

# Polska muzyka tradycyjna - dziedzictwo fonograficzne

Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie

TOM II

Studia pod redakcją Jacka Piotra Jackowskiego

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk  
Stowarzyszenie Liber Pro Arte

Warszawa 2019

Redakcja:

dr JACEK JACKOWSKI

Skład i łamanie:

ARKADIUSZ RABIŃSKI

Współpraca redakcyjna i korekta:

dr ARTUR CZESAK, BEATA MAKSYMIOUK-PACEK

Streszczenia tekstów w języku angielskim:

KLAUDIA DULIŃSKA

Instytut Sztuki PAN ISBN 978-83-66519-03-9

Liber Pro Arte ISBN 978-83-65631-22-0

Książka powstała w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Etap V* 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, 2019

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

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

[www.argraf.pl](http://www.argraf.pl)

## SPIS TREŚCI

Wprowadzenie . . . . .	5
------------------------	---

### **Wybrane kolekcje nagrań archiwalnych:**

1. dr Gabriela Gacek – Muzyka tradycyjna Dolnego Śląska lat 50. XX w. w nagraniach Józefa Majchrzaka. . . . .	14
2. dr Mariusz Pucia – Dźwiękowe przekazy opolskiej muzyki tradycyjnej w archiwach . . . . .	50
3. Leszek Ślusarski – Kolekcja nagrań archiwalnych muzyki tradycyjnej w Archiwum Radia Kielce: nagrania, muzycy, audycje . . . . .	70

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

1. Agnieszka Kostrzewa – Nieznane wałki Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie. Historia czterech nośników w świetle archiwaliów przechowywanych w Muzeum Etnograficznym w Toruniu . . . . .	90
2. dr Kinga Strycharz-Bogacz – Zbiory foniczne Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL – żywa tradycja jako zachowane dziedzictwo kulturowe oraz perspektywy badawcze . . . . .	108
3. Beata Maksymiuk-Pacek – Archiwizacja materiałów terenowych w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” UMCS i ich wykorzystanie do badań naukowych. . . . .	128
4. Katarzyna Wińska – Archiwum Pracowni Badań nad Folklorem Muzeum Zamojskiego. Spuścizna po Marcie Brzuskowskiej. . . . .	142
5. Anna Walkowiak – Prezentacja i opis zbioru etnomuzycznych nagrań dokumentalnych Radia Olsztyn zachowanych w Zbiorach Fonograficznych ISPAN. . . . .	162
6. dr Arleta Nawrocka-Wysocka – Charakterystyka etnomuzykologiczna źródeł fonicznych zachowanych w kolekcji nagraniowej Radia Olsztyn . . . . .	184
7. Angelika Magier – Charakterystyka zbioru etnomuzycznych nagrań dokumentalnych z prywatnej kolekcji Zespołu Śpiewaczego z Drelowa . . . . .	198
8. Ewelina Grygier – Nagrania Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej (1996 r.) jako przykład współczesnej dokumentacji folkloru w kontekście scenicznym . . . . .	206

### **Wybrane problemy ochrony, archiwizacji, digitalizacji, opracowania, udostępniania i wykorzystania zbiorów:**

1. Magdalena Bill – Studium historyczno-problemowe o współpracy Archiwum Fonograficznego z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie w zakresie rekonstrukcji wybranych nagrań . . . . .	232
2. Anna Rutkowska – Fonografia dla nauki – zarys problematyki . . . . .	256
3. Nicholas Ghazal i Jacek Jackowski – Polskie dziedzictwo etnofonograficzne w świetle obowiązujących przepisów prawa, czyli Janko Muzykant na wokandzie . . . . .	292

### **Ekskurs międzynarodowy:**

1. dr Arleta Nawrocka-Wysocka – Fonograf w etnohymnologii, czyli o pierwszych nagraniach hymnów luterańskich w krajach nordyckich i bałtyckich . . . . .	318
---	-----





## Wprowadzenie

Oddajemy do rąk Czytelników kolejny, drugi tom książki, której tytuł *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* jest tożsamy z nazwą szeregu interdyscyplinarnych, wieloetapowych działań realizowanych od 2014 r. w ramach projektu, którego strategicznym celem jest m.in. dokumentowanie i archiwizowanie przejawów muzycznej kultury tradycyjnej oraz tworzenie odpowiednich metod i narzędzi służących ich ochronie i upowszechnianiu. Prace te są wspierane finansowo przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a ich celem jest odpowiedź m.in. na następujące pytania:

- 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 nie stylizowanej i nie przetworzonej, 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 przede wszystkim dla nauki i kultury?

Przez sześć lat (w ramach realizacji przygotowawczego „zerowego” i kolejnych pięciu etapów projektu) udało nam się w znacznej mierze poszerzyć naszą wiedzę w wymienionych wyżej zakresach badawczych.

W trakcie realizowania projektu udało się doprowadzić do porozumienia kilkunastu instytucji, zbiorów, archiwów i kolekcji (instytucjonalnych i prywatnych) w celu roz-

poczęcia prac nad uporządkowaniem, zbadaniem, transferem do domeny cyfrowej, opracowaniem merytorycznym i zamieszczeniem w jednym centralnym repozytorium źródłowych zasobów fonograficznych i filmowych dokumentujących polską muzykę tradycyjną i taniec ludowy.

Punktem wyjścia ze względu na sam zasób (najstarszy i największy w kraju) oraz zaplecze merytoryczne (instytucja naukowa, centrum kompetencji w tym zakresie) były Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN. W ramach realizacji projektu do repozytorium włączano całe zbiory lub ich części (w zależności od wielkości kolekcji i aktualnego stanu realizacji projektu):

1. Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu
2. Katolicki Uniwersytet Lubelski. Instytut Muzykologii. Archiwum Muzyczne Folkloru Religijnego
3. Kolekcja nagrań Zespołu „Bagnosze” (południowe Podlasie)
4. Kolekcja nagrań Henryka Świątkowskiego (Mazowsze łowickie)
5. Kolekcja nagrań Stanisława Woźnicy (Mazowsze wschodnie)
6. Kolekcja nagrań Wandy Księżopolskiej (Mazowsze wschodnie, Podlasie)
7. Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie. Oddział Muzeum Okręgowego w Rzeszowie
8. Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej
9. Muzeum Regionalne w Woli Osowińskiej
10. Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Archiwum
11. Polskie Radio Olsztyn (materiały przekazane do Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk)
12. Stowarzyszenie Katedra Kultury w Warszawie. Archiwum
13. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Pracownia „Archiwum Etnolingwistyczne”
14. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Instytut Muzykologii
15. Muzeum Etnograficzne im. M. Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu
16. Kolekcja nagrań Mateusza Raszewskiego (Kaliskie, dorzecze Proсны)
17. Bukowiiańskie Centrum Kultury „Dom Ludowy”
18. Archiwum nagrań Stowarzyszenia Muzyków Ludowych w Zbąszyniu
19. Archiwum nagrań Muzeum Zamojskiego
20. Kolekcja nagrań Alka Marduły (Podhale)
21. Gminny Ośrodek Kultury w Czeremsze
22. Ethnologisches Museum. Staatliche Museen zu Berlin (Berliner Phonogramm-Archiv) – nagrania z terenu Śląska Opolskiego

Z uwagi na proveniencję nagrań z większości wyżej wymienionych kolekcji śmiało możemy stwierdzić, iż lata po zakończeniu ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w 1954 r. nie były czasem straconym dla dokumentacji etnofonograficznej. Co więcej, dokumentacja powstawała nie tylko w powołanych do tego celu jednostkach, np. w Instytucie Sztuki PAN, w Polskim Radio, w Instytucie Muzykologii KUL i in., lecz także w wielu muzeach, instytucjach kultury, a także dzięki inicjatywom indywi-

dualnym. Swoista akcja zbierania folkloru muzycznego trwała zatem dalej, a naszym zadaniem jest podsumowanie owych ponad półwiecznych, nie zawsze skoordynowanych i prowadzonych według jednej metody, działań i zabezpieczenie oraz metodyczne opracowanie ich efektów.

Trwają zatem nadal prace eksploracyjne, kwerendy, poszukiwania. Odnajdujemy nowe, czasem nieznanne kolekcje i sukcesywnie włączamy je do projektu. Praca nad tym materiałem dokumentalnym, tworzonym różnymi metodami merytorycznymi i technicznymi, wymaga nieustannej rozbudowy systemu, który pozwoli na opracowanie, usystematyzowanie i udostępnienie źródeł historycznych w sposób optymalny (zapewnienie dobrej wyszukiwalności i najwyższej jakości danych) do dalszych badań. Niezwykle istotnym elementem prac, ściśle związanym z projektowaniem narzędzi repozytorium i aplikacji, jest tworzenie, testowanie i wdrażanie metod indeksacji, opracowania i deskrypcji dźwiękowych i audiowizualnych dokumentów etnomuzycznych (Jackowski, Klekowicz, Grygier 2019). Mamy nadzieję, że nasze prace przyczynią się niebawem do stworzenia standardu opisu fonograficznych i audiowizualnych źródeł etnomuzykologicznych. W bieżącym roku na stronie internetowej Biblioteki Narodowej ukazały się materiały omawiające nowe zasady katalogowania z zastosowaniem deskryptorów Biblioteki Narodowej. Podkreślić należy, iż autorką opracowania dotyczącego nagrań dźwiękowych<sup>1</sup> jest Maria Wróblewska, która w pierwszym tomie *Polskiej muzyki tradycyjnej – dziedzictwa fonograficznego* opublikowała rozdział pt. *Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach: podstawowe informacje, potrzeby i wskazania* (Wróblewska 2017).

W ramach omawianego projektu współorganizowaliśmy jako Zbiory Fonograficzne IS PAN ogólnopolską konferencję naukową *Fonografia dla muzyki i nauki: historia, relacje, współczesność*. Pozostałymi organizatorami konferencji, która odbyła się w dniach 25–26 września 2018 r. w Instytucie Sztuki PAN, były: Samodzielne Koto Muzykologów przy Zarządzie Głównym Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków oraz Sekcja Fonotek Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich. Jest to już trzecia konferencja zorganizowana w ramach projektu.

Niniejszy zbiór opracowań zawiera kontynuację problematyki poruszonej w pierwszym tomie książki. W dziale *Kolekcje nagrań opracowane w ramach projektu Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* zamieściliśmy teksty dr Kingi Strycharz-Bogacz i Beaty Maksymiuk-Pacek, omawiające odpowiednio zbiory foniczne Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL oraz archiwalia dźwiękowe zachowane w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Obie kolekcje są sukcesywnie digitalizowane, opracowywane merytorycznie i włączane do cyfrowego repozytorium nagrań dokumentalnych polskiej muzyki tradycyjnej tworzonego w ramach niniejszego projektu. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu są kolejną kolekcją, podobnie jak powyższe, systematycznie opracowywaną i agregowaną do repozytorium. Kurator zbioru toruń-

<sup>1</sup> <http://przepisy.bn.org.pl/przepisy-katalogowania/nagrania> (dostęp: 27 stycznia 2020 r.).

skiego, Agnieszka Kostrzewa-Majoch, przedstawiła w niniejszej książce studium o najstarszych, niedawno odnalezionych, zabytkach fonograficznych z tej kolekcji – czterech wążkach fonograficznych, które z powodu wybuchu drugiej wojny światowej nie trafiły do Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie i dzięki temu ocalały do dnia dzisiejszego, nie dzieląc losu pozostałej części zbiorów, spalonych po upadku Powstania Warszawskiego. Otwartą kwestią dla dalszych badań pozostaje czasowa proveniencja zachowanych na nich nagrań, które być może zostały planowo zarejestrowane przed wybuchem wojny.

Znów, wzorem pierwszego tomu, w niniejszym opracowaniu pojawia się tematyka zbiorów etnofonograficznych w rozgłośniach radiowych. Tej tematyce poświęcono tu aż cztery teksty. Etnomuzykolog dr Gabriela Gacek omawia muzykę tradycyjną Dolnego Śląska lat 50. XX w. w nagraniach muzykologa, folklorysty i radiowca Józefa Majchrzaka. Temat jest niezwykle interesujący, bowiem Majchrzak był prawdopodobnie autorem najstarszych zachowanych nagrań autentycznej muzyki tradycyjnej polskojęzycznej ludności Dolnego Śląska. Badacz nagrywał ponadto muzykę tradycyjną napływowej ludności Dolnego Śląska, w tym z Kresów Wschodnich (Wileńszczyzna, Polesie, Galicja Wschodnia), Bukowiny rumuńskiej, Bośni, a także środkowej i wschodniej Polski. Leszek Ślusarski, redaktor Radia Kielce, przedstawił działalność tej rozgłośni w zakresie dokumentowania, ochrony i popularyzacji muzyki tradycyjnej regionu kieleckiego. Oprócz informacji o zasobach archiwalnych rozgłośni, pracach digitalizacyjnych i redakcyjnych Ślusarski pisze o ludziach – muzykach, śpiewakach, których twórczość, zapisana na kilometrach taśmy, nie zaginie. Dwa teksty – dr Arlety Nawrockiej-Wysokiej i Anny Walkowiak opisują kolekcję nagrań dokumentującą muzykę dwóch regionów: Warmii i Mazur. Nagrania sporządzone przez redaktor Marynę Okęcką-Bromkową z Polskiego Radia Olsztyn po zakończeniu Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego uzupełniły z czasem zasoby archiwalne Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Jest to jedna z pierwszych kolekcji, nad którą podjęto prace w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*. Problematykę dotyczącą zespołów archiwalnych nagrań digitalizowanych i opracowywanych w ramach projektu uzupełniają teksty Angeliki Magier, która scharakteryzowała niewielką, lecz cenną kolekcję kaset magnetofonowych zespołu „Bagnosze”, oraz Katarzyny Wińskiej, która zwróciła uwagę na nieznaną spuściznę dokumentacyjno-fonograficzną Marii Bruskowskiej – etnografa, pracownika Muzeum Zamojskiego. Z kolei Ewelina Grygier opracowała zbiór nagrań Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu, w których utrwalono Biesiadę Folkloru Ziemi Kaliskiej w 1996 r. Autorka porusza nieco zapomnianą obecnie problematykę funkcjonowania folklorystycznych zespołów śpiewaczych oraz podaje przykład współczesnej dokumentacji folkloru w kontekście scenicznym.

