całymi kolekcjami. Jak podkreśla dr Jacek Jackowski (2014: 167-171), jest wysoce prawdopodobne, że poznański zbiór wałków woskowych zgromadzonych przed wojną w Regionalnym Archiwum Fonograficznym nie uległ zniszczeniu, lecz został wywieziony w głąb Rzeszy. Sytuacja rewindykacji obiektów dźwiękowych jest więc tematem otwartym. Z opublikowanego w maju 2017 r. *Raportu Najwyższej Izby Kontroli*, poświęconego odzyskiwaniu przez Polskę utraconych dzieł sztuki, wynika, iż w polskich działaniach rewindykacyjnych w ogóle nie dotyka się kwestii nagrań. Wprawdzie obecny rząd zobowiązał się do wdrożenia w życie rozwiązań sugerowanych przez Najwyższą Izbę Kontroli, ale bez konsekwentnie prowadzonych badań w obrębie fonografii proces lokalizowania i odzyskiwania skradzionych z Polski nagrań nawet nie może być rozpoczęty.

Jak widać z powyższego – potrzeb związanych z obsadą personalną stanowisk pracy powiązanych ze zbiorami dźwiękowymi nie da się rozwiązać doraźnymi szkoleniami i kursami. Współczesność już dawno wymusiła nowoczesną postawę intelektualną, która w miejsce człowieka o ściśle wyznaczonych zadaniach wprowadza człowieka twórczego i interdyscyplinarnego. W tak popularną dziś interdyscyplinarność doskonale wpisuje się fonografia, a jej zasoby służą wielu dyscyplinom nauki, sztuki i edukacji. Lecz aby z tych zasobów w pełni korzystać, potrzebna jest dodatkowa wiedza, której na dzień dzisiejszy brakuje w sensie praktycznym. Przykładowo: etnomuzykolog nie może wysnuć obiektywnych naukowo wniosków w zakresie praktyk wykonawczych z nagrań na wałkach Edisona, póki konserwator fonogramu nie ustali, z jakim zakresem błędu prędkości odtwarzania mamy do czynienia. Podobnie historyk – nie może ustalić żadnej prawdy historycznej, póki konserwator fonogramu nie ustali, czy nagranie jest oryginałem czy montowaną kopią. Z uruchomieniem działań na rzecz konserwacji fonograficznej nie warto czekać do ostatniej obracającej się w Polsce płyty.

SUMMARY

Anna Rutkowska

THE SOUND CONSERVATION MANAGER – AN UNKNOWN PROFESSION IN POLAND

The article propounds an urgent need for including sonic archival science into the national structures of the protection of cultural heritage. It is especially the need of creating institutions of vocational education on the academic level in the specialization of sound preservation as well as the need of taking organized steps towards preservation of the original recordings and the equipment used to play them. It is also pointed out that there is an absolute lack of revindication proceedings on the international forum when it comes to original discs and wax cylinders. The author proves that the lack of a formalised profession of a sound conservation manager results in unmeant, but real and measurable loss in the nation's cultural heritage. These are especially observed in damages of original recordings during processes of mass digitization and distortions of original carriers that lead to false conclusions regarding the performance, as well as losses in digital domain.



Maria Wróblewska – wieloletni pracownik Zakładu Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych Biblioteki Narodowej, także przez kilkanaście lat jego kierownik. Prowadziła prace związane z bibliografią nagrań dźwiękowych. Kierowała katalogowaniem kolekcji nagrań dźwiękowych w bibliotece Muzeum Polskiego w Chicago. Jest autorką opracowań poświęconych katalogowaniu nagrań muzycznych i filmów, prowadzi także warsztaty i szkolenia z tego zakresu. W ostatnim czasie uczestniczy w pracach służących przekształceniu języka haseł przedmiotowych w język deskryptorów Biblioteki Narodowej, w zakresie słownictwa muzycznego, związanego z materiałami nutowymi i nagraniami. Bierze aktywny udział w pracach Zarządu Sekcji Fonotek Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, służących podjęciu działań w zakresie archiwizacji polskiego dziedzictwa fonograficznego i w tworzeniu bibliografii fonografii polskiej.

Maria Wróblewska

Biblioteka Narodowa. Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych

Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach: podstawowe informacje, potrzeby i wskazania

WSTĘP

197

Potrzeba dostępu do zbiorów bibliotecznych i archiwalnych poprzez opisujące je katalogi nie budzi żadnych wątpliwości. Praktyka pokazuje, jak wiele rodzi to jednak problemów w małych i dużych instytucjach, także tych, które gromadzą nagrania dźwiękowe i filmy. Niniejszy tekst jest próbą spojrzenia na te kwestie i uporządkowania ich oraz wskazania praktycznych podstawowych rozwiązań, które mogą być pomocne w pracy archiwistów i opiekunów kolekcji audiowizualnych.

Poprzez prostą analogię do komercyjnego obszaru nagrań i filmów udaje się pokazać, jak ważne jest udostępnianie informacji o zasobie fonograficznym i filmowym. Dziś, kiedy tradycyjne formy dystrybucji przeniosły się w sferę wirtualną, zwykle wyszukujemy, zamawiamy i płacimy za płyty z nagraniami i filmami za pośrednictwem Internetu, nie biorąc do ręki i nie oglądając tradycyjnych nośników. Coraz częściej podejmujemy też decyzję o posłuchaniu lub obejrzeniu nagrania tą drogą, a nawet zachowaniu go na dłużej tylko w pamięci urządzenia lub w dostępie wirtualnym. Przez wiele lat sprzedaży nagrań towarzyszyły drukowane katalogi – zachowane do dzisiaj stanowią dla badaczy bezcenne źródło wiedzy o zapisach dźwiękowych, także tych, które same w sobie nie przetrwały – współczesne internetowe księgarnie i portale, udostępniające nagrania audiowizualne, też nie mogą funkcjonować bez takiej samej informacji katalogowej: o utworach, twórcach, wykonawcach, wydawcach itd. Opracowanie w sensie bibliotecznym dystrybuowanych nagrań stało się koniecznością. Podobnie zbiory bibliotek i archiwów, jak również małe kolekcje nie zaistnieją w świadomości odbiorców: badaczy, studentów, animatorów kultury, miłośników muzyki, i nie staną się obiektem dalszego zainteresowania bez internetowego katalogu lub przynajmniej dostępnej tą drogą informacji o nich.

Przykładem nieistniejącej przez wiele lat w świadomości potencjalnych użytkowników kolekcji jest zbiór muzykaliów, nutowych i fonograficznych, a także nagrań słownych przechowywanych w bibliotece Muzeum Polskiego w Chicago¹. Druki i rękopisy muzyczne z tej kolekcji zawierają dorobek polonijnych kompozytorów, w dużej części nieznaną w Polsce i w Europie. Część fonograficzna zbioru, licząca ponad pięć tysięcy nagrań, stanowi cenną dla polskiej kultury kolekcję poloników dźwiękowych, w przeważającej części nieobecnych w zbiorach krajowych. Składające się na nią fonogramy były publikowane poza granicami Polski, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych. Wcześniejsze z nich dystrybuowano tylko lokalnie – zgodnie z zamysłem ich wydawców odbiorcą miała być Polonia amerykańska. Kilkanaście lat temu o zbiorze wiedziała tylko grupa pracowników biblioteki Muzeum Polskiego i paru współpracujących z nią wolontariuszy, głównie osób z muzycznym wykształceniem, interesujących się tym zasobem z racji zawodowych. Stan ten uległ zmianie po opracowaniu zbioru przez pracowników Biblioteki Narodowej w Warszawie i udostępnieniu go w formie bazy danych za pośrednictwem jej witryny internetowej². Stworzona i udostępniona baza informacji daje szerokie możliwości na przykład badaczom muzyki tradycyjnej – zbiór zawiera liczne, wykonywane przez polonijnych muzyków i nagrywane w pierwszych latach XX wieku, pieśni i tańce, których korzenie sięgają polskiej muzyki ludowej – wielu wykonawców rejestrujących nagrania należało do pierwszego pokolenia imigrantów z Polski, którzy w swojej pamięci przechowali repertuar tradycyjnej muzyki. Czy i na ile zmiana środowiska z wiejskiego na miejskie, bliskość innych kultur tradycyjnych, nowy język, inne uwarunkowania społeczne, dostęp do nowego instrumentarium wpłynęły na wykonania tradycyjnych utworów? – są to tematy, które mogą być podejmowane przez badaczy polonijnej kultury muzycznej na podstawie zbioru i dzięki informacji o nim. Także historycy mogą odnaleźć w kolekcji ciekawy materiał, jakim są na przykład zachowane na płytach radiowych nagrania polskich audycji nadawanych przez BBC w czasie II wojny światowej dla polskich żołnierzy i słuchaczy cywilnych.

1. STANDARDY I MIĘDZYNARODOWA STRATEGIA KATALOGOWANIA ZASOBÓW

Od wielu lat instytucje zrzeszające biblioteki i archiwa z całego świata wypracowują standardy tworzenia opisu posiadanych przez nie zasobów. Dzięki temu katalogi tych bibliotek i archiwów mają zbliżony do siebie wygląd, podobny jest sposób dotarcia do szczegółowych informacji, bazy zaś pozwalają na wymianę danych. Jak wiele innych dziedzin życia, także katalogowanie zbiorów osiąga dziś wymiar globalny, co przejawia się w liczbie współpracujących ze sobą instytucji i krajów, ujednoliceniu opisu i powszechności dostępu do zgromadzonych informacji. Trwają prace nad stworzeniem wspólnego języka wyszukiwawczego dla wielu baz danych tworzonych w różnych obszarach językowych.