W drugim tomie książki *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* zamieściliśmy także teksty o problematyce ogólnej. Obszerny esej Anny Rutkowskiej *Fonografia dla nauki* to kolejny tekst Autorki, w którym podjęto próbę zweryfikowania i zredefiniowania znaczenia terminów, którymi posługujemy się na co dzień. Tym razem analizie zostało poddane m.in. znaczenie terminu „nagranie dokumentalne”. W obsza-

rze tematyki technologicznej i akustycznej pozostaje studium historyczno-problemowe Magdaleny Bill, w którym autorka pisze o współpracy Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki z Katedrą Reżyserii Muzycznej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie w zakresie rekonstrukcji wybranych nagrań.

Precedensem w literaturze etnomuzykologicznej jest zaproponowany przez piszącego te słowa oraz mec. Nicholasa Ghazala rozdział, w którym poruszone zostały kwestie prawne dotyczące historycznych i współczesnych nagrań muzyki tradycyjnej. Temat ten jest ważny w obliczu współczesnych coraz szerszych możliwości dystrybucji nagrań nie tylko na płytach, ale także w Internecie. Nowym działem serii – mamy nadzieję, że mogącym się w przyszłości rozwijać – jest *Ekskurs międzynarodowy*, na łamach którego dr Arleta Nawrocka-Wysocka opisała początki dokumentacji fonograficznej w etnohymnologii i przedstawiła okoliczności pierwszych nagrań hymnów luteńskich w Skandynawii i krajach bałtyckich.

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

Centralne repozytorium odwzorowań cyfrowych nagrań dokumentalnych polskiej muzyki tradycyjnej to rodzaj szczególnego muzeum głosów tysięcy zwykłych ludzi, którzy część swego życia pozostawili jako ślad na płycie lub taśmie magnetofonowej – dla nauki, kultury, edukacji. Od nas zależy, czy wśród niezliczonej ilości terabajtów danych, ich rozmaitego, mniej lub bardziej nowoczesnego wykorzystania i przetworzenia, odnajdziemy ostatecznie prosty przekaz – radość, smutek, święto, wesele, żałobę, miłość, życie.

Jacek Jackowski

## INTRODUCTION

Hereby, we present into the hands of a reader another one, the second volume of the book *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* (*Polish traditional music – a phonographic heritage. Present condition, preservation and fascilitating*), which is an outcome of the project under the same title that has been led since 2014 thanks to the Ministry of Culture and National Heritage subsidiary. The aim of the project is to examine the present archival condition of the phonographic collections documenting Polish traditional music (the condition of studied documentation and its availability) as well as taking up the trial of gathering the whole ethno-phonographic cultural heritage in one place (a central repository) and making it available for further scientific research with detailed information about sound documents.

During the project its leaders successfully worked out an agreement of cooperation between several institutions, collections, archives as well as private and institutional collections in order to begin works that would sort out, test, transfer into a digital domain, develop substantively and place in one central repository all the source phonographic and film resources documenting Polish traditional music and folk dance.

10 Within the project's framework, apart from own, the oldest and the largest collection which is the Phonographic Collection of the Institute of Art of Polish Academy of Sciences, the whole collections or their parts (depending on the size of the collection and the present state of the project's implementation) were included into the repository; altogether there are 22 external collections presented in the repository (as of 2019 state).

Apart from explorations, research, digitisation and substantive development of historical materials 3 various conferences were arranged in the framework of the project. The last one was organised on 25-26 September 2018 at the Institute of Art of Polish Academy of Sciences along with the Independent Musicologists Club at the General Board of Polish Artist-Musicians Association and the Sound Libraries Section of Polish Librarians' Association. The conference was entitled *Phonography for music and science: history, accounts and the contemporaneity*.

The set of essays presented in this volume continues the subject of the project described in the previous – first part of the published series. In the first unit of the book ethnomusicologist PhD Gabriela Gacek discusses traditional music of Lower Silesia of the 1950s in the recordings of a musicologist, a folklorist and a radio journalist Józef Majchrzak. Leszek Ślusarski, the journalist working for Kielce Radio, presented the activity of this broadcasting station in the area of documenting, preserving and popularisation of traditional music of Kielce region. Two texts, by PhD Arleta Nawrocka-Wysocka and Anna Walkowiak, describe the collection of recordings which documents the music of two regions: Warmia and Mazury. The recordings registered by a journalist Maryna Okęcka-Bromkowa from Olsztyn Polish Radio when the National Musical Folklore Collecting Campaign finished, after some time complemented the archival collection of the Phonographic Collection of the Institute of Art of Polish Academy of Sciences. This is one of the first collections which was developed within the framework of the mentioned project.

In the unit *Collections of recordings elaborated within the project entitled Polish traditional music – a phonographic heritage* we inserted a texts by PhD Kinga Strycharz-Bogacz and Beata Maksymiuk-Pacek. The texts discuss accordingly a phonic collection of The Archive of Musical Religious Folklore of the Catholic University of Lublin as well as sound archives preserved in the “Ethno-linguistic Archive” Lab of the Maria Curie-Skłodowska University.

Agnieszka Kostrzewa-Majoch – the curator of the Folklore and Social Culture Department of The Ethnographic Museum in Toruń – presented the study of the oldest, recently found phonographic relics from the collection, that is four wax cylinders which, due to the outbreak of WW2, were not delivered back to the Central Phonographic Archive in Warsaw, thus surviving the war without sharing the fate of the other part of the collection which got burnt down after the Warsaw Uprising fall. The open question for further research is – when were the cylinders recorded: before 1939 or immediately after the war?

Issues of sets of archival recordings digitised and elaborated within the project are complemented by studies by Angelika Magier who characterised a small, but precious collection of cassette magnetic tapes with recordings of „Bagnosze” ensemble and by Katarzyna Wińska, who pointed out at the documentary-phonographic heritage of Maria Brzuskowska, an ethnographer and an employee of Zamość Museum. In turn, Ewelina Grygier conducted a study of Kalisz Art and Culture Centre chosen collection, which preserved the Kalisz Land Regale of Folklore in 1996.

We also inserted texts on general issues. The essay by Anna Rutkowska entitled *Phonography for Science* is an attempt of identifying and redefining the meanings of terms that are used on everyday basis (e.g. “documental recording”). Yet, in another text Magdalena Bill-Kunce writes about the cooperation of the Phonographic Archive of the Institute of Art with the Sound Engineering Department of State College of Music in Warsaw in the range of chosen recordings’ reconstruction (in the 1970s). Offered by the author of hereby words in cooperation with att. Nicholas Ghazal section dedicated to legal matters of historical and contemporary recordings of traditional music is precedential in Polish ethno-musicological literature.

A new section in the series – and we hope it will develop further in the future – is a section called *International Excursus*, where PhD Arleta Nawrocka-Wysocka described the beginnings of a phonographic documentation in ethno-hymnology of the first Lutheran hymns in Scandinavia as well as Baltic countries.

The central repository of mapping of Polish traditional music digital recordings is a kind of specific museum of voices of thousands of people who left parts of their lives in a form of a track on a plate or magnetic tape – for science, culture and education. It depends on us whether we find this simple message in the midst of countless numbers of terabytes of data and its various, more or less modern ways of use and processing. That message is joy, sadness, celebration, mourning, love and life.

Jacek Jackowski





# Kolekcje nagrań archiwalnych



**Dr Gabriela Gacek** – absolwentka Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej we Wrocławiu (fortepian) oraz muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim. W 2019 r. obroniła w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie pracę doktorską *Tradycje muzyczne górali kliszczackich*. Dwukrotna stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Członek Stowarzyszenia Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne. Brała udział w badaniach nad stanem zachowania folkloru muzycznego brazylijskiej Polonii, zorganizowanych przez Katedrę Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Katedrę Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Była także członkiem zespołu merytorycznego opracowującego tom *Podlasie* w serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, wydawanej przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie. Otrzymała grant badawczy w III edycji programu Instytutu Muzyki i Tańca *Muzyczne Białe Plamy*, a w latach 2018–2019 brała udział w projekcie Małopolskiego Centrum Kultury „Sokół” *Małopolska źródłem tradycji* (projekt badawczy *Nowa Akcja Zbierania Folkloru*). Na co dzień prowadzi klasę fortepianu w Szkole Muzycznej I st. im. G. Bacewicz we Wrocławiu.

**Gabriela Gacek**

## Muzyka tradycyjna Dolnego Śląska lat 50. XX w. w nagraniach Józefa Majchrzaka

1. JÓZEF MAJCHRZAK – NAUCZYCIEL, RADIOWIEC, ETNOGRAF MUZYCZNY  
I JEGO DZIAŁALNOŚĆ DOKUMENTACYJNA NA DOLNYM ŚLĄSKU

15

Dolny Śląsk od końca II wojny światowej stał się areną wymiany ludności. Wysiedlano Niemców, a na ich miejsce przybywali Polacy z różnych stron przedwojennej Polski oraz Europy. Migracja przesiedleńców odbywała się jednak nie tylko w wymiarze fizycznym. Przywozili oni ze sobą zapamiętane pieśni, tańce, obrzędy, gwarę, nawet instrumenty muzyczne często niewystępujące dotychczas na tym terenie. Co więcej, w przedwojennym pasie przygranicznym ciągnącym się od Twardogóry do Kluczborka, a więc w północno-wschodniej części Śląska, mieszkali w rozproszeniu polskojęzyczni autochtoni. W 1945 r. na Dolnym Śląsku ich społeczność liczyła jeszcze około 40000 osób (Wesołowska 1989: 31). Folklor muzyczny polskiej ludności autochtonicznej nie był jednak nikomu szerzej znany, bowiem przed II wojną światową polscy badacze nie prowadzili na ten temat badań, zwłaszcza dokumentacji fonograficznej (Majchrzak 1970: 23–25). Większym zainteresowaniem cieszyła się Opolszczyzna. Być może przed Majchrzakiem udało się tu nagrać w latach trzydziestych folklor muzyczny Leonowi Kauczorowi – hipotetycznemu współpracownikowi Centralnego Archiwum Fonograficznego (Dahlig 1998a: 605). Pewne jest natomiast, że nagrania repertuaru muzycznego polskojęzycznej ludności Racławiczek, Dziedzic i Smolarni leżących obecnie w powiecie krapkowickim woj. opolskiego zostały dokonane w 1913 r. przez niemieckiego badacza, Paula Schmidta (Jackowski 2014a: 59-66).

Jaka była muzyka tradycyjna na Dolnym Śląsku w pierwszych kilkunastu latach po II wojnie światowej? Jaki repertuar rozbrzmiewał wówczas na dolnośląskich wsiach, a jaki pozostał jedynie w pamięci nowych mieszkańców tzw. Ziemi Odzyskanych? Czy i jaki był folklor muzyczny ludności autochtonicznej? Nie znalibyśmy odpowiedzi na



Fot.1. Józef Majchrzak (1909–1985).  
Autor zdjęcia nieznan. Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego.

te pytania, gdyby nie badania Józefa Majchrzaka (1909–1985) – folklorysty, muzykologa i redaktora radiowego oddanego zbieraniu i popularyzowaniu muzyki tradycyjnej Dolnego Śląska.

Józef Majchrzak urodził się 1 marca 1909 r. w Osterfeld (Westfalia, Niemcy) jako syn polskiego emigranta. Swoje młode lata spędził w Wielkopolsce: ukończył Szkołę Powszechną w Zalesiu Małym i Seminarium Nauczycielskie w Rawiczu. Był także absolwentem Muzycznego Ogniska Wakacyjnego przy Liceum Krzemienieckim, które dokształcało przed wojną nauczycieli w dziedzinie teorii i praktyki muzycznej. W latach 1928–1931 pracował jako nauczyciel w szkołach powszechnych w Rakowie, Kierznie i Grębaninie. 1 września 1931 r. objął posadę nauczyciela i później również dyrektora szkoły w Łęce Mroczeńskiej. Od po-

czątku swojej pracy wychowawczej Majchrzak dążył do podtrzymania i rozwijania piękna kultury ludowej. Wspólnie z żoną, Wiktorią Zającówną<sup>1</sup>, prowadził amatorskie kółko teatru ludowego. Gdy 1 marca 1945 r. wznowiła swą działalność Szkoła Podstawowa w Łęce Mroczeńskiej, Majchrzak powrócił do pracy pedagogicznej. Wkrótce jednak porzucił tę posadę, by zająć się studiami muzykologicznymi na Uniwersytecie Wrocławskim. W 1949 r., na trzy lata przed zamknięciem studiów muzykologicznych w stolicy Dolnego Śląska, obronił pracę magisterską na temat śląskich wariantów krakowskiej melodii *Za Krakowem czarny las*. Prawdopodobnie w tym okresie rozpoczął pracę dydaktyczną na macierzystym kierunku jako asystent, prowadząc zajęcia z folklorystyki muzycznej (Ugrewicz 2005: 82), a w 1950 r. pracę w Polskim Radiu we Wrocławiu (Małachowska 1996a: 22) – najpierw w Redakcji Audycji Masowych, a nieco później na stanowisku kierownika Redakcji Muzycznej.

Lata 50. XX w. były prawdziwą „radiową dekadą” w życiu Józefa Majchrzaka. W tym czasie podjął się on dokumentacji folkloru muzycznego funkcjonującego na Dolnym Śląsku, co relacjonował w licznych zrealizowanych przez siebie audycjach radiowych. W jego świadomości teren Dolnego Śląska był jednak o wiele większy, niż obecny administracyjny obszar województwa dolnośląskiego; obejmował swym zasięgiem także

<sup>1</sup> Wiktoria Zającówna (po mężu Majchrzak) była również utalentowaną śpiewaczką amatorką. Śpiewała sopranem w Chórze Rozgłośni Wrocławskiej Polskiego Radia w początkach jego istnienia. Oprócz tego brała udział w audycjach radiowych jako solistka.



Przedstawiały one bohaterów audycji – dolnośląskich autochtonów – wraz z zapisem nutowym jednej pieśni z ich repertuaru. Sam autor nagrań opublikował tylko jeden artykuł dotyczący w całości realizowanych przez siebie nagrań folkloru muzycznego. Była to jednostronicowa nota pt. *Folklor na antenie Rozgłośni Wrocławskiej P. R.*, która ukazała się w pierwszym numerze czasopisma „Literatura ludowa” z roku 1958. Czytamy w niej:

Nasylenie programu Rozgłośni Wrocławskiej PR elementami miejscowego folkloru jest bardzo silne. Stało się to z chwilą, kiedy Państwowy Instytut Sztuki zainicjował terenowe badania nad folklorem dolnośląskim. Istniało wręcz fałszywe mniemanie, że Dolny Śląsk jest ziemią o dawno wymarłym folklorze. Sądzono również, że wszelkie poszukiwania nie przyniosą żadnego efektu. [...] Badania rozpoczęto w roku 1953. Po kilku latach wędrowek powstało w Rozgłośni archiwum taśm magnetofonowych, z których opracowano sporo audycji radiowych. Przede wszystkim zajęto się popularyzacją starych pieśni dolnośląskich. [...] Oddzielnym zagadnieniem, cechującym bodaj wyłącznie ziemie zachodnie, jest folklor naniesiony przez ludność polską, przesiedloną na Dolny Śląsk z byłych województw wschodnich. Ścierają się tutaj przeróżne wpływy. [...] To pomieszanie folkloru tubylczego z napływowym daje sporo ciekawego materiału do wrocławskich audycji radiowych (Majchrzak 1958a: 62).

18

Oprócz publikacji popularnonaukowych i naukowych, Józef Majchrzak wydał drukiem m. in. dwa zbiory pieśni ludowych polskojęzycznych autochtonów z Dolnego Śląska (Majchrzak 1955, Majchrzak 1970) oraz swoją pracę doktorską *Polska pieśń ludowa na wschodnim pograniczu Dolnego Śląska*, napisaną pod kierunkiem prof. Adolfa Dygacza w Katedrze Etnografii Uniwersytetu Wrocławskiego, a następnie obronioną w 1973 r. (Majchrzak 1983).

Od lat 60. XX w. Majchrzak działał aktywnie w Dolnośląskim Towarzystwie Muzycznym. Przez krótki czas prowadził Dom Kultury w Kątach Wrocławskich, a także wykładał w Katedrze Etnografii Uniwersytetu Wrocławskiego i na Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Jako znawca lokalnego folkloru, prowadził także współpracę doradczą z wieloma zespołami folklorystycznymi. W latach 70. powrócił na kilka lat do pracy we wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia. Zmarł 12 października 1985 r. we Wrocławiu. Pionierska działalność Józefa Majchrzaka w zakresie badania, dokumentowania i upowszechniania folkloru dolnośląskiego została doceniona przez ówczesne władze Polski oraz środowisko folklorystów – uhonorowano go licznymi odznaczeniami, m.in. Nagrodą im. Oskara Kolberga (w 1983 r.).

## 2. NAGRANIA DOKUMENTALNE JÓZEFA MAJCHRZAKA I MUZYKA STAN TRADYCYJNEJ KULTURY MUZYCZNEJ DOLNEGO ŚLĄSKA W L. 50. XX W.

Jaka była muzyka tradycyjna Dolnego Śląska lat 50. XX wieku? W jaki sposób została zarejestrowana oraz jak została przedstawiona w audycjach radiowych przez Józefa Majchrzaka? Jak wiele materiału zachowało się do czasów współczesnych?



P.	Numer Katalog.	KOMPOZYTOR, TYTUŁ UTWORU WYKONAWCA	CZAS NAGR.	DATA NAGRANIA	REALIZATOR
1.	1858	REGION DOLNOŚLĄSKO. - POZNAŃSKI Pieśni ze wsi Łeka Mroczeńska pow. Kępno. wyk. Bronisława Siczka (ur. 1878r.) Agnieszka Kulesza (ur. 1866r.) Agnieszka Lempert (ur. 1909r.)	13'00"	19.VII.1953r.	Józef Majchrzak
2.	1859	PIEŚNI z ŁOKOŃC pod Kluczborkiem wyk. Anna SŁOWIK (ur. 1881r.) (1-18 i 21-25) Maria ZIELIŃSKA (ur. 1872r.) 1. U naszego młynorza 2. Toast pijacki 3. Żartobliwa piosenka "Nasz nieboszczyk staryk" 4. Oj żeby ja była jak ta jaskółka 5. Farobcy bardzo popyszniali 6. Owcarniczek nasz 7. Furman 8. Nie byłoby to jak bez kochaneczka 9. Wszystkie sieroty na wojna pobrali 10. Jo jest cygon co nic ni mom 11. Z Westfalii jadę 12. Moja matko kup mi Kunia 13. Idą szewce do Leśnice 14. Uderzył koniczek podkową 15. Nasza dziewczka gospodynią 16. W Kluczborku na ryneczku 17. Widziałam ptoszka w lesie 18. Jacekch jo szedł po tej wsi 19. Jacekch jo szedł po tej wsi (duet Anna Słowik i Maria Ziałyńska) 20. Kulało się jabłuszko (wyk. j.w.) 21. Zakochoł się młodzieniaszek 22. Jak jo pójda 23. O ty ptaszku krogulaszku 24. Siadaj dziewczko na wóz 25. Poczekajcie panienczki	23'20"	1953r.	J. Majchrzak
			łączy czas 36'20"		

Fot. 3. Przykładowa karta katalogowa opisująca nagrania dolnośląskiego folkloru muzycznego zarejestrowanego przez Józefa Majchrzaka. Ze zbiorów Archiwum Radia Wrocław.

W niniejszym artykule interesować nas będą te nagrania i audycje, w których pojawia się muzyka w postaci *in crudo*. Na zbiór składają się 43 nagrania z lat 1952–1959, znajdujące się na 22 taśmach magnetofonowych (szpulowych)<sup>4</sup>, przechowywanych w taśmotece Polskiego Radia Wrocław S.A. w dziale audycji muzycznych. Omawiane fonogramy to niewielka część wszystkich nagrań, jakie w ogóle zrealizował Józef Majchrzak i jedynie część zbioru, który zachował się do czasów współczesnych (ogółem 142 nagrania i audycje na 89 taśmach), na który składają się:

- fonogramy z nagrań terenowych;
- audycje z muzyką *in crudo* prezentujące tradycje muzyczne autochtonicznej i napływowej ludności Dolnego Śląska;
- audycje muzyczne lub słowno-muzyczne, w których wykonawcą opracowań muzycznych pieśni śląskich przeważnie był Zespół Wokalny i Kapela Ludowa Wrocławskiej Rozgłośni Polskiego Radia;
- cykliczne słuchowiska;
- gawędy radiowe (będące jednocześnie audycjami dydaktycznymi).

<sup>4</sup> Zob. Wykaz audycji i ich systematyka według sposobu prezentacji materiału muzycznego na końcu artykułu. W podanej w dalszej części niniejszego artykułu numeracji, przyjętej za numeracją zbioru obowiązującą w taśmotece wrocławskiej rozgłośni, pierwsza liczba oznacza numer katalogowy audycji, a druga, podana w nawiasie, numer taśmy, na której ta audycja się znajduje.

Prawnym właścicielem taśm jest Archiwum Państwowe oddział we Wrocławiu, taśmy zaś przechowywane są w taśmotece Radia Wrocław S.A.

Jak cennym są dokumentem, może świadczyć fakt, że zostały zaklasyfikowane jako „zbiory kat. A” – nie wolno ich kasować.

Do każdej taśmy dołączony jest opis jej zawartości. Znajdują się na nim dane wykonawców muzyki, data i czas nagrania, numer katalogowy audycji i taśmy, łączny czas nagrań zawartych na taśmie i dane lektora (tylko w audycjach słowno-muzycznych). Większość opisów zawiera także dokładny spis utworów wykonywanych w nagraniu. Do taśm nr 683, 684, 686 i 812, będących zapisem materiału muzycznego zebranego w nagraniach terenowych Majchrzaka, dołączono ponadto teksty słowne występujących w nich pieśni ludowych. Na jednej taśmie znajduje się przeciętnie ok. 40 minut nagranego materiału, a jedna audycja (bez względu na jej rodzaj) trwa przeciętnie kilkanaście minut.

Z inicjatywy autorki niniejszego artykułu w czerwcu 2008 r. kopie 40 taśm z nagraniami z lat 1952–1959 i 1976<sup>5</sup>, utwalone na płytach CD, zostały zakupione przez Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego i zdeponowane w instytutowej bibliotece. Po kilku latach od tego wydarzenia, w 2012 r., rozpoczęła się w Polskim Radiu Wrocław akcja digitalizacji archiwalnych zasobów fonograficznych przechowywanych w siedzibie rozgłośni oraz udostępniania ich w internetowym serwisie *Tu Polskie Radio Wrocław*<sup>6</sup>. Kilka lat później ukazały się dwie płyty z wybranymi audycjami Majchrzaka. W 2015 r. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego wydało publikację *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*, do której dołączono płytę CD ilustrującą tekst autorki niniejszego opracowania *Nieznane nagrania muzyki przedwojennych polskich mieszkańców Galicji Wschodniej ze zbiorów archiwum Polskiego Radia we Wrocławiu* (Gacek 2015), zaś w 2016 r., Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T.P. Potworowskiego wydało na płycie pt. *Majchrzak u źródeł* audycje słowno-muzyczne zawierające nagrania folkloru muzycznego okolic Kępna: nr 4490 (610) *Śpiewki spod Grębanina*, nr 5107 (613) *Przez drożkowską wieś* oraz nr 5279 (612) *W Krążkowach pięknie grają*<sup>7</sup>.

## 2.1. FONOGRAMY Z BADAŃ TERENOWYCH

W taśmotece Polskiego Radia Wrocław S.A. znajduje się 20 zarejestrowanych sesji nagraniowych z lat 1953, 1954, 1955 i 1958, które są fonograficznym zapisem folkloru muzycznego *in crudo*, zebranego przez Józefa Majchrzaka na terenach należących

<sup>5</sup> Zbiór ten, na który składają się kopie 40 taśm, w stosunku do zbioru znajdującego się w taśmotece wrocławskiej rozgłośni różni się jedynie brakiem jednej taśmy – nr 594 – ponieważ w trakcie przegrywania uległa ona poważnemu uszkodzeniu.

<sup>6</sup> Zob. <http://www.tu.prw.pl/>. Był to projekt dofinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego dla Województwa Dolnośląskiego na lata 2007–2013.

<sup>7</sup> Publikacja została wydana w ramach projektu pt. *Wydanie płyty CD zawierającej cykl audycji folklorystycznych Józefa Majchrzaka z obszaru ziemi kępińskiej* dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w którym autorka niniejszego tekstu brała udział.



obecnie administracyjnie do północno-wschodniego Dolnego Śląska, północnej Opolszczyzny i południowej Wielkopolski (pogranicza śląsko-wielkopolskiego). O swoich dokonaniach pisał sam badacz:

Rozpoczęła się penetracja terenowa za materiałami pieśniowymi, które przechowali jeszcze w pamięci co najstarsi Ślązacy. Ale tych, których los uchronił przed wynarodowieniem, było niewielu. Mieszkali oni po wsiach wzdłuż wschodniej granicy Dolnego Śląska, a częściowo już dziś w powiecie kępińskim i powiatach Opolszczyzny, otaczających od południa Wielkopolskę. Był to przecież jednolity obszar językowo-folklorystyczny, bo nigdy granice administracyjne nie bywają równoznaczne z granicami etnicznymi. [...] Do roku 1945 teren tutejszy nie był polskiemu folklorystyce znany. Akcję zbierającą rozpoczął autor [Józef Majchrzak – G.G.] w siedem lat po ukończeniu II wojny światowej. [...] Oprócz Łowkowic i Kujakowic w pow. kluczborskim, pozostała część ludności polskiej nie stanowiła zwartych skupisk. Odosobnieni informatorzy dysponowali często zadziwiająco pamięcią. Ich przekazy folklorystyczne były wolne od naleciałości germańskich, ciekawe i godne zanotowania (Majchrzak 1970: 23, 25).