Idea połączenia działań w zakresie katalogowania zbiorów narodziła się w Stanach

¹ Por. artykuł Karoliny Skalskiej *Polonijne dziedzictwo dźwiękowe – kolekcja nagrań dźwiękowych w Bibliotece Muzeum Polskiego w Ameryce* w niniejszym wydawnictwie.

² Katalog nagrań dźwiękowych z Biblioteki Muzeum Polskiego w Chicago, <http://mak.bn.org.pl/cgi-bin/makwww.exe?BM=57> (dostęp: wrzesień 2017).

Zjednoczonych. W 1967 r. działające na terenie stanu Ohio biblioteki uczelniane zawiązały rodzaj konsorcjum pod nazwą Ohio College Library Center (OCLC). Efektem prac było stworzenie wspólnego elektronicznego katalogu zasobów bibliotek – bazy danych służącej studentom i nauczycielom. W XXI wieku OCLC rozszerzyło działalność na całe Stany Zjednoczone, a w ostatnich latach na cały świat, dostosowując też swoją nazwę do nowej sytuacji – OCLC oznacza dziś Online Computer Library Center. Organizacja działa non profit, na zasadzie współpracy zrzeszonych instytucji członkowskich, archiwów i bibliotek, m.in. w zakresie wspólnego dostępu do zasobów informacyjnych tych instytucji, czyli do katalogów, bibliografii i kartotek haseł wzorcowych.

OCLC wypracowało i realizuje m.in. dwa ważne projekty. Pierwszym jest WorldCat³, czyli ogólnościatowa baza danych, łącząca informacje z katalogów ponad 70 tysięcy zrzeszonych instytucji i zbiorów prywatnych, licząca w ostatnim czasie ponad 330 milionów opisów odnoszących się do ponad 2 miliardów zarejestrowanych egzemplarzy materiałów zgromadzonych w konkretnych kolekcjach. Drugim produktem OCLC jest Virtual International Authority File (VIAF)⁴ – baza, która gromadzi i udostępnia tzw. kartoteki wzorcowe kilkunastu bibliotek, najczęściej narodowych bądź posiadających status głównej biblioteki danego kraju. Z Polski hasła do VIAF dostarcza Biblioteka Narodowa i NUKAT – Narodowy Uniwersalny Katalog Centralny, gromadzący opisy katalogowe zasobów polskich bibliotek naukowych i akademickich. Z innych krajów uczestniczą w projekcie, m.in. amerykańska Biblioteka Kongresu i biblioteki narodowe Francji, Niemiec, Hiszpanii, Węgier, Czech, Szwecji, Australii i Kanady.

Przedsięwzięcia o tak szerokim zasięgu nie mogłyby funkcjonować bez wspólnego „języka”, czyli takiego zapisu danych, który byłby prawidłowo odczytywany przez różne komputerowe systemy katalogowe. Opisy wchodzące do katalogu OCLC opracowane są w międzynarodowym formacie MARC (MACHine Readable Cataloging). Zapis dla komputera musi być sformalizowany, dlatego MARC dzieli opis na strefy, w obrębie których znajdują się jednoznacznie nazwane pola i podpola, czyli miejsca przeznaczone dla zapisania ściśle określonych informacji, np. tytułu, podtytułu, głównego i pozostałych twórców, uwag odnoszących się do różnych elementów opisywanego materiału itp. Format zawiera również pola z informacjami zakodowanymi za pomocą określonych znaków. Te informacje mogą być w szybki sposób wyszukane i w postaci odkodowanej pokazane użytkownikowi. W ten sposób można też zawężyć wyszukiwanie określając kryteria, np. język tekstu śpiewanego lub mówionego w nagraniach dźwiękowych, formę kompozycji muzycznej, czas nagrania, datę wydania publikacji, datę rejestracji dźwiękowej itp. Pola zaopatrzone są też we wskaźniki, które pozwalają różnie zinterpretować informację z danego pola i przekazać to użytkownikowi katalogu za pomocą określonego opisowego wyrażenia, np. w zależności od wskaźnika rozpoznać nazwisko lub pseudonim osoby, wskazać rodzaj tytułu utworu, np. tytuł oryginalny, tytuł równoległy, tytuł zaczerpnięty z okładki.

³ OCLC* Online Union Catalog.

⁴ Międzynarodowa wirtualna kartoteka haseł wzorcowych.

245	0	0	Oj borom, borom... / Maniucha Bikont, Ksawery Wójcisiński.
260			[Stryjno Drugie] : Wodzień, [2017].
300			1 płyta audio (CD) : zapis cyfrowy, stereo ; 12 cm.
380			Muzyka
388			Przynależność kulturowa : Muzyka ukraińska
390	1		1901-2000
398	1		2001-
399	1		2001-
505	0		Oj borom, borom... : pieśń wiosenna : Oj hore, hore... ; Maty syna porodyła... : pieśń weselna ; Wędrówka ; Letiły husy... : pieśń sobótkowa ; Oddała mone... ; Czumak ; Petriwka ; Buła osen chołodna... ; Oj chyłłiśta husi lozy... ; Rozłaka : Oj ty diwczyno : Usi hory zeleniut... : Oj tam u poli... : kołęda życząca : Uże Misza na dwor... : pieśń weselna : Oj daj Boże do wieczora : pieśń żniwna.
500			Wszystkie pieśni pochodzą ze wsi Kurczyca (rejon Nowogród Wołyński, okręg żytomierski) od następujących śpiewaczek: Hanna Mychajłowna Danyliczuk, Halyna Archipowna Romanczuk, Leonida (Leonia) Mychajłowna Serbin.
500			Drukowany materiał towarzyszący stanowi opakowanie i zawiera komentarz oraz teksty utworów w języku ukraińskim (w osobnej wkładce), polskim i angielskim.
500			Reżyseria nagrań: Tadeusz Mieczkowski, Klementyna Walczyńska.
511	0		Maniucha Bikont, śpiew : Ksawery Wójcisiński, kontrabas, śpiew, dzwonki.
518			Nagrano we wrześniu 2016 r. w Studiu 54 Polskiego Radia.
651	4		Nowogród Wołyński (Ukraina : okręg)
651	4		Ukraina
655	4		Aranżacja i transkrypcja
655	4		Muzyka ludowa, etniczna i tradycyjna
655	4		Nagranie studyjne
655	4		Pieśń i piosenka
700	1		Bikont, Maria, Wykonanie
700	1		Wójcisiński, Ksawery, Wykonanie
700	1		Mieczkowski, Tadeusz, Reżyseria nagrania
700	1		Walczyna, Klementyna, Reżyseria nagrania
712	2		Wodzień, Wydawca : pol

II.1. Przykład opisu płyty z nagraniem muzyki tradycyjnej. Cyfry po lewej stronie wskazują miejsca wpisywania ściśle określonych informacji.

Title	Oj borom, borom... / Maniucha Bikont, Ksawery Wójciński.		
Imprint	[Stryjno Drugie] : Wodzień, [2017].		
LOCATION	CALL	NOTE	STATUS
Magazyn Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych	Fon.L.100.098		
Magazyn Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych	Fon.L.100.097.A		
Descript	1 płyta audio (CD) : zapis cyfrowy, stereo ; 12 cm.		
Contents	Oj borom, borom... : pieśń wiosenna ; Oj hore, hore... ; Maty syna porodyła... : pieśń weselna ; Wędrówka ; Letiły husy... : pieśń sobótkowa ; Oddała mene... ; Czumak ; Petriwka ; Buła osen chołodna... ; Oj chyłłiśta husi lozy... ; Rozłaka ; Oj ty diwczyno ; Usi hory zeleniut... ; Oj tam u poli... : kołęda życząca ; Uże Misza na dwor... : pieśń weselna ; Oj daj Boże do wieczora : pieśń żniwna.		
Note	Wszystkie pieśni pochodzą ze wsi Kurczyca (rejon Nowogród Wołyński, okręg żytomierski) od następujących śpiewaczek: Hanna Mychajłowna Danyliczuk, Halyna Archipłowna Romanczuk, Leonida (Leonla) Mychajłowna Serbin. Drukowany materiał towarzyszący stanowi opakowanie i zawiera komentarz oraz teksty utworów w języku ukraińskim (w osobnej wkładce), polskim i angielskim. Reżyseria nagrań: Tadeusz Mieczkowski, Klementyna Walczyńska. Maniucha Bikont, śpiew ; Ksawery Wójciński, kontrabas, śpiew, dzwonki. Nagrano we wrześniu 2016 r. w Studiu 54 Polskiego Radia.		
Form and type	Muzyka		
Cultural area	Muzyka ukraińska		
Time Period of Creation	1901-2000 2001- 2001-		
Subject	Nowogród Wołyński (Ukraina : okręg) Ukraina		
Genre	Aranżacja i transkrypcja Muzyka ludowa, etniczna i tradycyjna Nagranie studyjne Pieśń i piosenka		
Alt Author	Bikont, Maria, Wykonanie Wójciński, Ksawery, Wykonanie Mieczkowski, Tadeusz, Reżyseria nagrania Walczyńska, Klementyna, Reżyseria nagrania Wodzień, Wydawca		

II.2. Ten sam opis, pokazany z wyrażeniami objaśniającymi poszczególne jego elementy. Z tej wersji opisu korzystają użytkownicy biblioteki.

MARC, opracowany w latach 60. ubiegłego wieku w Bibliotece Kongresu Stanów Zjednoczonych, stał się formatem międzynarodowym w 1973 r. Na świecie wykorzystywanych jest kilka jego wersji. Najbardziej rozpowszechniony jest MARC 21 (Drożdż, Stachyra 2002), który w 1999 r. powstał jako połączenie formatu US MARC, CAN

MARC i UK MARC, czyli wersji wykorzystywanych w bibliotekach amerykańskich, kanadyjskich i brytyjskich. W bibliotekach europejskich rozpowszechniony jest format UNIMARC. W Polsce korzystano przez pewien czas z wersji MARC BN. Dla umożliwienia przepływu danych opracowano też konwersje jednego formatu na drugi, np. UNIMARC na MARC 21.

Niezależnie od formatu, który stał się powszechnym w skali światowej sposobem opisu katalogowego, dwa ośrodki na świecie, każdy z nich prowadzący prace o zasięgu międzynarodowym, formułują własne wytyczne w zakresie katalogowania. Nie są to tylko ogólne wskazania, ale także zasady sięgające do każdego poziomu opisu najróżniejszych typów materiałów bibliotecznych i archiwalnych. Jednym z tych ośrodków jest IFLA - International Federation of Library Associations and Institutions⁵, której publikacje omawiające katalogowanie znane są pod nazwą ISBD⁶. Drugą organizacją jest ALA (American Library Association), której strategia w zakresie katalogowania opisana jest w RDA⁷. Są to ogłoszone w 2010 r. anglo-amerykańskie zasady katalogowania, przeznaczone dla bibliotek i innych instytucji kultury, takich jak archiwa i muzea.

W 2009 r. członkowie obu organizacji, pod auspicjami Sekcji Katalogowania IFLA, sformułowali ogólne wytyczne, zatytułowane International Cataloguing Principles (ICP), będące deklaracją współczesnych przepisów katalogowania. Dokument ten wymienia dziewięć zasad, które mają przyświecać formułowaniu szczegółowych przepisów katalogowania. Są to: wygoda użytkownika, powszechność użycia, reprezentatywność, trafność, wystarczalność i konieczność, znaczenie, ekonomia, spójność i standaryzacja oraz integracja, przy czym największy nacisk położono na wygodę użytkownika. Terminy te należy rozumieć w następujący sposób (Nahotko 2013: 35):

1. Wygoda użytkownika ma decydować o sposobie tworzenia opisów i dostępie do nich.

2. Powszechność użycia oznacza, że stosowane w opisach słownictwo powinno być zgodne ze słownictwem używanym przez większość użytkowników.

3. Przez reprezentatywność należy rozumieć, że opisy i kontrolowane kartoteką wzorcową formy nazw powinny odpowiadać sposobowi, w który jednostka się samookreśla⁸.

4. Trafność oznacza, że opisywana jednostka powinna być wiernie przedstawiona.

5. Wystarczalność i konieczność – ten warunek ma decydować o wprowadzeniu do opisów i kontrolowanych kartoteką wzorcową form nazw tylko tych elementów danych, które odpowiadają potrzebom użytkownika i są niezbędne do jednoznacznej identyfikacji opisywanej jednostki.

⁵ Międzynarodowa Federacja Stowarzyszeń i Instytucji Bibliotekarskich.

⁶ International Standard Bibliographic Description, czyli Międzynarodowy znormalizowany opis bibliograficzny.

⁷ Resource Description and Access – zasady tworzenia opisu zasobu i dostępu do informacji zawartych w opisie.

⁸ Opracowujący nie powinien „poprawiać” opisywanego materiału. Należy możliwie wiernie odwzorować autora, mimo dostrzeżonych błędów lub wątpliwości merytorycznych lub terminologicznych. W ten sposób opis znajdzie się w obrębie poszukiwań danego przedmiotu.

6. Znaczenie – elementy danych powinny być znaczące bibliograficznie dla opisywanych jednostek.

7. Ekonomia – gdy istnieją alternatywne drogi osiągnięcia celu, należy dać pierwszeństwo sposobowi najbardziej wydajnemu (tzn. najniższy koszt lub najprostszy sposób).

8. Spójność i standaryzacja – w miarę możliwości należy znormalizować opisy i punkty dostępu do nich. To umożliwi większą spójność, która z kolei zwiększy możliwość wymiany danych bibliograficznych i wzorcowych.

9. Integracja – dla opisów różnych typów dokumentów i kontrolowanych kartoteką wzorcową form występujących w nich nazw należy stworzyć wspólne zasady.

Coraz więcej bibliotek, także tych, które dotychczas opierały się na ISBD, wprowadza zmiany sformułowane w strategii anglo-amerykańskiej, czyli w RDA⁹. W praktyce przejawia się to na przykład odejściem od wcześniejszej zasady ograniczającej liczbę wymienianych w opisie współtwórców utworu do trzech pierwszych podanych przez wydawcę – tym sposobem o informacji przekazywanej użytkownikowi przestaje decydować przypadek, a ważna staje się jego potrzeba dostępu do pełnej informacji o twórcach dzieła. Inna zmiana wiąże się z rezygnacją ze stosowania skrótów, których nagromadzenie było wcześniej tak duże, że opis stawał się nieczytelny. Także skróty łacińskie, na przykład w adresie wydawniczym, niekoniecznie były powszechnie rozumiane. Zastępują je skróty w języku, w którym sporządzony jest opis¹⁰. Takie podejście zwiększa też liczbę wyników przeszukiwania opisu przez słowa – wcześniejsze skrócone formy wyrazów nie dawały pełnych odpowiedzi¹¹.

2. KOLEKCJE NAGRAŃ W POLSCE

Nagrania dźwiękowe, które składają się na kolekcje archiwów i bibliotek możemy podzielić na tzw. nagrania o charakterze komercyjnym, czyli publikacje, które na przestrzeni ponad stu lat wydawano w fizycznej postaci wałków fonograficznych, rolek pianolowych, płyt gramofonowych, kaset magnetofonowych, a współcześnie – płyt kompaktowych¹². Charakterystyczna dla nich jest wieloegzemplarzowość – publikacja o tym samym tytule znajduje się w wielu kolekcjach usytuowanych w granicach jednego kraju albo w wielu kolekcjach na całym świecie¹³. Drugim rodzajem są nagrania

⁹ Największe biblioteki światowe, jak Biblioteka Kongresu, British Library, niemiecka, australijska i kanadyjska biblioteka narodowa wdrażają te zasady w swoich systemach katalogowania.

¹⁰ W katalogu Biblioteki Narodowej w Warszawie zastąpiono np. skrót s.l. oznaczający sine loci (bez miejsca) terminem „miejsce nieznane”, a skrót s.n. oznaczający sine nomine (bez nazwy) – terminem „wydawca nieznany”. Wprowadzono też polskie oznaczenia w datach publikacji, np. około, przed danym rokiem, po danym roku, w miejsce łacińskich: circa, ante, post.

¹¹ Na przykład: libretto zamiast libr., dyrygent zamiast dyr., reżyser zamiast rež., angielski zamiast ang. itp.

¹² W ostatnich latach biblioteki zaczęły mierzyć się z archiwizacją i udostępnianiem nagrań dźwiękowych, rozpowszechnianych jedynie w Internecie. W niedługim czasie, na co wskazują oceny rynku fonograficznego w niektórych krajach, ta forma nagrań prawdopodobnie zdominuje rejestracje publikowane na nośnikach fizycznych.

¹³ Z oczywistych przyczyn czasem najstarsze nagrania można odnaleźć tylko w jednej kolekcji na świecie. Zdarza się też, że nie zachował się żaden egzemplarz danego fonogramu, który wymienia literatura przedmiotu.

archiwalne¹⁴, czyli fonogramy sporządzone jak dokument archiwalny i mające jego cechy – jednostkowy, niepowtarzalny zapis. W dużym uproszczeniu można stwierdzić, że nagrania komercyjne znajdują się głównie w zasobach bibliotek¹⁵, natomiast nagrania archiwalne tworzą zbiory archiwów. Tak mniej więcej przebiega ten podział w Polsce, chociaż niektóre archiwa gromadzą też nagrania komercyjne, jak chociażby archiwa radiowe, które na użytek nadawanych audycji korzystają z gotowych publikacji dźwiękowych. Z kolei biblioteki polskie i biblioteki w innych krajach mogą posiadać w swoich zasobach materiały archiwalne. To zależy od przyjętej polityki gromadzenia zbiorów. Dla przykładu jedna z największych bibliotek na świecie British Library, a dokładniej jej część National Sound Archive, posiada w zasobach nie tylko pochodzące z całego świata publikacje dźwiękowe, ale również ogromną liczbę nagrań archiwalnych, w tym wydzielone w osobnym dziale nagrania tzw. historii mówionej.