Majchrzak podawał, że nagrał 200 lub 300 pieśni z melodiami podanych przez 18 informatorów będących polskojęzycznymi autochtonami (Majchrzak 1983: 15, Majchrzak 1958c: 7). W innym źródle można znaleźć wzmiankę o ponad 500 pieśniach zebranych przez ekipę Majchrzaka w terenie, lecz jej autor nie precyzuje, czy ta liczba odnosi się tylko do pieśni autochtonów, czy może ogólnie do wszystkich zebranych pieśni, w tym nagrań muzycznego folkloru przesiedleńców (Mokrzyzewski 1974: 26).

Przeglądając katalog opisów zawartości taśm zawierających nagrania terenowe, można doliczyć się większej liczby informatorów, niż ta, którą podaje Majchrzak w cytowanej wyżej pracy. Zachowały się nagrania muzyki ludowej w wykonaniu ogółem 31 osób, urodzonych przeważnie jeszcze w drugiej połowie wieku XIX lub na początku XX w., w tym 10 przesiedleńców. Nagrania dokonano m.in. w związku z Ogólnopolską Akcją Zbierania Folkloru Muzycznego, zorganizowaną w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych przez Państwowy Instytut Sztuki (obecnie Instytut Sztuki PAN) w Warszawie. W latach 1952–1955 powierzono Majchrzakowi przeprowadzenie badań na terenie Dolnego Śląska (Majchrzak 1983: 296<sup>8</sup>) – stąd prawdopodobnie w nagraniach duża ilość materiału zebranego w 1953 i 1954 roku. Kopie zrealizowanych przez niego nagrań terenowych z tego okresu zostały przekazane Państwowemu Instytutowi Sztuki (oryginały trafiły do taśmoteki wrocławskiej rozgłośni Polskiego Radia). Majchrzak nie poprzestał jednak wyłącznie na zrealizowaniu zobowiązań wobec Instytutu. Jako pracownik Polskiego Radia miał możliwość kontynuacji badań terenowych i chętnie wracał do niektórych informatorów po nowe nagrania, jak również dalej eksplorował Dolny Śląsk (Majchrzak 1970: 25).

<sup>8</sup> Por. cytowaną wcześniej pracę tego samego autora (Majchrzak 1958c: 7), gdzie jest podane, że badania terenowe przeprowadził on w latach 1953–1955 (sic!).

Prawdopodobnie żadna z sesji nagraniowej in crudo nigdy nie pojawiła się na antenie w takiej postaci, w jakiej została zarejestrowana na taśmach, gdyż okazałby się wówczas nieatrakcyjna dla słuchaczy. Zdarzało się jednak, że pieśni z nagrań terenowych, opatrzone komentarzem, trafiały do audycji słowno-muzycznych.

Zebrany przez Majchrzaka materiał to w większości jednogłosowa muzyka wokalna wykonywana *a capella* przez autochtonicznych mieszkańców Dolnego Śląska. Sporadycznie można usłyszeć w omawianym zbiorze taśm folklor słowny; jednym z nielicznych przykładów jest audycja nr 1850 (681), w której Ryszard Frojt (Freud) przekazuje rymowaną opowieść *O spotkaniu Antka z Hanysami* i opowiadania *O lisie i bocianie* oraz *O pijaku*. Wszystkim nagraniom towarzyszą tzw. *spikerki* zawierające – informacje o wykonawcy, miejscu i dacie nagrania oraz wykonywanych pieśniach (w niektórych nagraniach pojawia się dodatkowo dźwięk a<sup>1</sup> jako punkt odniesienia<sup>9</sup> dla słuchacza). Po *spikerce* następują wykonania muzyki ludowej. Niekiedy Majchrzak przeprowadza krótki wywiad z informatorem między wykonaniami kolejnych pieśni.

Z niektórych nagrań, jak np. nr 5115 (613), gdzie zarejestrowano wywiad z Pauliną Bąk zamieszkałą w Dzieśławicach k. Sycowa, można dowiedzieć się sporo na temat obrzędowości na Śląsku. Wspomniana wyżej informatorka przekazuje informacje na temat kształtu miejscowych, przedwojennych polskich wesel (np. obrzędu machania gęsim skrzydłem przy *czepinach*) oraz kilkanaście pieśni: obrzędowych weselnych, tanecznych i powszechnych.

Nie znajdziemy w nagraniach przykładów ludowej muzyki religijnej. Wprawdzie Anna Słowik z Łowkowic podaje w nagraniu nr 1863 (685) kilka kolęd bożonarodzeniowych i wiosennych (wykonywanych podczas chodzenia z *galkiem*), jednak są to raczej pieśni obrzędowe, kolędy życzące. Trudno stwierdzić, czy Majchrzak w ogóle nagrywał muzykę religijną autochtonów – jeśli nawet, to taśmy te nie zachowały się do chwili obecnej. Trzeba jednak pamiętać, że w latach, kiedy były prowadzone nagrania – w czasach stalinizmu – walczono z religią i religijnością i z pewnością nie można byłoby nadać takiego materiału w radiu.

Bardzo ciekawą pieśń podaje Józef Kurzawa z Dziadowej Kłody w nagraniu nr 1853 (682): *Dwunasta godzina wybiła*. Jest to przykład twórczości obozowej, którą Kurzawa usłyszał od więźnia wracającego przez Dziadową Kłodę do domu po wyzwoleniu dolnośląskiego obozu koncentracyjnego w Gross Rosen (obecnie Rogoźnica). Tekst słowny pieśni utrzymanej w tonacji durowej, w rytmie walca, dotyczy marzenia jednego z więźniów, którym jest odzyskanie wolności. Na tym samym nagraniu Kurzawa opowiada o powstaniach chłopskich przeciw panom (m.in. w pobliskich Radzowicach w 1848 r.) oraz przedstawia sylwetkę Roberta Bluma, pierwszego bojownika niemiec-

<sup>9</sup> Był to wówczas punkt odniesienia pomocny nie tylko przy późniejszym opracowaniu transkrypcji pieśni, ale również ustaleniu właściwej prędkości przesuwu taśmy przez daną aparaturę (prędkość przesuwu wszystkich taśm dotyczących niniejszej pracy wynosi 38,1 cm/s, a nagrania były realizowane na tzw. taśmie „radiowej”, bowiem Majchrzak docierał do wykonawców wraz z ekipą radiową wyposażoną w profesjonalny sprzęt nagraniowy).

kiego o prawa robotnicze, zastrzelonego przez władze pruskie w 1848 r. Był on opiewany w wielu pieśniach przez miejscową ludność.

Fonogramy z badań terenowych stanowią wartościowe z punktu widzenia dokumentacji etnomuzykologicznej<sup>10</sup> i chyba w zasadzie jedyne nagrania czystego, jeszcze bez wpływu muzyki przesiedleńców, autochtonicznego folkloru muzycznego występującego w latach pięćdziesiątych XX w. na terenach od Twardogóry, przez Międzybórz, Krasów, Dziestawice, Syców, Dziadową Kłodę, Bralin, Kępno, Namysłów, Byczynę i Kluczbork. Informatorzy Majchrzaka mówią przeważnie lokalną gwarą polską, rzadko używając jakichkolwiek germanizmów czy słów niemieckich zarówno w mowie, jak i w pieśni. Jest jednak jeden ciekawy wyjątek od tej zasady – w nagraniu nr 1867 (687) można usłyszeć w wykonaniu Zuzanny Siup z Kozy Wielkiej dwujęzyczną pieśń, której tekst składa się naprzemiennie z wyrazów w języku niemieckim i polskim. Z wywiadu, przeprowadzonego po wykonaniu pieśni wynika, że została ona ułożona „przed laty” przez niejakiego Wancka, nauczyciela z Dziadowej Kłody, z okazji ślubu jego siostry. Jest to bardzo ciekawy zabytek dolnośląskiego folkloru muzycznego pierwszej połowy XX w., oddający fakt dwujęzyczności autochtonów będących wówczas w średnim wieku; starsze od nich pokolenia mówiły po polsku, a młodsze przeważnie już tylko po niemiecku (Strauchold 1995: 89). Pieśni, wykonane przez autochtonów z wtrąconymi do tekstu germanizmami nie pojawiły się w żadnych zachowanych do dziś audycjach Majchrzaka. Z pewnością nie pozwoliłaby na to cenzura, która dbała, by autochtonów ukazywać jako świadomych swej narodowości Polaków, mówiących poprawnie w ojczystym języku. Pisze o tym Grzegorz Strauchold:

Jednym z elementów propagandy była tzw. ludność rodzima pochodzenia polskiego zamieszkująca w Niemczech. Związane z nią zagadnienia przedstawiano niezmiennie zgodnie z linią polityczną centrum władzy. Zakładane istnienie dużej liczby Polaków w Niemczech, ich przetrwanie, odporność na germanizację, dążenie do połączenia z Polską oraz robotniczo-chłopski charakter stanowiły potwierdzenie słuszności wysuwanego programu terytorialnego [...] opisywano zewnętrzne objawy polskości, a nade wszystko odporność tzw. autochtonów na germanizację (Strauchold 1995: 89).

Wprawdzie Strauchold pisze o propagandzie w latach czterdziestych, jednak jej założenia były realizowane w mniejszym lub większym stopniu również w późniejszych latach. Słychać ich wpływ w folklorystycznych audycjach słowno-muzycznych Majchrzaka, niejednokrotnie ukazujących autochtonów jako herosów, którzy pomimo ucisków ze strony niemieckich ciemieżców potrafili zachować i kultywować dolnośląski, rodzimy folklor muzyczny.

<sup>10</sup> Schemat formalny nagrań odpowiada wytycznym sformułowanym w artykule *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej* (Sobieska, Sobieski 1950). Ponadto Józef Majchrzak był absolwentem muzykologii, więc powinien być zaznajomiony z metodyką zbierania i nagrywania ludowego materiału muzycznego.

Majchrzak w swoich badaniach doszedł do wniosku,

że materiały pieśniowe zebrane na tym obszarze [Dolnego Śląska – G. G.] wykazują niejednokrotnie ścisły związek i podobieństwo z ogólnopolskimi zasobami folklorystycznymi, i to pod względem języka, treści, wątków, jak i melodii (Majchrzak 1983: 50).

Wiele wspólnych wątków tekstowych i melodycznych występuje szczególnie między tradycyjnym repertuarem muzycznym Dolnego Śląska i Wielkopolski, a w dalszej kolejności Śląska Górnego. Wymiana repertuarowa pomiędzy tymi regionami mogła następować szczególnie łatwo, gdyż przez cały wiek XIX aż do ustalenia zachodnich granic międzywojennej Polski ziem tych nie dzieliła granica państwowa; oba tereny – Górny i Dolny Śląsk – należały do Królestwa Pruskiego.

Jako przykład można przytoczyć nagranie etnograficzne nr 2099 (604), które prezentuje pieśni wykonane przez mieszkańców miejscowości Chojęcin (Zofia Juszcak) oraz Bralin (Maria i Bernard Małek, Agnieszka Schudy). Obok pieśni popularnych zapisano kilka weselnych, opartych m.in. na skali doryckiej. Wszystkie pieśni utrzymane są w rytmice mazura, polki i walca. Dwie, podane przez Zofię Juszcak, wyraźnie wykazują proveniencję wielkopolską: pieśń *Czyje to poleczko nie orane* opiera się na melodii popularnej pieśni *Zielony mosteczek*, natomiast tekst pieśni *Mój ojciec wielki* jest zawsze śpiewany (ale do innego wariantu melodycznego niż w tym nagraniu) przy wykonywaniu wielkopolskiego tańca o tej samej nazwie.

Bardzo dużo powiązań występuje także między folklorem muzycznym Dolnego i Górnego Śląska w zakresie wspólnych tekstów lub melodii. Słuchając np. pieśni *Moja matko, kup mi konia* w wykonaniu Anny Słowik z nagrania nr 1859 (684), można łatwo zauważyć, że śpiewana melodia jest tożsama z melodią towarzyszącą górnośląskiemu tańcowi *sucha lipka*. Majchrzak wielokrotnie wskazuje w swoich badaniach na istnienie – nawet w obrębie tylko Śląska – wielu wariantów tego samego wątku: słownego i muzycznego (Majchrzak 1983: 141).