Przechowywanie w państwowych instytucjach w Polsce nagrań komercyjnych i nagrań archiwalnych, jak również inne z tym związane działania regulują odrębne akty prawne. O gromadzeniu nagrań komercyjnych – publikacji mówi *Ustawa o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych*¹⁶. Nakłada ona na dwie instytucje – Bibliotekę Narodową i Bibliotekę Jagiellońską – obowiązek gromadzenia dwóch egzemplarzy opublikowanych na terenie Polski nagrań dźwiękowych, natomiast na wydawców tych nagrań obowiązek nieodpłatnego dostarczenia takiej liczby egzemplarzy¹⁷. Ustawa zobowiązuje jednocześnie obie instytucje do wieczystego przechowywania jednego z tych dwóch egzemplarzy, który otrzymuje status egzemplarza archiwalnego, wchodząc do narodowego zasobu bibliotecznego¹⁸. Podobnie chronione są nagrania archiwalne na mocy *Ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach* z 1983 r., która zobowiązuje archiwa państwowe do wieczystego przechowywania materiałów zakwalifikowanych do tego zasobu¹⁹.

203

¹⁴ Nagrania archiwalne można też nazywać dokumentalnymi.

¹⁵ Także bibliotek muzycznych, nazywanych czasem fonotekami. Nazwa fonoteka rozumiana jest też jako archiwum dźwiękowe (*Podręczny słownik bibliotekarza*: 2011).

¹⁶ *Ustawa z dnia 7 listopada 1996 r. o obowiązkowych egzemplarzach bibliotecznych* (Dz.U. 1996 nr 152 poz. 722) i akty wykonawcze: Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 6 marca 1997 r. w sprawie wykazu bibliotek uprawnionych do otrzymywania egzemplarzy obowiązkowych poszczególnych rodzajów publikacji oraz zasad i trybu ich przekazywania (Dz.U. 1997 nr 29 poz. 161), Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 24 maja 1999 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie wykazu bibliotek uprawnionych do otrzymywania egzemplarzy obowiązkowych poszczególnych rodzajów publikacji oraz zasad i trybu ich przekazywania (Dz.U. 1999 nr 50 poz. 513).

¹⁷ Biblioteka Narodowa publikacje dźwiękowe gromadziła także wcześniej na mocy Ustawy i Rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z 1961 r.

¹⁸ *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 lipca 2012 r. w sprawie narodowego zasobu bibliotecznego* (Dz.U. 2012 poz. 797) zobowiązuje obie instytucje do podejmowania należnych działań w zakresie ochrony i informacji o tym zasobie.

¹⁹ *Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach* (Dz.U. 1983 nr 38 poz. 173) w art. 1. zalicza do materiałów archiwalnych także nagrania dźwiękowe i wideofonowe. W art. 2. dzieli narodowy zasób archiwalny, w zależności od stosunku własności materiałów archiwalnych, na państwowy i niepaństwowy zasób archiwalny. W dalszej części określa tryb, w jakim materiały prywatne mogą zostać włączone do narodowego zasobu archiwalnego. Dokumentacja prywatna wchodząca w skład narodowego zasobu archiwalnego podlega ochronie jako dobra kultury.

3. OPRACOWANIE ZASOBÓW DŹWIĘKOWYCH I FILMOWYCH

Jakie są problemy w zakresie opracowania zbiorów dźwiękowych, bibliotecznych i archiwalnych w Polsce? Kilka z nich odsoniła rozestana na początku 2015 r. przez Sekcję Fonotek Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich ankieta, która posłużyła do sporządzenia raportu na temat archiwizacji zasobów dźwiękowych polskich kolekcji publicznych²⁰. Przede wszystkim część zasobów nie jest opracowana. Dotyczy to szczególnie starszych publikacji, wydanych na dziś już nieużywanych, historycznych nośnikach dźwięku. Umiejętność ich katalogowania nie jest powszechna wśród opiekunów zbiorów, a to z kolei jest przyczyną odkładania opracowania takich publikacji „na później”. Także niewystarczająca liczba personelu i czasochłonność opracowania nagrań dźwiękowych nie pozostają bez wpływu na wielkość nieopracowanych zasobów. Innym problemem jest brak spójności w katalogowaniu materiałów komercyjnych i archiwalnych – przyjęcie różnych standardów uniemożliwia prosty przepływ informacji pomiędzy bazami danych²¹.

Szczególnego wsparcia potrzebują niewielkie ilościowo kolekcje, tworzone często okazjonalnie w instytucjach o zupełnie innych celach swojej podstawowej działalności. Znajdujące się w tych kolekcjach nagrania i filmy mają często wartość unikatową, a konieczność ich zabezpieczenia jest równie ważna i pilna, jak potrzeba ich opracowania i udostępnienia informacji. Także osoby realizujące indywidualnie lub w nieformalnej grupie swoje pasje w obszarze muzyki tworzą przy okazji artystycznych działań dokumentację dźwiękową i filmową muzyki lub tańca, również wartą upowszechnienia. Kilka poniższych wskazań może te prace przyspieszyć i właściwie ukierunkować.

Przed rozpoczęciem opracowania kolekcji należy dokonać wyboru jednostki opisu: może nią być cały dokument (ten sposób opisu jest rozpowszechniony w katalogowaniu zbiorów bibliotecznych) lub pojedynczy utwór (sposób opisu typowy dla zbiorów archiwalnych). Wybór jednostki opisu determinuje dalszy jego kształt. W pierwszym przypadku decyduje o potrzebie podania zawartości nagrania: poszczególnych utworów i ich twórców oraz innych współtwórców, do których należeć będą wykonawcy indywidualni i zespoły. W drugim przypadku decyduje o potrzebie odesłania do nazwy całego zespołu nagrań (jeżeli mamy do czynienia z takim archiwalnym zespołem) i identyfikacji go poprzez dodatkowe elementy opisu, a w jego obrębie możliwości odnalezienia konkretnego nagrania. Konsekwentne przestrzeganie kolejnych podstawowych zasad spowoduje, że przygotowany katalog będzie czytelny i, gdy zaistnieje taka potrzeba, łatwo można go będzie przekształcić w inną formę zapisu, jak również uzupełnić o nowe dane.

²⁰ Ankietę rozestano do 43 dużych bibliotek, 5 archiwów i 5 muzeów, które posiadają zbiory nagrań. Na ankietę odpowiedziało 27 instytucji. Podsumowanie ankiety przedstawiono podczas VI Ogólnopolskiej Konferencji Fonotek *Archiwizowanie zasobów audiowizualnych – kaprys czy konieczność?*, 19-20 maja 2015 r. w Poznaniu.

²¹ W bibliotekach muzycznych jednostką opisu jest publikacja jako całość (np. płyta), w archiwach zwykle – pojedynczy utwór.

1. Powinny zostać rozplanowane podstawowe i dalsze elementy opisu, w formatach nazywanych polami, które należy wypełniać analogicznie dla każdej opisywanej jednostki: jeżeli pole A w jednym opisie zawiera tytuł, to w tym miejscu należy zapisać tytuł także w opisie drugiego i każdego kolejnego nagrania; niektóre pola nie są wypełnione w konkretnych opisach²².

2. Nie należy łączyć w jednym polu informacji, do których potrzebny będzie osobny dostęp, np. połączenie daty z miejscem nagrania nie pozwoli wygenerować odrębnego zestawu dat nagrań i odrębnego zestawu miejsc nagrań.

3. Ważne jest ujednolicenie zapisu określonych informacji, którego celem jest prawidłowe przeszukiwanie zasobu. Oznacza to, że obok form wprowadzonych do opisu z nagrania lub filmu potrzebne są takie zapisy tytułów i nazw, które pozwolą dotrzeć w katalogu do wszystkich utworów należących do grupy o określonych cechach i do wszystkich wystąpień określonej osoby²³.

4. Równie ważna jest prawidłowa identyfikacja tytułów i nazw o tej samej formie, ale będących różnymi utworami, osobami lub zespołami wykonawczymi. W takim wypadku konieczne jest dookreślenie identycznych form za pomocą dodatkowych elementów rozróżniających, takich jak np. daty czy nazwy miejscowości²⁴.

Opis nagrania dźwiękowego i filmu, niezależnie od stosowania jednego z rozpowszechnionych formatów lub własnego sposobu katalogowania, powinien zawierać podstawowe dane:

1. Tytuł – w przypadku materiałów publikowanych, płyt czy filmów na DVD, podanie tego elementu nie nastręcza większych trudności. Mniej oczywiste jest to w opisie materiałów niepublikowanych, np. archiwalnych nagrań muzyki tradycyjnej, w których tytułem może być nazwa lub tytuł pieśni czy melodii, jeżeli taka funkcjonuje, a częściej incipit tekstu pieśni (co należy zaznaczyć przez podanie wyjaśniającego dopowiedzenia)²⁵, nazwa tańca lub określenie funkcji muzyki²⁶; tytuł może też sformułować osoba rejestrująca nagranie lub wykonująca jego opis z odsłuchu.

2. Informację o źródle tytułu, czyli miejscu skąd przejęta jest forma jego zapisu – o ile w publikacjach są to dokładnie określone miejsca, np. etykieta płyty gramofonowej, to w wypadku nagrań archiwalnych tytuł może być podany przez wykonawcę, spisany z opisu tekstowego sporządzonego przez osobę nagrywającą lub sformułowany przez osobę katalogującą po odsłuchaniu nagrania (w razie braku lub niejasności tytułu

²² Np. nie wszystkie nagrane utwory mają swoich kompozytorów lub autorów tekstu.

²³ W opisie powinny być formy tytułów i nazw występujące w konkretnym nagraniu, np. z błędami czy obocznościami w wykonaniu i zapisie. Konieczne jest jednak powiązanie tych wariantów jednym ustalonym wzorcem, dzięki któremu użytkownik otrzyma pełną informację o wszystkich wystąpieniach danego tytułu lub nazwy.

²⁴ Dwie ludowe śpiewaczki o identycznym imieniu i nazwisku można rozróżnić przez dodanie nazw miejscowości, w których sporządzono nagranie: Kowalczyk, Zofia (Drogomyśl) i Kowalczyk, Zofia (Miedzna). Daty życia obu nie były znane, dlatego nie można było skorzystać z tego elementu identyfikującego. Utwory J. S. Bacha o tym samym tytule rozróżniono dodając określenie formy muzycznej: *Christ lag in Todesbanden* (kantata) i *Christ lag in Todesbanden* (preludium chorałowe).

²⁵ Utwór bez własnego tytułu można odnaleźć w katalogu po pierwszych słowach jego tekstu. Określenie „incipit” podano w tym przypadku w nawiasach okrągłych na końcu tekstu: Stała Marysia nad wodą (inc.).

²⁶ Np. tytuł wskazujący na część ceremonii weselnej lub żałobnej.

w wyżej wymienionych źródłach). Podstawowym źródłem tytułu w filmie jest ścieżka filmowa. Czasem podobnie jak w nagraniach dźwiękowych konieczne jest utworzenie tytułu na podstawie treści filmu²⁷.

3. Tzw. odpowiedzialności, czyli nazwy osób i zespołów biorących jakikolwiek udział w nagraniu, mających wpływ na jego intelektualną i artystyczną zawartość – w muzyce tradycyjnej nie funkcjonuje pojęcie autora, w takim sensie jak w muzyce profesjonalnej, artystycznej (kompozytor jest tzw. główną osobą odpowiedzialną za utwór należący do muzyki profesjonalnej), więc ciężar odpowiedzialności przenosi się na osobę lub zespół wykonujący dany utwór. Podobnie w filmach profesjonalnych w grupie głównych odpowiedzialności jest reżyser, scenarzysta i producent, natomiast w filmach archiwalnych, np. grupa występujących osób.

4. Datę nagrania – ta informacja jest szczególnie ważna dla nagrań archiwalnych, ponieważ ona decyduje o ich niepowtarzalności, jednostkowym charakterze²⁸.

5. Miejsce nagrania.

6. Rodzaj i cechy nośnika zapisu – dane istotne dla prawidłowego przechowywania materiału, a także z powodu potencjalnych prac, związanych z jego archiwizacją i digitalizacją. Wśród nich najważniejszy jest sposób zapisu dźwięku, określenie czy mamy do czynienia z filmem dźwiękowym czy niemym (z napisami), wymiary nośnika fizycznego, cechy nośnika związane z jego odtwarzaniem lub przechowywaniem, czas odtwarzania nagrania itp.

7. Informację o rodzaju zapisu: nagraniu oryginalnym lub kopii i stanie zachowania egzemplarza – ważne również przy archiwizacji.

8. Dane o materiałach towarzyszących podstawowemu nagraniu: transkrypcjach nutowych, spisanych tekstach nagranych pieśni, materiałach fotograficznych i filmowych, dodatkowych opisach okoliczności nagrania, użytych przez wykonawców instrumentach, wieku wykonawców, informacjach związanych z działalnością artystyczną wykonawców, ich wykształceniem w zakresie wykonywania muzyki itp.

9. Nazwę zespołu archiwalnego, która pozwoli na całościowy ogląd nagrań wykonanych w tym samym czasie, na określonym terenie lub przez określonego badacza.

10. Oznaczenie miejsca przechowywania (sygnatura), przynależności do określonego zespołu archiwalnego i miejsca w tym zespole²⁹ – pozwolą w łatwy sposób dotrzeć do konkretnego nagrania.

Profesjonalne programy do katalogowania zbiorów, z których korzystają duże biblioteki i archiwa, są drogie. Jest to bariera, która musi skłonić instytucje posiadające niewielkie zasoby czy też osoby prywatne do poszukiwania innych sposobów przygo-

²⁷ Zasady opisu materiałów publikowanych zalecają umieszczenie tytułów przejętych spoza miejsca wskazanego jako podstawowe ich źródło w nawiasach kwadratowych. W katalogach muzyki tradycyjnej ten sposób zapisu nie wydaje się uzasadniony, a problem rozwiązuje precyzyjne podanie źródła tytułu.

²⁸ Nagranie komercyjne wydane po raz pierwszy czy po raz kolejny jako reedycja będzie tym samym zapisem dźwiękowym, natomiast nagranie archiwalne dokonane w jednym dniu będzie różne od nagrania wykonanego w dniu następnym, nawet przez tę samą osobę i w podobnych okolicznościach.

²⁹ Zespołem archiwalnym są materiały organicznie ze sobą powiązane, np. osobą, miejscem powstania, celem ich realizacji itp.

towania i prezentacji katalogu. Trzeba rozważyć dwa czynniki: wielkość katalogu i jego przeznaczenie. Jeżeli zbiór liczy kilkadziesiąt obiektów i nie jest planowane jego powiększanie, to sporządzenie katalogu wydaje się nieskomplikowane – może on mieć prostą formę zapisu, na przykład tabeli, którą da się przygotować korzystając z ogólnie dostępnych aplikacji, np. Microsoft Excel czy Microsoft Access. Oba programy pozwalają na przygotowanie bazy danych, ustalenie dowolnej kolejności tych danych i ich sortowanie zgodnie z kryterium wybranym przez opracowującego. Taka forma pozwala też poprawiać i uzupełniać dane oraz umożliwia proste wyszukiwanie. Obszerne katalogi ze złożonym wyszukiwaniem, dostępem do danych za pomocą indeksów oraz możliwością prezentacji on-line będą wymagały pracy informatycznej. Można też skorzystać z gotowych rozwiązań, jak na przykład oferowanego przez Instytut Książki w Krakowie systemu bibliotecznego MAK+³⁰ lub z platformy internetowej OMEKA, która pozwala na prezentację kolekcji bibliotek, archiwów, muzeów, instytucji naukowych i miłośników kultury³¹. Nieocenione będzie też łączenie wysiłków różnych zainteresowanych instytucji i osób, np. pomoc instytucji z dużym doświadczeniem małym kolekcjom poprzez włączenie ich danych do wspólnego katalogu³² lub tworzenie wspólnych baz danych przez kilka mniejszych instytucji.

ZAKOŃCZENIE

207

Współcześnie przepływ informacji odbywa się za pośrednictwem Internetu. Biblioteki i archiwa rozpoczęły swoisty wyścig z portalami dystrybuującymi materiały tekstowe, dźwiękowe i filmowe i dostarczającymi informację o nich. Wyścig, w którym stawką jest racja bytu tradycyjnych instytucji, będących przez dziesiątki lat centrami informacji. W dzisiejszym świecie bowiem informacja ta jest powszechnie dostępna z coraz mniejszym ich udziałem, a oferowane komercyjnie w Internecie nagrania audio i wideo wyposażone są w coraz bardziej obszerne i szczegółowe dane i powiązane także z materiałami dodatkowymi, jak komentarze i recenzje. Internetowe serwisy, w tym biblioteki cyfrowe udostępniające nie tylko materiały dydaktyczne, ale coraz częściej również teksty naukowe, przekonują, że powrót do starych form wydaje się dziś niemożliwy. Dlatego tak ważne jest istnienie w świecie wirtualnym informacji o zasobach bibliotecznych

³⁰ System MAK+ umożliwia katalogowanie w formacie MARC 21 wszystkich typów materiałów: książek, czasopism, audiobooków, filmów, artykułów, nut, nagrań dźwiękowych i dokumentów elektronicznych, jak również tworzenie bibliografii. System ma charakter centralny, tzn. aktualizacje programu wprowadzane są zdalnie, a opisy tworzone przez różne instytucje są dodawane do wspólnej bazy, dostępnej dla wszystkich użytkowników systemu. Program i jego obsługa są odpłatne.

³¹ OMEKA jest finansowana m.in. przez amerykańskie fundacje zajmujące się wspieraniem działalności kulturalnej i naukowej: The Andrew W. Mellon Foundation, Alfred P. Sloan Foundation i Samuel H. Kress Foundation. Jej celem jest dostarczenie prostych narzędzi do prezentacji internetowej wszystkich rodzajów plików, w tym zdjęć, plików wideo i audio, prezentacji power point i plików tekstowych. Może obsługiwać dość duże archiwa, liczące ponad 100 tysięcy jednostek. Korzystanie z oprogramowania, jak również przechowywanie i udostępnianie informacji jest bezpłatne.

³² Taką strategię podjęły, z inicjatywy dra Jacka Jackowskiego, Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN w ramach projektu *Polska Muzyka Tradycyjna – Dziedzictwo Fonograficzne*.

i archiwalnych, a także o małych kolekcjach instytucjonalnych i prywatnych. Wygraną będzie jakość i kompletność dostarczanej informacji oraz łatwość dostępu do niej, a w przyszłości także do coraz obszerniejszego materiału tekstowego, dźwiękowego czy filmowego, znajdującego się w bibliotekach i archiwach i wciąż przez te instytucje gromadzonego. Być może wyzwoli to nowe obszary zainteresowań i metody badań naukowych, także w zakresie muzyki artystycznej i tradycyjnej.