Przytoczone dotychczas nagrania dotyczą muzyki podanej przez autochtonów dolnośląskich. Znamienne, że Majchrzak, opisując swoje nagrania terenowe do katalogu taśm, brał pod uwagę miejsce nagrania, a nie proveniencję repertuaru, toteż w nagraniach „dolnośląskich” znaleźć można materiał z Chełmskiego i Wołynia<sup>11</sup>, Rzeszowskiego<sup>12</sup>, okolic Wielunia<sup>13</sup>, a także od informatorów urodzonych w okolicach Przemyśla i w Meklemburgii (Niemcy)<sup>14</sup>. Biorąc pod uwagę te ostatnie nagrania, można zadać pytanie, na ile ten folklor muzyczny był (już) w latach pięćdziesiątych dolnośląski. Czy jego „dolnośląskość” wiązała się jedynie z miejscem wykonania tej muzyki? A może był to nowy folklor tych terenów, folklor tygla kultur? Józef Majchrzak w swoich badaniach

<sup>11</sup> Chodzi tu o nagranie nr 1855 (683) dokonane w Minkowicach i Kopalinie k. Oławy.

<sup>12</sup> Nagranie nr 1865 (686) dokonane we wsi Radzowice k. Sycowa.

<sup>13</sup> Nagranie nr 1864 (686) dokonane w Sycowie oraz nagranie nr 1849 (681) dokonane we wsi Smarkowice Śląskie.

<sup>14</sup> Nagranie nr 1849 (681) dokonane we wsi Smarkowice Śląskie.

etnomuzykologicznych skupiał się na muzyce ludowej autochtonicznej ludności Dolnego Śląska i tylko taką uważał za „dolnośląską”, ale w audycjach prezentował rozmaite tradycje muzyczne: zarówno autochtonów, jak i przesiedleńców. Oprócz sprawiania funkcji propagandowej, audycje te przybliżyły słuchaczom radiowym bogactwo folkloru, jakie pojawiło się na Dolnym Śląsku po wojnie.

Nagrania etnograficzne stanowią również doskonałe uzupełnienie zapisów nutowych pieśni pojawiających się w dwóch zbiorach pieśni ludowych wydanych przez Majchrzaka oraz cyklicznie drukowanych na łamach gazety „Słowo Polskie” w latach pięćdziesiątych artykułach *Pieśni, które przetrwały wieki*. Majchrzak nie zaznaczał w powyższych transkrypcjach żadnych aspektów wykonawczych muzyki, gdyż publikacje te miały charakter popularyzatorski, a nie naukowy. Wydaje się więc, że tylko nagrania terenowe są obecnie jedynym źródłem do badań wszelkich właściwości wykonawczych pieśni z terenów Dolnego Śląska (np. manier śpiewaczych, używanej gwary) będących w latach pięćdziesiątych jeśli już nie w ludowym obiegu, to przynajmniej w pamięci najstarszych autochtonów.

## 2.2. AUDYCJE RADIOWE

Majchrzak podczas badań terenowych nie tylko dokumentował *in crudo* muzykę dolnośląskich autochtonów, lecz także odwiedzał wiele miejscowości północnego Śląska w celu stworzenia edukacyjnych audycji radiowych. Zdarzało się bowiem, że nagrany przez niego materiał terenowy pojawiał się następnie w audycjach. Był wtedy opatrzony krótkim komentarzem dotyczącym tematyki tekstu słownego pieśni lub osoby i miejsca, w którym został zebrany. Majchrzak wypracował dwa schematy formalne audycji z muzyką tego typu. W pierwszym audycja była rejestracją odwiedzin ekipy radiowej u danego muzykanta (pojedynczej osoby lub grupy osób) w jego miejscu zamieszkania. Składała się z wywiadów przeplecionych przykładami muzycznymi, spontanicznie inicjowanymi przez odwiedzaną osobę. Drugi schemat opierał się na formie reportażu z takiej wyprawy<sup>15</sup>.

Audycje te miały charakter popularyzatorski i były pozbawione szczegółowych analiz nagrywanego materiału muzycznego. Wiele z nich było częścią cyklów audycji radiowych pt. *Ludowe zespoły regionalne* lub *Wieś tańczy i śpiewa*.

### 2.2.1. Audycje radiowe z folklorem muzycznym autochtonów

Audycje radiowe z folklorem muzycznym autochtonów to grupa ogółem 6 audycji z lat 1954 i 1957–1959, w których ukazane są rozmaite osoby oraz kapele rodzinne i rodzinno-sąsiedzkie mieszkające na historycznej ziemi dolnośląskiej, w okolicach Kępna, Sycowa i Kluczborka. Bohaterowie audycji należą do autochtonicznej ludności tych terenów; niekiedy są to te same osoby, u których Majchrzak przeprowadzał swoje badania terenowe.

<sup>15</sup> Wywiady w terenie przeprowadzał Majchrzak, natomiast komentarze do audycji czytał albo on, albo jeden z zawodowych lektorów radiowych: Józef Wolny lub Anna Hannowa.

W audycji nr 4490 (610) pt. *Śpiewki spod Grębanina* Majchrzak relacjonuje wizytę u Jadwigi Hełkowej, ludowej śpiewaczki z powiatu kępińskiego. Jest ona przedstawiana w nagraniu jako „dobra gospodyni” i „gościnna ciotka”, która miała „pracowity żywot”. W nie mniejszych superlatywach przedstawiana jest jej rodzina: mąż, córka, syn i kuzyn. Hełkowa wykonuje do nagrania kilka pieśni solo *a capella* (np. pieśń dziadów odpustowych, pieśń *Wy mi jej nie odmówicie*, pieśń *Ojciec Szkopek*), jak również wspólnie z miejscową trzyosobową kapelą, złożoną ze skrzypiec, basów i harmonii. Warto zaznaczyć, że tego rodzaju audycje radiowe Majchrzaka są być może jedynym zachowanym do chwili obecnej dokumentem fonograficznym wykonawstwa wokalnoinstrumentalnej i instrumentalnej muzyki ludowej z terenów Dolnego Śląska (na tym nagraniu – polka i oberek *Oj nasi jadą*). Niektóre pieśni Hełkowa wykonuje *unisono* wraz z członkami swojej rodziny i kapelą.

Bardzo podobnie przedstawia się audycja nr 5107 (613) pt. *Przez Drożkowską wieś*<sup>16</sup>, w której również można usłyszeć muzyczny repertuar z okolic Kępna, wykonany tym razem przez „Babcię Urbańską”, jej córkę, zięcia i miejscową kapelę przez niego prowadzoną, która składa się ze skrzypiec, dwóch trąbek i akordeonu. Jak można dowiedzieć się z audycji, kapela – będąca dumą wsi Drożki – bierze udział w lokalnych weselach i zabawach odpustowych. W tej audycji muzykanci wykonują *waloszka* i polki oraz akompaniują śpiewakom ludowym: Urbańskiej, jej córce, zięciowi i zespołowi kobiet. Uwagę zwraca pieśń *Którędy, Jasiu, pojedziesz*, w której kolejne zwrotki, śpiewane *a capella*, są przedzielone ustępami instrumentalnymi powtarzającymi melodię tych zwrotek – taki „przyśpiewkowy” sposób wykonania jest rzadko spotykany w nagraniach Majchrzaka, który nagrywał raczej śpiewaków *a capella* lub same kapele<sup>17</sup>.

Ostatnia zachowana audycja prezentująca folklor *in crudo* okolic Kępna ma numer 5279 (612) i tytuł *W Krążkowach pięknie grają*. Podobnie jak poprzednie przedstawia jedną starszą wiekiem śpiewaczkę – Marię Pawelczykową (ur. w 1871 r.) oraz miejscową kapelę. Krążkowska kapela składa się z czterech osób: 64-letniego Jana Podymy, który ją prowadzi i gra w niej na skrzypcach, jego dwóch synów, którzy grają na trąbce i akordeonie, oraz sąsiada grającego na basie (zwanym w Krążkowach *krową*) lub skrzypcach. W tej audycji przeważa muzyka instrumentalna: zespół wykonuje trzy polki i walczyka, natomiast Pawelczykowa śpiewa tylko jedną pieśń – *A ja sobie wolny* (zob. Majchrzak 1970: 56–57).

Zdumiewa różnorodność składu kapel w wyżej opisanych audycjach, zrealizowanych w tym samym roku (1958), ukazujących wciąż żywy folklor muzyczny funkcjonujący w trzech miejscowościach położonych kilka kilometrów od siebie. Szczególnie uderza popularność trąbki – instrumentu miejskiego produkowanego fabrycznie. Wszyscy autochtoni są chwaleni w komentarzu audycji za trud podtrzymywania własnej tradycji

<sup>16</sup> Tytuł audycji jest równocześnie incipitem pierwszej zaprezentowanej w niej pieśni, którą wykonuje *a capella* Babcia Urbańska.

<sup>17</sup> Podobny sposób wykonania występuje w audycji nr 4490 (610) pt. *Śpiewki spod Grębanina* w pieśni *Weźma my się, weźma*.



muzycznej. Szczególny szacunek jest okazywany najstarszym śpiewaczkom ludowym, nazywanym przez Majchrzaka „babciami”.

Jedną z audycji prezentujących region i osoby, u których Majchrzak przeprowadzał wcześniej badania terenowe, jest audycja nr 3427 (607) pt. *Pieśni Ziemi Kluczborskiej*. Wszystkie zarejestrowane w niej pieśni zostały przetranskrybowane i włączone przez Majchrzaka do jego dwóch zbiorów dolnośląskich pieśni ludowych. Jeden przykład z tego nagrania zwraca szczególną uwagę: chór uczniów szkoły w Kujakowicach wykonuje wraz z Pawłem Gorzelą – nauczycielem akompaniującym chórzystom na pianinie – wielogłosowe opracowanie pieśni *Przez Kujakowice woda ciecie* jego autorstwa. Audycja ta, wraz z niezmontowanym nagraniem nr 1857 (683)<sup>18</sup> prezentującym większą liczbę opracowanych i wykonanych w ten sposób pieśni z okolic Kluczborka, jest dokumentem przeobrażeń wiejskiej kultury muzycznej już od międzywojnia. Po pierwsze – śląski folklor, obok swych funkcji w naturalnym środowisku, stawał się w rękach szkolnych pedagogów narzędziem do kształtowania patriotycznych postaw wśród młodego pokolenia; po drugie – nauczyciele wiejscy interesowali się miejscowym folklorem, dokumentowali jego przejawy lub byli wręcz odgórnie do tego obligowani; po trzecie – rozwój ruchu amatorskiego (już przed wojną), a zarazem powolne zamieranie tradycyjnej obrzędowości na skutek dużego wpływu na kulturę wiejską m.in. kultury miejskiej i nowinek techniki wytworzyło (przynajmniej w pewnym stopniu) postawę dystansu do własnej tradycji. Nie dziwi zatem fakt, że dzieci z Kujakowic na nagraniu nie śpiewają tak, jak najstarsze pokolenie mieszkańców tej wsi<sup>19</sup>. Wykonują folklor muzyczny opracowany wielogłosowo na zespół chórally. Opracowanie takie pozbawiało tekst pieśni cech miejscowej gwary i zastępowało ją literacką polszczyzną, a muzykę – właściwych danemu śpiewakowi ludowemu jednostkowych cech wykonania. Nasuwa się ważne pytanie – czy to już zmierzch folkloru muzycznego *in crudo*, skoro na wsi najmłodsze pokolenie śpiewa folklor opracowany, pod okiem nauczyciela-specjalisty w szkole? Ludność wiejska nie polega już tylko na ustnym przekazie tradycji przez starsze pokolenie, coraz więcej osób (nauczyciele, radio) zaczyna interesować się muzyką tradycyjną i tworzyć dla niej nowe konteksty wykonawcze.

Warto w tym miejscu wspomnieć postać owego pedagoga, który prowadzi szkolny chór. O działalności Gorzela pisze sam Majchrzak:

P. Gorzel był znakomitym muzykiem [organistą – G.G.], a miejscowe pieśni zapisywał bardzo starannie na oddzielnych usztywnionych kartach. Niektóre z nich harmonizował na dwa głosy i wykorzystywał w szkole już po wyzwoleniu Śląska. Nie nosił się też z zamiarem zapisania ich drukiem, gdyż jego zbieractwo, wynikające z osobistego zamiłowania, nie miało charakteru instytucjonalnego. Nie ograniczył jednak swego zbieractwa li tylko do pieśni, gdyż zapisywał także polskie bajki i wszelkie opowiadania, które wydał

<sup>18</sup> Fonogram ten stanowił zapewne rodzaj nagrania terenowego – zebrania materiału do opracowania np. audycji słowno-muzycznej.

<sup>19</sup> Pieśń prezentowaną przez dzieci na tym nagraniu – *Przez Kujakowice woda ciecie* – śpiewa także solo a *capella* na początku audycji Franciszek Maruska, jeden z najstarszych mieszkańców wsi Kujakowice.

w 1927 roku, lecz – ze zrozumiałych względów – w tłumaczeniu niemieckim (Majchrzak 1983:41)<sup>20</sup>.

Ostatnia audycja z grupy prezentujących folklor muzyczny autochtonów, nosząca nr 4835 (614) i tytuł *W Dziestawicach żyją jeszcze śląskie śpiewki*, jest również dokumentem przeobrażeń folkloru muzycznego wsi dolnośląskiej. W audycji zestawiono „starośląski” folklor muzyczny autochtonów (pieśni w wykonaniu Pauliny Bąk z Dziestawic) z folklorem muzycznym przesiedleńców (trzy oberki w wykonaniu kapeli z Tyńca pod Wrocławiem pod kierownictwem Stanisława Gargały w składzie: skrzypce, klarnet, basy). Słuchając audycji, odnosi się wrażenie, że została ona specjalnie zmontowana. Wykonawcy prawdopodobnie w ogóle się ze sobą nie spotkali – wbrew temu, co lektor oznajmia w komentarzu słownym. Dolny Śląsk ukazany jest tu jako obszar charakteryzujący się wielokulturowością. Łączenie starej i nowej (dla tych ziem) tradycji muzycznej – wspólne muzykowanie polegające na prezentacji własnego folkloru innej grupie regionalnej – ma symbolicznie łączyć Dolnoślązaków: tych z urodzenia i przyjezdnych – i wyznaczać drogę do ukonstytuowania się nowej społeczności tego regionu. Optymistycznie brzmią słowa lektora przygotowujące radiostuchaczy do wystuchania kapeli przesiedleńców: „nie są to wprawdzie Ślązacy, ale cóż z tego – muzyka ma przecież i tak wspólny język”<sup>21</sup>.

28

O zestawianiu muzyki autochtonów i przesiedleńców w audycjach Majchrzaka i o politycznym znaczeniu takiej praktyki celnie pisze Dorota Simonides:

Z pomocą pospieszyły nowe książki, audycje w radiu, które szczegółowo przedstawiały historyczne prawa Polski do ziem zachodnich. Działacze kultury oraz społecznicy zbierali w terenie śląskie pamiątki i zapoznawali z nimi przybyłą ludność, aby słowa o „historycznym prawie” nie brzmiały pusto bez pokrycia. Józef Majchrzak, znakomity folklorysta, zbierał resztki pieśni śląskiej i prezentował ją z pięknym komentarzem w rozgłośni wrocławskiego radia razem z pieśniami innych regionów. W ten sposób przybysze sami przekonywali się, że śląska pieśń ludowa i ich własna, regionalna, to te same pieśni ogólnopolskie, zasilające skarb kultury narodowej (Simonides 1988: 36).

### **2.2.2. Audycje radiowe z folklorem muzycznym przesiedleńców**

Zanim na konferencji przywódców USA, Wielkiej Brytanii i Związku Radzieckiego w Poczdamie (latem 1945 r.) ostatecznie ustalono nowy kształt granic Polski, toczyła się już akcja wzajemnej wymiany ludności między Polską a Związkiem Radzieckim. Mieszkańcy dawnych wschodnich obszarów Rzeczypospolitej, w tym mieszkańcy Galicji Wschodniej, mieli zasiedlić tzw. Ziemie Zachodnie i Północne, czyli poniemieckie obszary leżące pomiędzy przedwojenną zachodnią granicą kraju a linią rzek Odry i Nysy Łużyckiej. Przyjęto zasadę przesiedlenia tej ludności zgodnie z układem rów-

<sup>20</sup> Wszelkie teksty ludowe Gorzel zapisywał literacką polszczyzną (Majchrzak 1958b: 56).

<sup>21</sup> Fragment komentarza audycji nr 4835 (614).



noleźnikowym, tzn. na tereny podobne do miejsc pochodzenia przesiedleńców pod względem gleby, klimatu i krajobrazu. To spowodowało, że Polacy wysiedleni np. z Galicji Wschodniej w dużej mierze zasiedlili Dolny Śląsk w południowo-zachodniej Polsce: region ze stolicą we Wrocławiu.

Niestety, po wojnie, wskutek założeń polityki kulturalnej Polski Ludowej, nie wolno było oficjalnie propagować pamięci o polskiej obecności na ziemiach przyłączonych do Związku Radzieckiego, stanowiących w dzisiejszych czasach obszar zachodniej Ukrainy, zachodniej Białorusi i Wileńszczyzny na Litwie. Z tego powodu Ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego, prowadzona w kraju w pierwszej połowie lat 50. XX w. przez Państwowy Instytut Sztuki (dzisiejszy Instytut Sztuki PAN) i Polskie Radio, skupiała się niemal wyłącznie na muzyce rdzennych mieszkańców badanych terenów. Na Dolnym Śląsku skupiano się więc przede wszystkim na dokumentowaniu folkloru muzycznego bardzo nielicznie reprezentowanej już w XX w. polskiej ludności, pomijano zaś nagrywanie muzyki przesiedleńców. Tego typu dowodów potrzebowała władza Polski Ludowej, by uprawomocnić swoją propagandę dotyczącą słuszności obecności Polaków na Ziemiach Zachodnich. Potrzebowała ich również napływowa ludność Dolnego Śląska, także ta przybyła z Bukowiny rumuńskiej, Bośni i różnych stron powojennej Polski, która czuła się tu obco i nie tworzyła jeszcze zwartej społeczności, bo nie znała ani historii, ani kultury tego regionu, uważanego dotychczas w powszechnej świadomości za niemiecki.

Osiadając w nowych stronach, spotykali się oni z kulturą Niemców, polskich autochtonów i innych osadników. Tylko około 40% wsi na Dolnym Śląsku zamieszkiwała ludność jednorodna pod względem pochodzenia terytorialnego (Czapran 1987: 61), natomiast w pozostałych dochodziło do zderzeń różnych tradycji. Edward Pietraszek podaje trzy etapy procesu zespalania się osadników z nowym miejscem zamieszkania (Pietraszek 1989: 7):

- zderzenie osadników z nową krainą i ze sobą (1945–1948),
- wyczekiwanie, „trwanie przy swoim” (1948–1956),
- otwieranie się na zewnątrz (od 1956 r.).

W końcu lat czterdziestych dochodziło do coraz częstszych konfrontacji – obcość stawała się przyczyną podziałów, a nawet ostrych konfliktów. Przywiezione ze sobą obyczaje i obrzędy, a nawet gwara uznawane były przez sąsiadów za dziwne i śmieszne, toteż z czasem przestawały być eksponowane na zewnątrz; umieszczano je w sferze tego, co prywatne, domowe. Ciągłość tradycji bywała coraz częściej przerywana, gdyż sama tradycja stawała się balastem, czymś wstydliwym.

Audycje Majchrzaka z muzyką przesiedleńców są cennym dokumentem napływowego folkloru muzycznego, który albo nie został jeszcze poddany silniejszym modyfikacjom w związku ze zderzeniem z innymi przesiedleńczymi tradycjami (dotyczy to przeważnie przesiedleńców spoza przedwojennych granic Polski), albo zawiera ciekawe zmiany w zakresie repertuaru i jego wykonawstwa. Według relacji informatorów Majchrzaka, zarejestrowany w audycjach folklor muzyczny był czynnie praktykowany w czasach, kiedy go nagrywano.

Zbiory audycji z tej grupy liczą ogółem 17 nagrań, w tym dwa z 1952 r. i piętnaście z lat 1956–1959. Zaprezentowana muzyka, nagrana w różnych częściach Dolnego Śląska, jest wykonywana przez przesiedleńców z Kaliskiego, Sieradzkiego, Krakowskiego, Kieleckiego, Lwowskiego, Wołyń, Tarnopolskiego, Polesia, Wileńszczyzny, Bośni i Bukowiny Rumuńskiej. Jest to muzyka zarówno wokalna, jak i instrumentalna, nierzadko wykonywana na instrumentach przywiezionych na Dolny Śląsk z poprzedniego miejsca zamieszkania.

### **2.2.2.1. Przesiedleńcy z Kaliskiego i Sieradzkiego**

Muzyka osadników z Kaliskiego i Sieradzkiego jest przedstawiona w audycji nr 5192 (612). Wykonuje ją kapela Edwarda Hyry z Sycowa, złożona z muzyków urodzonych na terenach tych dwóch regionów. Wspólnie grają: pochodzący z Sieradzkiego Edward Hyra (skrzypce), jego syn Jerzy (akordeon) i ich sąsiad Jan Przyjałta (akordeon) oraz pochodzący z Kaliskiego Józef Ziętek (klarnet). Na nagraniu słychać również towarzyszący im bęben, jednak osoba na nim grająca nie została przedstawiona w audycji.

Wykonany w nagraniu repertuar to muzyka taneczna z okolic Sieradza: kilka polek, oberek, *okrągły* i *waloszek*, którego melodia jest bardzo zbliżona do melodii dolnośląskiej pieśni *Zalycot mi się braliński świniarz* (Majchrzak 1970: 177). Podobieństwo to nie wydaje się czysto przypadkowe, gdyż po pierwsze – *waloszek* to typowo śląska nazwa walca, a po drugie – w okolicach Sycowa mieszkało w latach pięćdziesiątych wielu autochtonów, którzy mogli zaznajomić Hyrę z melodią tej pieśni. Niewykluczony jest również udział audycji radiowych w rozpowszechnianiu folkloru autochtonicznego wśród osiedleńców. Wykonanie *waloszka* przez kapelę w opisanym wyżej składzie stanowi przykład łączenia starej i nowej (napływowej) tradycji muzycznej Dolnego Śląska. Jedyne przykłady muzyki z Kaliskiego stanowi pieśń *Jak pojedziesz orać*, wykonana *a capella* literacką polszczyzną (!) przez Józefa Ziętka. Poprzedza ją gra kapeli, oparta na melodii tej pieśni.

Edward Hyra oprócz prowadzenia zespołu zajmował się także lutnictwem. Na nagraniu prezentował dźwięk własnoręcznie wykonanych skrzypiec. Nie budował jednak instrumentów w ten sam sposób, jak to czynił w poprzednim miejscu zamieszkania: z powodu braku odpowiednich gatunków drzew i drewna dobrej jakości, zastąpił niektóre gatunki innymi (np. stosował klon zamiast jaworu).

Audycja ta jest przykładem na to, jakie zmiany dokonywały się w praktyce muzycznej osiedleńców pochodzących z dwóch nieodległych od siebie regionów przedwojennej południowo-zachodniej Polski, którzy osiedli razem w jednej (tej samej) miejscowości na Ziemiach Zachodnich. Było to m.in. łączenie się we wspólne kapele, włączanie do repertuaru elementów folkloru muzycznego autochtonów oraz porzucanie własnej gwary (przy wykonywaniu pieśni) na rzecz języka literackiego.

### **2.2.2.2. Przesiedleńcy z Krakowskiego i Kieleckiego**

W zbiorach nagrań znajdują się cztery audycje prezentujące muzykę przesiedleńców pochodzących z Krakowskiego. Dwie z nich, nr 589 (603) pt. *W Piotrkowickach*

*gra kapela* i nr 866, 867 (603) pt. *Zespół pieśni i tańca – Piotrkowiczki*, stanowią jedno z najwcześniejszych, zachowanych do chwili obecnej nagrań Majchrzaka – pochodzą z 1952 r.

Audycja *W Piotrkowiczkach gra kapela* nie posiada komentarza słownego. Przedstawia repertuar miejscowej kapeli ludowej: *Polkę Michałową* (dwukrotnie: na początku i końcu audycji), krakowiaka *Za Krakowem czarny las*<sup>22</sup>, krakowiaka *Antek Cwaniak* oraz mazury *Gdzie ty idziesz kochanko* i *Olaboga nie wytrzymam*. Trzem ostatnim pozycjom towarzyszy śpiew Gabriela Madziarza. Wykonanie pieśni pozbawione jest cech ludowych (w przeciwieństwie do gry kapeli). Odnosi się wrażenie, że Madziarz ma wykształcenie muzyczne. Śpiewa postawionym głosem, dba o czystą intonację i dobrą dykcję, posługuje się językiem literackim. Każda pieśń potraktowana jest jak utwór artystyczny: wykonana nieskazitelnie według wcześniej wypracowanej przez śpiewaka interpretacji.

Druga audycja, w której występują mieszkańcy Piotrkowiczek, zawiera wywiad z Teodorem Pisulą na temat jego muzykowania przed wojną i drogi na Dolny Śląsk. Pisula informuje, że jego zespół w grudniu 1951 r. wygrał „konkurs w Warszawie” (zapewne był to konkurs dla zespołów amatorskich). Zaprezentowany w tej audycji repertuar instrumentalny to oberki, marsz i kilka polek, w tym *Polka spod Łodzi*. Niestety, oprócz opisu na taśmie, nie ma podanych żadnych informacji o tym utworze w nagraniu. Być może pochodzenie regionalne członków zespołu dyktowało repertuar lub był on po prostu z założenia ogólnopolski.

Krakowiak *Hej, od Krakowa jadę* to jedyna pozycja zaśpiewana z towarzyszeniem kapeli, natomiast czysto wokalne przykłady muzyczne stanowi pięć pieśni z Kieleckiego, wykonanych przez Józefę Wiech (w tym ogólnopolska obrzędowa pieśń weselna *Oj, chmielu, chmielu*).

„Międzyregionalny” repertuar charakteryzuje także kapelę Teodora Nosala z Kolonii Sokołowskiej pod Oleśnicą, bohatera audycji nr 5585 (611). Zespół, często grywający na weselach osiedleńców z różnych regionów: Kieleckiego, Krakowskiego, Wieluńskiego i z Kresów, jest zmuszony poszerzać swój pierwotny repertuar (np. po to, by usatysfakcjonować wszystkich weselników swoją grą). W audycji pojawiają się zatem nie tylko krakowiaki, lecz również *kolomes* (weselny chodzony wykonywany podczas oczepin) i oberek z Kieleckiego. Sam Nosal deklaruje, że nie stanowi dla niego problemu nauczenie się melodii ludowej z innego regionu niż Krakowskie. Jego rodzinno-sąsiedzka kapela składa się ze skrzypiec, akordeonu, basów i bębna. Taki „uniwersalny” skład pozwala dostosować się do nowych wymogów repertuarowych.