SUMMARY

Maria Wróblewska

CATALOGUING OF SOUND RECORDINGS AND FILMS IN LIBRARIES AND ARCHIVES: BASIC INFORMATION, NEEDS AND GUIDELINES

The article points at the problems in the field of cataloguing of sound recordings and films in libraries and archives. Ensuring access to resources is one of the most important task of these institutions. Similarly, the owners of private collections who want to share the information about their resources have to remember about creating and publishing adequate catalogues. Steps taken by the Library of The Polish Museum of America show when the collection ceases being a „lifeless” set and begins to exist in the awareness of its possible users also opening opportunities of various researches based on the collected source material. Contemporary institutions of global reach consociating libraries and archives are building a strategy of a description of archival-library objects and are working on their accessibility as widely as possible. One particular element of such activities is establishing the standards of data description, following a new tendency to describe the material in a way that most accurately reflects its content. Polish sound and film collections quite distinctively form a division into published and archival materials. It has a reflection in legislative regulations in force that refer separately to library and archival collections. The third part of the article gives guidelines and solutions which may be used by both large institutions as well as owners of smaller collections when creating catalogues of audiovisuals materials. It discusses basic rules of the description, its separate elements and gives indications for presenting the catalogue.

Bibliografia

Adamowscy, Lucyna i Jan

1991 *Problematyka kultury ludowej w działalności regionalistów*, w: „Region Lubelski” nr 4 (1989-1990) = nr 6, s. 9-18.

Adamowski Jan, Sar Andrzej (red.)

2016 *Wykaz laureatów Ogólnopolskiego Festiwalu w latach 1968-2016*, w: *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie, s. 318-343.

Barcikowski, Wojciech; Barucka Małgorzata

2015 *Sezam na klasyczną nutę*, w: „Ruch Muzyczny” nr 4, s. 28-31.

Bielawski, Ludwik

1973 *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod red. Ludwika Bielawskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 11-65.

Bocheńska, Paulina

2008 *Komputer w muzyce. Początki i przełomy technologiczne na przykładzie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia*. Praca magisterska napisana na Wydziale Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie pod kierunkiem prof. Krzysztofa Szlifirskiego. Warszawa.

Burszta, Józef

1979 *Wstęp*, w: *Muzykanty*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 5-6

Chociszewski Józef

1901 *Bukiet pieśni światowych*. Poznań: J. Leitgeber.

Chojnowska, Elżbieta

2003 *Nazwisko drobnym maczkiem?*, w: „Ruch muzyczny” nr 17-18, s. 16-20.

Czapnik, Grzegorz; Gruszka, Zbigniew (opr.)

2011 *Podręczny słownik bibliotekarza*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.

Černušák, Gracian; Lamb Andrew; Tyrrell John

2001 *Polka*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 20. London – New York: Oxford University Press, s. 34–36.

Dahlig, Piotr

1993 *Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935-1939*, w: „Muzyka” nr 3-4, s. 119-156.

2003 *Muzyka Adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Instytut Sztuki PAN, Instytut Muzykologii UW.

Darłakowa, Stanisława

1980 *Dorobek naukowy doc. Franciszka Kotuli*. Druk okolicznościowy wystawy jubileuszowej.

Darłakowa, Stanisława; Płonka, Roman.

1979 *Bibliografia prac Franciszka Kotuli*, w: *Prace i materiały z badań etnograficznych*. Tom poświęcony Franciszkowi Kotuli. Rzeszów: Muzeum Okręgowe, KAW.

Daszykowska-Ruszel, Wanda

1995 *Franciszek Kotula i jego spuścizna archiwalna*, w: *W kręgu badań nad folklorem*, red. Alojzy Kopoczek, Krzysztof Ruszel. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, s. 51-65.

Dettloff, Paweł

2010 *Z dziejów zjazdów konserwatorskich w Polsce, w stulecie I Zjazdu Miłośników Zabytków Ojczystych*, w: „Ochrona Zabytków”, t. 58, nr 1-4 (248-251), s. 279-287.

Dorosz, Piotr

2013 *Stanisław Woźnica – muzyk totalny*, w: „Rocznik Mińskomazowiecki”, t. 21, s. 127-141.

Drąg, Damian; Jakubiec-Lis, Emilia

2016 *Międzypokoleniowa sztafeta folkowa. Badania terenowe*. Komentarz do projektu. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.

Drąg, Damian; Mazur, Agata

2012 *O projekcie i muzealnym archiwum fonograficznym*, w: *Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia. Wystawa multimedialna. Komentarz*. Rzeszów: Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli, Oddział Muzeum Okręgowego w Rzeszowie, s. 54-55.

Drożdż, Andrzej; Stachyra, Marek

2002 *Format MARC 21 rekordu bibliograficznego dla dokumentu dźwiękowego*. Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. Centrum Nukat Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Warszawa: Wydawnictwa Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.

Erdmans, Mary, Patrice

1998 *Opposite Poles: Immigrants and Ethnicity in Polish Chicago, 1976-1990*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.

Fedyczkowska, Ewa

2008 *Pieśni Lasowiaków. Folklor wokalny terenów dawnej Puszczy Sandomierskiej na podstawie archiwalnych nagrań Franciszka Kotuli*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Fewkes Jesse Walter

1890 *On the Use of the Phonograph Among the Zuñi Indians*, w: „The American Naturalist” 1890, t. 24, nr 283 (czerwiec), s. 687-691.

1891 *On the Use of the Phonograph in the Study of the Languages of American Indians*, w: „Science” 1891, t. 15, s. 267-269.

Gomulka, Palazzolo; Laurie A.

2003 *Horn Man: the Polish-American Musician in Twentieth-Century Detroit*. Detroit: Wayne State Univ Press.

Granacki, Victoria

2004 *Chicago's Polish Downtown (Images of America)*. Charleston S.C.: Arcadia Publishing.

Greene, Victor

1992 *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America*. Berkeley: University of California Press.

Grossmann, James; Keating, Ann, L. Reiff, Janice (red.)

2004 *Encyclopedia of Chicago*. Chicago: University of Chicago Press.

Grozdew-Kołacińska, Weronika (red.)

2014 *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.

Guz, Joanna

2002 *Inspiratorska rola nauczyciela w małym środowisku społecznym na przykładzie działalności społeczno-wychowawczej Wacława Tuwalskiego*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. nadzw. dra hab. Mirosława Dyrdy na Akademii Podlaskiej. Siedlce.

Haiman, Miecislaus

1991 *Polish Past in America 1608–1865*. Chicago: Polish Roman Catholic Union.

Hickerson, Joseph C.

1982 *Early Field Recordings of Ethnic Music*, w: *Ethnic Recordings in America: a Neglected Heritage*. (Studies in American Folklife 1). Washington: Library of Congress, s. 67-79.

Hornbostel, Erich, Moritz

1930 *Phonographierte isländische Zwiegesänge*, w: *Deutsche Islandforschung 1930*, cz. 1. Walter Heinrich Vogt (red.), Breslau: Hirt, s. 300-320 (II wyd. w: *Tonart und Ethos*. Christian Kaden, Erich Stockmann [red.], Lipsk 1986: P. Reclam).

ISBD: International Standard Bibliographic Description

2011 *ISBD: International Standard Bibliographic Description*/recommended by the ISBD Review Group; approved by the Standing Committee of the IFLA Cataloguing Section (IFLA Series on Bibliographic Control, t. 44). Berlin – Munich: De Gruyter Saur.

Jabbour, Alan (red.)

1982 *Ethnic Recordings in America: a Neglected Heritage* (Studies in American Folklife 1). Washington: Library of Congress.

213

Jackowski, Jacek

2007 Łowickie a Rawskie – muzyczne subregiony Mazowsza. *Źródła historyczne i współczesne badania terenowe*. Warszawa 2007: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Instytut Muzykologii UW, Instytut Sztuki PAN, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam”.

2014a *Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 108-150.

2014b *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej). Warszawa 2014: Instytut Sztuki PAN.

2014c *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, w: „Muzyka” nr 3, s. 71-114.

Jackowski, Jacek, Kierzkowski Maciej

2009 *Early post-war Polish folk music recordings (1943-1950)*, w: „Muzyka” nr 1, s. 91-107.

Janczewska-Sołomko, Katarzyna

1997 *Kolekcja walców fonograficznych w Bibliotece Narodowej*, w: „Rocznik Biblioteki Narodowej” t. 30-31 (1994-1995), s. 181-196.

2002 *Dyskopedia poloników do roku 1918*, t. 1-3. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

2006 *Katalog dokumentów dźwiękowych Biblioteki Narodowej*, cz. 2: *Płytkowe nagrania akustyczne*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

2008 *Katalog dokumentów dźwiękowych Biblioteki Narodowej*, cz. 3: *Nagrania na walcach fonograficznych*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

2010 *Początki fonografii ze szczególnym uwzględnieniem poloników*, Białystok, źródło: http://bg.uwb.edu.pl/download/PFB-Poczatki_fonografii_ze_szczegolnym_uwzgednieniem_polonikow.pdf (dostęp: maj 2017).

2013 *Dyskopedia poloników 1919-1939*, t. 1-4. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Janczewska-Sołomko, Katarzyna, Wróblewska, Maria

2011 *Zbiór poloników fonograficznych w Muzeum Polskim w Chicago*, w: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne*. II Ogólnopolska Konferencja Fonotek – Radom 2008, III Ogólnopolska Konferencja Fonotek – Gdańsk 2009. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 162-172.

Jędruch-Włodarczyk, Małgorzata

2014 *Wydawnictwa fonograficzne*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdeu-Kołacińska, Warszawa, s. 151-169.

Kamieński, Łucjan

1933 *Diafonja ludowa w Pieninach*, w: *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, nr 1. Poznań, s. 5-7.

1936 *Pieśni ludu pomorskiego*, cz. 1: *Pieśni z Kaszub południowych*. Toruń. Wydawnictwa Instytutu Bałtyckiego.

Kenney, William, Howland

1999 *Recorded Music in American Life: the Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. New York: Oxford University Press.

Kleeman, Janice, Ellen

1982 *The Origins and Stylistic Development of Polish-American Polka Music*. Berkeley: University of California.

Kolberg, Oskar

1963 *Mazowsze Leśne. Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, t. 26. Wrocław-Poznań: Polskie Towarzystwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza (pierwotny wydruk 1887 r.).

214 **Kopoczek, Alojzy; Ruszel, Krzysztof (red.)**

1995 *W kręgu badań nad folklorem*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.

Kościuk-Jarosz, Agnieszka

2012 *Jubileuszowa Sesja Naukowa w Woli Osowińskiej*, w: „*Twórczość Ludowa*” nr 1-2 (80), s. 65-66.

Kot, Małgorzata

2003 *Muzeum Polskie w Ameryce. Dzieje i zbiory. Przewodnik (The Polish Museum of America. History and Collections. Guide)*. Warszawa: Stowarzyszenie „Wspólnota Polska”.

Kotula, Franciszek

1947 *Z dziejów Rzeszowa 1939-1944 – Losy rzeszowskich zabytków i pamiątek z ilustracjami*. Rzeszów: Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki.

1951a *Cechowe znaki i tłoki pieczętno w Muzeum w Rzeszowie*. Warszawa: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Muzeum w Rzeszowie.

1951b *Strój rzeszowski*, w: *Atlas polskich strojów ludowych*, cz. 5: *Małopolska*, z. 13. Lublin: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

1953 *Strój tańcucki*, w: *Atlas polskich strojów ludowych*, cz. 5: *Małopolska*, z. 5. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

1954 *Poszukiwanie metryk dla stroju ludowego*. Rzeszów: Muzeum w Rzeszowie.

1958 *Amatorskie badania regionalne*. Rzeszów: Muzeum w Rzeszowie.

1962 *Z Sandomierskiej Puszczy. Gawędy kulturowo-obyczajowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie (nakład Muzeum w Rzeszowie).

1968 *Geneza regionów etnograficznych województwa rzeszowskiego*. Mielec [brak informacji o wydawcy].

1969a *Folklor słowny osobliwy Lasowiaków, Rzeszowiaków i Podgórzan*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie (nakład Muzeum w Rzeszowie).

1969b *Rozmowa ze skorupami, czyli Rzecz o plastyce garncarskiej i jej wymowie historyczno-społecznej*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.

1970a *Hej leluja, czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskie*. Książka poprzedzona szkicem folklorystycznym o kolędach noworocznych Juliana Krzyżanowskiego. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1970b *Wstęp*, w: *Prace i materiały z badań etnograficznych w Mieleckiem*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.

1973 *Z doświadczeń, prac i przemyśleń regionalisty*, w: „Lud”, t. 57, s. 264-300.

1974 *Po Rzeszowskim Podgórzu błędząc. Reportaż historyczny* (Przedmowa Gerard Labuda). Kraków: Wydawnictwo Literackie.

1975 *Opowieści ziemi z dorzecza górnej Wisłoki i Wisłoka zebrane przez zauroczonego łazęgę*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.

1976 *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1979a *Folklor w kamień zaklęty*, w: „Nasza Przeszłość”, t. 52, s. 59-90.

1979b *Kotula o sobie i nie tylko. Na zakończenie... czyli na temat: na miejscu kamień mchem porasta*. w: „Profil” 12, s.14-15.

1979c *Muzykanty*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1979d *Teren, oni i ja*, w: *Prace i materiały z badań etnograficznych* – tom poświęcony Franciszkowi Kotuli. Rzeszów: Muzeum w Rzeszowie.

1981a *Miasteczko na przykładzie Głogowa Małopolskiego i jego sąsiadów. Próba biografii*. Rzeszów: Towarzystwo Naukowe.

1981b *Zbieractwo i badawczość*. Maszynopis w Archiwum Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli. Teki Kotuli t. 213.

1982 *Chłopi bronili się sami. Reportaż historyczny*. Rzeszów: Krajowa Agencja Wydawnicza.

1983 *U źródeł*. Rzeszów: Krajowa Agencja Wydawnicza.

1985 *Tamten Rzeszów, czyli wędrówki po zakątkach i historii miasta*. Rzeszów: Krajowa Agencja Wydawnicza.

1989 *Przeciw urokom*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1999 *Diariusz Muzealny 1942-1948*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.

2005 *Mimo wszystko czyli życie kulturalne Rzeszowa pod okupacją niemiecką (1939-1944)*, Rzeszów: Społeczny Komitet Wydania Dzieł Franciszka Kotuli: Mitel.

Kożuch Krystyna

2001 *Mój wychowawca – mistrz wśród pedagogów i społeczników*, w: *...bo mój dom. Wola Osowińska – dawniej i dziś*, red. K. Kożuch. Wola Osowińska: Towarzystwo regionalne w Woli Osowińskiej, s. 9-21.

2001 *Historia szkoły w Woli Osowińskiej*, w: *...bo mój dom. Wola Osowińska – dawniej i dziś*, red. K. Kożuch. Wola Osowińska: Towarzystwo regionalne w Woli Osowińskiej, s. 43-70.

Kożuch, Krystyna (red.)

2001 *...bo mój dom. Wola Osowińska – dawniej i dziś*. Wola Osowińska: Towarzystwo regionalne w Woli Osowińskiej.

Kruczkowski, Stefan

2011 *Doświadczenia i postulaty w zakresie przechowywania, konserwacji i odkażania nośników fonograficznych*, w: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne*. II Ogólnopolska Konferencja Fonotek – Radom 2008, III Ogólnopolska Konferencja Fonotek – Gdańsk 2009. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 28-39.

Księżopolska, Wanda (oprac.)

2009 *Pieśni Marianny Rokickiej i zespołu z Rudzienka gm. Kołbiel*. Siedlce-Lublin: Stowarzyszenie Twórców Ludowych – Zarząd Główny w Lublinie, Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach.

2011a *Tradycje wielkanocne w Gręzowie*. Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach, Muzeum Regionalne w Siedlcach.

2011b *Tradycje wielkanocne w Podcierniu*. Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach, Muzeum Regionalne w Siedlcach.

2012a „Herody” i „Krakowskie wesele”, Gręzów, gm. Kotuń. Na podstawie nagrań archiwalnych CKiS w Siedlcach (oprac. Wanda Księżopolska). Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach, Muzeum Regionalne w Siedlcach.

2012b *Tradycje wielkanocne w Karczach gm. Zbuczyn, pow. Siedlce* (oprac. i wybór tekstów Wanda Księżopolska). Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach, Muzeum Regionalne w Siedlcach.

2014 *Tradycje wielkanocne w Trzcińcu*. Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach, Muzeum Regionalne w Siedlcach.

Księżopolska Wanda; Michalec Anna

2007 *Herody z Dębego Wielkiego. Na podstawie scenariusza nadesłanego w 1989 r. na konkurs na teksty kolędnicze, opracowanego pod kierownictwem Stanisławy Tomasiewicz przez członków zespołu „Dębiacy” i nagrania widowiska z 1991 roku* (oprac. tekstu Wanda Księżopolska, oprac. muz. Anna Michalec). Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach, Muzeum Regionalne w Siedlcach.

2009 „Pośnik”, „Herody”, Trzciniec, gm. Skórzec, pow. Siedlce. Na podstawie nagrań archiwalnych CKiS w Siedlcach (oprac. tekstu Wanda Księżopolska, oprac. muz. Anna Michalec). Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach, Muzeum Regionalne w Siedlcach.

Księżopolska Wanda; Szymczyk Jolanta

2008 *Śpiewnik wg rękopisów Heleny Zielińskiej z Trzcińca; pieśni śpiewane w czasie czuwania przy zmarłym*. Siedlce: Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach.

Kwiatkowski, Maciej Józef

1984 *Wrzesień 1939 r. w warszawskiej rozgłośni Polskiego Radia*. Warszawa: PIW.

Kwiatkowski, Maciej Józef; Drozdowski, Marian Marek (oprac.)

1982 *Głos Starzyńskiego, w: Wspomnienia o Stefanie Starzyńskim*. Warszawa: PWN, s. 404-415.

Labuda, Gerard

1974 *Przedmowa, w: Po rzeszowskim Podgórzu błędząc. Reportaż historyczny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s.7-17.

Lesień-Płachecka, Krystyna

1984 *Biuletyn zapisów folkloru IS PAN*, w: „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-2, s. 122-124.