Ostatnia zachowana audycja prezentująca kapelę przesiedleńców z Krakowskiego jest oznaczona w katalogu jako audycja nr 5607 (611). Tym razem Majchrzak odwiedza Kawice w powiecie legnickim. Prezentowany repertuar wokalnie-instrumentalny obejmuje krakowiaki, polki, oberka i walczyka. Stosunkowo „krakowski” jest skład kapeli:

<sup>22</sup> Krakowiak ten oparty jest na melodii pieśni o tym samym tytule jak ta, o której w 1949 r. Majchrzak napisał pracę magisterską pt. *Śląskie warianty krakowskiej melodii „Za Krakowem czarny las”*.

skrzypce, trąbka, klarnet i akordeon. Kapela Maksymiliana Dziubiny raczej nie grała na „międzyregionalnych” weselach, toteż nie musiała w sposób znaczący modyfikować swojego repertuaru. Zespół przygrywał kawickim zabawom: jednoczył mieszkańców wsi, którzy – jeśli wierzyć komentarzowi do audycji – chętnie śpiewali i dobrze się bawili przy jego muzyce.

### 2.2.2.3. Przesiedleńcy z Kresów Wschodnich

Pierwsza audycja *Gieraltowscy muzykanci* przedstawia mieszkańców wsi Gieraltów koło Bolesławca, którzy przed wojną mieszkali razem w jednej miejscowości – w Świrzu pod Lwowem (20 km na płd. wschód od Lwowa). Wieś została przesiedlona w 1945 r. w całości na Dolny Śląsk. Pozwoliło to utrzymać kapelę ludową, która istniała na Kresach w takim samym składzie instrumentalnym jak na Dolnym Śląsku po przesiedleniu: skrzypce, trąbka i 120-strunowe cymbały, wykonane przez członka kapeli Józefa Komara. We wsi Gieraltów istniał poza tym zespół śpiewaczy i strażacka orkiestra dęta. Wszystkie grupy muzyczne prowadził Jan Zazulak. Miejscem, w którym zbierała się tutejsza ludność (starszego i młodszego pokolenia), aby pośpiewać, pograć i potaćńczyć, była świetlica gromadzka. Poza tym muzyka ludowa przywieziona z Galicji wciąż towarzyszyła weselom, na którym wykonywano wielogłosowo żartobliwe przyspiewki z towarzyszeniem kapeli. Cymbały zasilały skład następujących zespołów instrumentalnych: skrzypce + cymbały (Jan Zazulak + Józef Komar) oraz troje skrzypiec + trąbka + cymbały (kapela rodzinno-sąsiedzka Zazulaka).

Cymbały realizują stronę harmoniczną i rytmiczną wykonania, co jest typowe dla roli tego instrumentu w kapelach na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej.

W innej części audycji przedstawiany jest „Dziadzia” Horochowski – opowiadał on o piszczałkach (które nazywa ligawkami), które sam wykonywał w dzieciństwie w Galicji Wschodniej i które wykonywał również na Dolnym Śląsku. Są to instrumenty pasterkie, z sześcioma otworami, na których gra się zawsze solo.

Na koniec audycji o kapeli Zazulaka można usłyszeć, jak mieszkańcy Gieraltowa tańczą *ogrodnika*. Ten taniec jest w komentarzu opisywany przez Majchrzaka jako podobny do śląskiego trojaka, ze względu na sposób ustawienia tancerzy względem siebie – dwie kobiety i mężczyzna. *Ogrodnika* – taniec dwuczęściowy o zmiennym metrum, składający się z części wolnej w metrum 3/4 i szybkiej w metrum 2/4 – wykonuje tu kapela złożona z cymbałów i skrzypiec.

Audycja ta przedstawia repertuar egzystujący w niezmienionej – jeśli wierzyć słowom muzyków – formie już dwunasty rok po przesiedleniu (audycję nagrano w 1957 r.). Jest to ewenement, spowodowany zapewne faktem jednorodności pochodzenia terytorialnego mieszkańców Gieraltowa. Nie muszą oni wstydić się swojej regionalnej kultury, nie muszą jej ukrywać przed sąsiadami ze wsi. Mają głębokie poczucie wspólnoty i wobec tego nie jest konieczne budowanie jej kosztem rezygnacji z własnej tradycji, jak to miało często miejsce w miejscowościach zasiedlonych ludnością o różnym pochodzeniu regionalnym.

Kolejną audycją, która ukazuje folklor muzyczny przywieziony z Lwowskiego na Dolny Śląsk, jest audycja *Ruja także ma swoją kapelę*. Tytułową Ruję, miejscowość położoną 20 km na zachód od Legnicy, zasiedlono w 1947 r. osadnikami z Rzeszowskiego i Lwowskiego. Bohaterem audycji jest miejscowa kapela, złożona z byłych mieszkańców wsi Komarno pod Lwowem (20 km na płd. zachód od Lwowa): Jana Roga (skrzypce), jego córki Anieli (bęben, zwany *barabanem*<sup>23</sup>), syna Leona (akordeon) oraz mieszkańca sąsiedniej wsi, Jana Stefanickiego (trąbka). Druga córka Roga, Karolina Zazulak<sup>24</sup>, jest śpiewaczką ludową.

Zaprezentowany w audycji repertuar to w większości przyśpiewki weselne w jej wykonaniu oraz weselne tańce. W pieśniach zaznacza się wpływ rytmiki mazurkowej (*Mamuniu, mamuniu, cybula staniąta*) czy synkopowanej (*Gdzieś był, Jasieńku, gdzieś był do rana*).

Najciekawszymi jednak przykładami muzycznymi tej audycji są niewątpliwie żydowski taniec poślubny i toast weselny, oba wykonane wyłącznie przez kapelę. Uderza przede wszystkim tonalność tej muzyki (oparcie się o sekundę zwiększoną między drugim a trzecim stopniem skali) i sposób gry na instrumentach, szczególnie skrzypcach. Jest on bardzo ozdobny; melodie obu przykładów obfitują w vibrato i glissanda. Jan Róg informuje, że od czternastego roku życia grywał na weselach i zabawach, w tym żydowskich (kapela polsko-żydowska składała się z klarnetu, skrzypiec i bębna). Nauczenie się repertuaru należącego do tej tradycji muzycznej nie stanowiło dla niego problemu. Róg twierdzi, że Polacy z Żydami żyli w zgodzie, aczkolwiek nie występowała pomiędzy tymi narodami zażyłość; na przykład Polacy nie byli zapraszani na żydowskie wesela i odwrotnie.

Gdy słucha się żydowskiej muzyki zapisanej dzięki tej audycji, zadziwia świeżość gry kapeli. Pomimo braku obecności Żydów w Rui i braku okazji do grania na żydowskich weselach, zespół Roga bez trudu wykonuje dawny repertuar.

Bardzo ciekawa audycja, ukazująca muzykę zarówno z północnej, jak i południowej części Kresów Wschodnich, nosi nr 2595 (605). Rozpoczyna ją recytacja fragmentu XII Księgi *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (opis koncertu Jankiela), której towarzyszy muzyczne tło – gra Wincentego Kaduszkiewicza na cymbałach. Zestawienie muzyki wykonywanej przez Kaduszkiewicza z literackim opisem muzykowania słynnego bohatera polskiej epepei narodowej związane jest zapewne nie tylko z faktem, że obie postacie były cymbalistami. Wszak obaj muzykanci pochodzili ponadto z Litwy<sup>25</sup> i poprzez

<sup>23</sup> Ani w opisie taśmy, ani w samej audycji nie ma bardziej szczegółowego opisu tego instrumentu. Słuchając jednak muzyki wykonywanej przez kapelę, nietrudno wysłyszeć, że jest to bęben dwustronny z trójkątem bądź innym, podobnym w brzmieniu, idiofonem uderzanym. Nazwa *baraban* występuje w centralnej Polsce: na Mazowszu i w Kieleckiem. Trudno jednak z tych przesłanek wnioskować cokolwiek pewnego na temat tego instrumentu.

<sup>24</sup> Występuje – być może przypadkowa – zbieżność nazwisk muzyków z Lwowskiego, pojawiających się w różnych nagraniach Majchrzaka. W końcu lat pięćdziesiątych w Gierattowie koło Bolesławca działał Jan Zazulak (zob. audycję pt. *Gierattowscy muzykanci* na taśmie nr 607), a w tej audycji (nagranej w 1959 r.) występuje Karolina Róg (po mężu Zazulak), śpiewaczka ludowa.

<sup>25</sup> Wincenty Kaduszkiewicz urodził się w 1905 r. w Czerniatach na Wileńszczyźnie, zmarł w 1976 r. w Starym Wołowie koło Wrocławia (Dahlig 1998b: 145, Dahlig 2013: 367–368).

swoją grę krzewili wiedzę o polskiej tradycji i historii. Na tym jednak podobieństwa pomiędzy nimi się kończą. Kaduszkiewicz nie był, jak Jankiel, samotnym muzykaniem. Majchrzak przedstawia go w audycji przede wszystkim jako wirtuoza swojego instrumentu i działacza muzycznego. Podkreśla jego rolę w aktywizacji miejscowej ludności w dziedzinie muzyki.

Po przyjeździe z Wileńszczyzny na Ziemię Odzyskane w 1945 r., Kaduszkiewicz grał głównie na zabawach tanecznych i weselach. Od połowy lat pięćdziesiątych rozpoczął pracę z młodzieżą: zbudował kilkanaście instrumentów i uczył na nich grać. Działał w Powiatowym Domu Kultury w Wołowie, gdzie oprócz młodych gromadził również starsze osoby lubiące muzykować (por. Dahlig 2013: 367–368). Należały do nich np. Józefa Marcinkowska, Weronika Poryszko i Janina Grodkowska, które przyjechały po wojnie „spod Janowa na Polesiu” do wsi Wrzosa koło Starego Wołowa. Na nagraniu wykonują one *a capella* w gwarze białoruskiej pieśń *Oj u polu ozyreczko*. Oprócz niepolskiej gwary uwagę zwraca wielogłos<sup>26</sup>, w którym dominują współbrzmienia tercji i kwinty, rozchodzące się pod koniec każdej frazy do współbrzmienia oktawy. To jedyny przykład muzyki wokalne z znacznymi wpływami białoruskimi wśród zachowanych audycji Majchrzaka.

34

Kaduszkiewicz grał chętnie ze skrzypkiem Józefem Pronoszką. Na nagraniu utrwalono w wykonaniu tego duetu kołomyjki pochodzące z Wołynia – regionu, w którym urodził się skrzypek. Ciekawa jest faktura akompaniamentu cymbałów, typowa dla tradycji północnokresowej: realizuje on wraz ze skrzypcami główną melodię, silnie ją ornamentując (lewa ręka często powtarza dźwięki prawej). Nie dodają akompaniamentu mogącego stworzyć bogatsze podłoże harmoniczne, co było praktyką w grze cymbałów w kapelach południowokresowych. Powyższe łączenie obu kresowych tradycji daje niezwykle rezultaty brzmieniowe.

Wśród tańców wykonanych przez zespół cymbalistów – uczniów Kaduszkiewicza – znajdują się polka i kadryl. Na końcu audycji muzycy grają opracowanie dolnośląskiej pieśni *Wrocławskie zegary smutno biją* (Majchrzak 1970: 29). W komentarzu audycji lektor zwraca uwagę, że cymbaliści mają w swym repertuarze pieśni pochodzące z różnych stron kraju, także te dolnośląskie (z repertuaru polskojęzycznych autochtonów). Takie opracowania miały dawać nadzieję na to, „by po latach przerodzić się w trwałe wartości kultury ludowej tej ziemi” (cytat z jednej z audycji). Niestety, ta prognoza (czy też postulat), zakładająca wymieszanie różnych tradycji, czego rezultatem będzie nowa, transkulturowa tradycja muzyczna Dolnego Śląska, okazała się błędna.

Drugim nagraniem, na którym zarejestrowano grę Józefa Pronoszki, Wincentego Kaduszkiewicza i trzech jego uczniów (uczestniczących w cotygodniowych spotkaniach z mistrzem w świetlicy Zespołu Szkół Chemicznych w Brzegu Dolnym), jest audycja nr 6149 (615) pt. *Zespół cymbalistów ze Starego Wołowa*. Wszystkie wyżej wymienione osoby prezentują swoją muzykę, grając w różnych składach osobowych. Mistrz Kaduszkiewicz wykonuje m.in. krakowiaka. Nie poprzestaje jednak na muzy-

<sup>26</sup> Jest to dwugłos, który w niektórych odcinkach przebiegu melodycznego zbiega się w jednogłos.



kowaniu solowym na cymbałach – gra na skrzypcach razem ze swoimi uczniami, towarzysząc im we wszystkich utworach przez nich wykonywanych: różnych tańcach oraz pieśniach śpiewanych przy akompaniamencie cymbałów i skrzypiec. Duet Kresowiaków (Pronoszko i Kaduszkiewicz), znany z audycji nr 2595 (605) pt. *Koncert Jankiela*, gra wołyńską kołomyjkę, która pojawiła się już w tamtej audycji jako jeden z prezentowanych utworów.