1985 *Biuletyn zapisów folkloru IS PAN* nr 2, w: „Polska Sztuka Ludowa”, nr 1-2, s. 86.

Linette, Bogusław

1968 *Folklor muzyczny w ośrodku Mokrzeszowsko-Grębowskim*, w: *Prace i materiały z badań etnograficznych ośrodka Mokrzeszowsko-Grębowskiego w powiecie tarnobrzesckim*, red. Tadeusz Aksamit. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, s. 201-230

1981 *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem. Typologia wątków muzycznych jako kryterium wyznaczania regionu etnograficznego*. Rzeszów: KAW.

Maksymiuk-Pacek Beata,

2016 *Dziedzictwo fonograficzne*, w: „Pismo Folkowe” nr 5 (126), s. 39.

Michalski, Dariusz

2007 *Powróćmy jak za dawnych lat... czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900–1939)*. Warszawa 2007: Iskry.

Middleton, R.

1990 *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Migala, Joseph

1987 *Polish Radio Broadcasting in The United States*. New York: East European Monographs.

Mitura, Damian

2015 *Życiorys Wacława Tuwalskiego, działacza oświatowego*, w: *Konkurs historyczny „Historia i życie”. Edycja X: Czas pokoju i radości w historii mojej rodziny i jej otoczenia*. Warszawa: Wiedza i praktyka, s. 57 – 70.

Moses, Julian, Morton

1977 *Collectors' Guide to American Recordings 1895–1925*. New York: American Record Collectors' Exchange.

Nahotko, Marek

2013 *Opis bibliograficzny*. Kraków: Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego (źródło: <http://skryba.wzks.uj.edu.pl/~nahotko/formaty/formaty.pdf>, dostęp: październik 2017).

Ogierman, Leonard

2013 *Narodowy zasób biblioteczny*, w: *Bibliotekarstwo*, red. Anna Tokarska. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 211–217.

Pękacz, Jolanta

1985 *Melodie kołęd ludowych Rzeszowskiego*, w: „Prace i materiały z badań etnograficznych”, t. 5. Rzeszów, s. 7–55.

Pietruch-Reizes, Diana

2013 *Podstawy prawne funkcjonowania bibliotek i działalności informacyjnej*, w: *Bibliotekarstwo*, red. Anna Tokarska. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 33–65.

Pleśniarski, Bolesław

1936 *O właściwe wykonywanie pieśni ludowych i żołnierskich*, w: „Oświata Pozaszkolna”. (Miesięcznik poświęcony zagadnieniom praktycznym pracy społeczno-oświatowej), nr 10, s. 518.

Polish Village Music

1995 *Polish Village Music*. Historic Polish-American Recordings 1927–1933. Arhoodie Folkrylic, CD-7031.

Polish Catalog

1931 *Polish Catalog*. Camden N. J.: RCA Victor Co. – katalog nagrań.

217

Polskie rekordy

1930 *Polskie rekordy*. Camden N. J. [19 ?.]: RCA Victor Co. – katalog nagrań przygotowany w RCA Victor jako katalog handlowy tej firmy.

Pula, James

2011 *Polish American Encyclopedia*. Jefferson: McFarland.

Rajkowska, Agnieszka

1999 *Życie i działalność Wacława Tuwalskiego – zasłużonego nauczyciela i wychowawcy*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dra Macieja Świątka w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Siedlcach. Siedlce.

RDA: Resource, Description and Access Instructions

2010 *RDA: Resource, Description and Access Instructions*/Joint Steering Committee for Development of RDA. Chicago: American Library Association; Ottawa: Canadian Library Association; London: CILIP.

Rokosz, Tomasz

2011 *Pamięć o sobótkach w Woli Osowińskiej (z przekazów Krystyny Misiak)* w: *Tam na Podlasiu*, t. 3: *Wierzenia i religijność*, red. J. Adamowski, M. Wójcicka. Wola Osowińska: Gminny Ośrodek Kultury w Borkach, s. 189–196.

Roszkowska, Magdalena; Świątkowska, Bogna (red.)

2012 *Studio Eksperyment. Leksykon*. Warszawa: Fundacja „Bęc Zmiana”.

Ruszel, Krzysztof

2004 *Leksykon kultury ludowej w Rzeszowskiem*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe, s. 190–194

Rutkowska, Anna

2014 *Etyka i estetyka rekonstrukcji dźwięku*, w: „Muzyka” nr 3, s. 115–150.

Sierżęga, Barbara

2016 *Wspomnienia*. Maszynopis w Archiwum Muzeum Etnograficznego im F. Kotuli w Rzeszowie.

Sobieska, Jadwiga

1951 *Folklor muzyczny w Rzeszowskim i Lubelskim (Z akcji zbierania folkloru muzycznego w Polsce)*, w: „Muzyka” nr 5-6, Warszawa, s. 29-46.

Spaleniec, Kazimierz

1995 *Wacław Tuwański. Nauczyciel, wychowawca i społecznik*, w: „W kręgu kultury” nr 1 (5), s. 27.

Szacki, Jerzy

2011 *Tradycja*. Warszawa: Wydawnictwa UW.

Spottswood, Richard, K.

1977 *Karol Stoch and Recorded Polish Folk Music From the Podhale Region*. “JEMF (John Edwards Memorial Foundation) Quarterly” 13 (nr 48), s. 196–204.

1982 *The Sajewski Story: Eighty Years of Polish Music in Chicago*, w: *Ethnic Recordings in America: a Neglected Heritage* (Studies in American Folklife 1). Washington: Library of Congress, s.133-164.

1990 *Ethnic Music on Records: a Discography of Ethnic Recordings Produced in The United States, 1893–1942*. (Music in American Life), t. 2: *Slavic*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press.

Stęszewski, Jan

1990 *Wstęp*, w: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, red. B. Bartkowski, t. I. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 9-15.

Swoboda, Izabela

2013 *Systemy biblioteczne – w kierunku integracji dostępu do informacji*, w: *Bibliotekarstwo*, red. Anna Tokarska. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 434-448.

Szetela-Zauchowa, Teresa

1995 *Zbiory sztuki, opracowania, wystawy i inne*, w: *Muzeum Okręgowe w Rzeszowie 1935-1995*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe, s. 67-87.

Szulc, Jolanta

2013 *Opis bibliograficzny dokumentów wg ISBD. Struktura rekordu bibliograficznego w formacie MARC 21*, w: *Bibliotekarstwo*, red. Anna Tokarska. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 223-270

Szymańska, Janina

2012a *Podlasie*, t. II: Teksty pieśni powszechnych. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

2012b *Podlasie*, t. II Teksty pieśni powszechnych. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

2016a *Podlasie. Pieśni Powszechne 1*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

2016b *Podlasie. Pieśni Powszechne 2*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

2016c *Podlasie. Pieśni i obrzędy Rodzinne*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Śnieżko, Leszek

2015 *Resource Description and Access jako element sieci semantycznej*, w: „Przegląd Biblioteczny” zesz. 1, s. 73-90.

Tuwański, Wacław

1990 *Kultura Ludowa. Program rozwoju Towarzystwa Regionalnego i wsi Wola Osowińska*, oprac. Prezes Towarzystwa Regionalnego w Woli Osowińskiej Wacław Tuwański (broшуra, brak daty wydania, wyd. prawdopodobnie ok. 1990 r.).

1992 *Wesele w Woli Ossowińskiej sprzed 100 lat*. Wola Osowińska: Towarzystwo Regionalne w Woli Ossowińskiej.

2001 *Historia wsi Wola Ossowińska*, w: *...bo mój dom. Wola Osowińska – dawniej i dziś*, red. K. Kożuch. Wola Osowińska: Towarzystwo regionalne w Woli Osowińskiej, s. 23-42.

Warnke, Martin

2007 *Speicher, Archiv, Gedächtnis. Das Paradox der digitaler Archive*, w: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*. Erik Fischer, Annelie Kürsten, Sarah Brasack, Verena Ludorff (red.). Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts *Deutsche Musikkultur im östlichen Europa*, Stuttgart 2007: Franz Steiner Verlag, s. 95-114.

Wierzchowska, Teodozja

2012 *Kocham wieś*. Ulan-Majorat: Stowarzyszenie Ulańskie Forum Inicjatyw Społecznych.

Wiora, Walter

1990 *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*. München: Dt. Taschenbuch-Verlag u.Kassel, Basel, Tours, London; Bärenreiter.

Woźnica, Stanisław

1977 *Pieśni ludowe okolic Mińska Mazowieckiego, cz. 1: Komentarze, cz. 2: Materiały*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Heleny Danel na Uniwersytecie Śląskim, Filia w Cieszynie, Zakład Wychowania Muzycznego. Cieszyn.

Zatorski, Ryszard

1971 *Człowiek „szerokiego pola”*, w: „Profile” , nr 11, s. 19-20.

Zybert, Elżbieta, Barbara

2010 *Kultura organizacyjna jako wyznacznik działań współczesnych polonijnych instytucji biblioteczno-informacyjnych*, w: *Potrzeby informacyjne Polonii*, red. Dariusz Kuźmina, Iwona Pugacewicz. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, s. 16-25.

Zyga, Aleksander

1979 *Portret regionalisty. Geneza, prace, metoda, model*, w: *Prace i materiały z badań etnograficznych*. Tom poświęcony Franciszkowi Kotuli. Rzeszów: Muzeum Okręgowe: KAW.