Narrator czytający komentarz pyta retorycznie na końcu nagrania, czy Kaduszkiewicz jest już ostatnim cymbalistą w swoim regionie. Bogaty repertuar muzyczny mógłby popaść w zapomnienie, gdyby nie zaangażowanie „wołowskiego Jankiela” w przekazywanie tradycji młodszemu pokoleniu. Patrząc z perspektywy czasu i badań przeprowadzonych w Polsce południowo-zachodniej w latach osiemdziesiątych przez Piotra Dahliga (Dahlig 1990: 55) wydaje się jednak, że praca Kaduszkiewicza poszła, niestety, na marne. W jednym ze swych artykułów Dahlig pisze, że

W. Kaduszkiewicz zbudował ok. 20 cymbałów, uczył młodzież gry na tym instrumencie, założył zespół cymbalistów. Po jego śmierci zespół rozpadł się, nikt z jego uczniów nie gra publicznie. Część instrumentów uległa zniszczeniu (Dahlig 1990: 59).

Majchrzak w swych poszukiwaniach wiejskich muzykantów natrafił także na cymbalistę pochodzącego z południowej części Kresów Wschodnich. Był nim 72-letni Józef Marzec zamieszkały we wsi Płoski koto Góry, który urodził się w miejscowości Skatąt w Tarnopolskiem w bardzo muzykalnej rodzinie. Zachowała się jedna audycja poświęcona tej osobie: nr 6334 (615) pt. *Jeszcze jeden cymbalista*. O Józefie Marcu nie wspomina w swych pracach Piotr Dahlig, toteż dzięki istnieniu zapisów fonograficznych audycji Majchrzaka można ujawnić życie i działalność jeszcze jednego cymbalisty (a właściwie także bębniasty i klarncysty), który działał na Dolnym Śląsku po II wojnie światowej.

Jego lokalna kariera zaczęła się tuż po przyjeździe na Ziemię Odzyskane. Józef Marzec (ur. w 1887 r.), pochodził z okolic miasta Skatąt w dawnym województwie tarnopolskim. Marzec opowiada w audycji swój życiorys, m.in. to, że w młodości grał na bębnie i klarncie, a dopiero później na cymbałach, które wykonał wspólnie z zaprzyjaźnionym majstrem. Po przyjeździe do Płosek koto Góry na Dolnym Śląsku założył kapelę, z którą grał na weselach. W wywiadzie przeprowadzonym przez Majchrzaka cymbalista informuje, że obecnie (nagranie zrealizowano w 1959 r.) gra solo na cymbałach (jest to instrument strojony kwintowo, składający się aż ze 162 strun – 18 pasm x 9 strun na każdy dźwięk daje silne, głośnie brzmienie) i bębnie „stare kawałki” podczas potańcówek odbywających się we wsi co niedzielę. Równoczesna gra na dwóch instrumentach jest możliwa dzięki pedałowemu przymocowanemu do bębna. W audycji zarejestrowano kołomyjki, kozaka, poleczkę i walczyka – wszystkie wykonane wyłącznie na cymbałach<sup>27</sup>. Instrument Marca jest dość szczegółowo opisany

<sup>27</sup> Marzec informuje w wywiadzie, że mechanizm pozwalający mu grać jednocześnie na bębnie i cymbałach zepsuł się jakiś czas przedtem.

w audycji. Wykonany przed wojną przez majstra, charakteryzuje się bardzo silnym dźwiękiem i kwintowym strojem<sup>28</sup>.

Józef Marzec był niewątpliwie wielkim wirtuozem swego instrumentu. Jego sposób gry różnił się od sposobu gry Wincentego Kaduszkiewicza pochodzącego z Wileńszczyzny. Marzec, grając solo, realizuje nie tylko melodię danego tańca, lecz również tło harmoniczne (akompaniament). Ponadto zachwyca biegłością i techniką gry, szczególnie w bardzo szybkiej kołomyjce, którą wykonuje pod koniec audycji.

Wobec zniszczenia podczas II wojny światowej zbiorów Centralnego Archiwum Fonograficznego prowadzonego przez Juliana Pulikowskiego w Warszawie, audycje Józefa Majchrzaka ukazujące muzykę przesiedleńców z Kresów Wschodnich są obecnie bardzo ważnymi źródłami fonograficznymi. Pokazują wciąż żywą, ludową praktykę muzyczną przywiezioną z tamtych stron na Dolny Śląsk. Muzyka nie została jeszcze poddana silniejszym modyfikacjom w związku ze zderzeniem się z innymi tradycjami muzycznymi przeszczepionymi na Dolny Śląsk wskutek przesiedleń ludności różnych regionów przedwojennej Rzeczypospolitej (dotyczy to także gwary). Poza Majchrakiem prawdopodobnie nikt nie zarejestrował na taśmie muzyki przywiezionej z Kresów na Dolny Śląsk przez pierwsze pokolenie osiedleńców, a szczególnie w okresie, z którego pochodzą audycje – w latach pięćdziesiątych XX wieku, czyli w niedługi czas (ok. 10 lat) po przesiedleniu. Są one unikatowym źródłem przybliżającym ludową praktykę muzyczną mieszkańców Dolnego Śląska tamtych lat i niewątpliwie mogą być wykorzystane do badań nad przedwojenną, ludową praktyką muzyczną Polaków w Galicji Wschodniej, na Polesiu i Wileńszczyźnie.

#### **2.2.2.4. Przesiedleńcy z Bośni**

Ta grupa przesiedleńców była i jest nadal określana w literaturze jako „reemigranci” lub „repatrianci” (Dahlig 1994b, Dahlig 1995). O ile używanie tej nazwy w stosunku do Polaków, którzy zostali wysiedleni z Kresów Wschodnich i przyjechali na Ziemię Odzyskane, było eufemizmem szerzonym przez propagandę Polski Ludowej, o tyle używanie go w stosunku do Polaków przybyłych z Bośni (a także z Bukowiny rumuńskiej), dobrze określało charakter ich migracji. Piotr Dahlig potwierdza w kilku swoich pracach zaistnienie faktów historycznych, które opisał wcześniej Majchrzak w swych czterech zachowanych audycjach, dotyczących muzyki i historycznych losów polskich osadników z Bośni:

[...] przenieśli się w końcu XIX i na przełomie XIX i XX w. z terenów zaboru austriackiego (Krakowskie, Rzeszowskie, Tarnopolskie), rosyjskiego (Lubelskie) i Wołynia na południe, korzystając z polityki zagospodarowania obszarów słabo rozwiniętych rolniczo i mniej za-

<sup>28</sup> Są to cymbały z progim. Próg, znajdujący się pośrodku instrumentu, dzieli każdą strunę na dwie części tak, że wysokość dźwięku wydawanego przez górną część struny jest o kwintę czystą wyższa niż wysokość dźwięku wydawanego przez dolną jej część. Aby zabrzmiał jeden dźwięk, uderza się jednocześnie 9 strun, co powoduje, że instrument ma donośne brzmienie. Cymbały Józefa Marca mają ogółem 162 struny (9 strun x 18 pasm).



gęszczonych ludnościowo w byłej monarchii austro-węgierskiej. Po około pięćdziesięciu latach pobytu w Bośni ludność polska przesiedla się ponownie, w czerwcu 1946 r. (w siedemnastu transportach), tym razem na uzyskane przez Polskę nowe kresy zachodnie, i osiada w miejscowościach w okolicach Bolesławca (Dahlig 1995: 129)<sup>29</sup>.

Z Bośni przyjechało na Śląsk dokładnie 15 301 osób (Dahlig 1994c: 39). Reemigranci osiedlali się w dolnośląskich miejscowościach grupowo, zajmując przeważnie całe wsie dla siebie, co z pewnością umożliwiło kontynuowanie własnej tradycji muzycznej w sposób nieskrępowany w nowym miejscu zamieszkania. Piotr Dahlig przeprowadził w latach 1986–1992 badania dotyczące współczesnego funkcjonowania folkloru muzycznego przesiedleńców polskich z Bośni, które nie tylko potwierdziły dalsze jego istnienie wśród najstarszego pokolenia, ale były w ogóle pierwszymi badaniami z tego zakresu w powojennej folklorystyce muzycznej (audycje radiowe Józefa Majchrzaka miały charakter popularyzatorsko-rozrywkowy, a nie naukowy). Dahlig w jednym ze swoich artykułów przyznaje, że w Archiwum Fonograficznym im. M. Sobieskiego Instytutu Sztuki PAN znajduje się kilka nagrań repertuaru repatriantów z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a w regionalnych rozgłoszeniach Polskiego Radia może znajdować się ich jeszcze więcej, lecz etnomuzykolog nie dysponuje bliższymi danymi na ten temat (Dahlig 1994c: 36). W niniejszym artykule potwierdzam istnienie czterech audycji – jak widać, nieznanymi polskiej folklorystyce muzycznej: dwóch z 1956 roku i dwóch z 1957, dokumentujących praktykę muzyczną reemigrantów z Bośni.

Audycja nr 3396 (606) pt. *Wędrownie piosenki* przedstawia mieszkańców wsi Wykroty, którzy przybyli na Dolny Śląsk „z Serbii”<sup>30</sup>. Ukazana jest kapela braci Burniaków grająca na miejscowych zabawach i wieczornych spotkaniach, podczas których mieszkańcy wsi (nawet ci, którzy nie urodzili się na Bałkanach) wspólnie śpiewają „serbskie piosenki”. Pełny skład kapeli to skrzypce, akordeon, bęben i trąbka. Na nagraniu słychać jedynie dwa pierwsze instrumenty. Skrzypce z akordeonem (i z niewystępującymi w Wykrotach basami) były spotykane wśród polskich kapel w drugiej połowie lat trzydziestych w okolicach Nowego Martyńca (Novi Martinac), o czym wspomina Piotr Dahlig (Dahlig 1995: 135).

Pieśniom, prawie wszystkim wykonywanym wielogłosowo (dwugłos) w języku serbskim przez grupę kobiet i mężczyzn, akompaniuje kapela. Najczęściej oparte są one na skali durowej i utrzymane w metrum 2/4, rzadziej pojawia się trójmiar. Tekst słowny wykonawcy śpiewają sylabicznie; jego tematyka obraca się głównie w kręgu liryki mi-

<sup>29</sup> W audycjach Majchrzaka nie ma informacji na temat przyczyn podjęcia przez bośniackich Polaków trudu przesiedlenia się na Ziemię Odzyskane. Być może chodziło o nękające ich ataki ze strony nacjonalistów serbskich opowiadających się za monarchią (Dahlig 1995: 143).

<sup>30</sup> Bohaterowie audycji Majchrzaka, urodzeni na terenie Bośni, często w wywiadach mówią, że przyjechali „z Serbii”, śpiewają „po serbsku” (wyjątek stanowi grupa osiedleńców z Parzyc koło Nowogrodzka, która jako jedyna podkreśla w nagraniach, że przyjechała „z Bośni”). Ma to przypuszczalnie związek z faktem, że w regionie, z którego przyjechali (okolice Banja Luki), większość ludności stanowili Serbowie. Obecnie miejscowości, w których mieszkali przed wojną Polacy, należą do Republiki Serbskiej – kraju federacyjnego wchodzącego w skład Bośni i Hercegowiny.

łosnej. Uwagę zwraca jedyna w tym nagraniu (i w ogóle w audycjach z muzyką przesiedleńców z Bośni) pieśń z tekstem polskim: *Rosła w lesie kalina*, której melodia jest identyczna z melodią pieśni *Cztery konie we dworze*, wykonywaną (również wielogłosowo!) przez uczniów szkoły w Kujakowicach Dolnych w audycji Majchrzaka nr 1857 (683) z 1954 roku. Nie wiadomo, czy jest to tylko przypadek, czy też wspólny wątek melodyczny. Być może audycje Majchrzaka, prezentujące folklor muzyczny autochtónów śląskich, wpłynęły na repertuar przesiedleńców i ta pieśń jest tego przykładem.

Muzykę instrumentalną reprezentuje w tej audycji taniec *kolo*, odtąńczony przy akompaniamencie akordeonu przez mieszkańców wsi Wykroty, oraz gra na skrzypcach „Dziadka Gołojowa” w duecie z chordofonem szarpanym (nie został on opisany w audycji; prawdopodobnie jest to rodzaj gitary zwany lokalnie *bugarija*).

Następna audycja, przedstawiająca muzykę Polaków, zwanych w Bośni „Galicjanami”, nosi numer 3529 (606) i tytuł *U parzyckich muzykantów*. Jan Dolecki opowiada historię osiedlenia się swojego dziadka w Rakowcu (Rakovac, pow. Prnjavor) w latach dziewięćdziesiątych XIX w. Ponadto opisuje instrumenty wchodzące w skład jego rodzinnej kapeli z Parzyc: *prym I*, *prym II* (instrumenty podobne w wyglądzie, brzmieniu i technice gry do mandoliny, zwane także *tamburicami*), *bugariję* (zwaną także *tanburą*, a przez bośniackich Chorwatów: gitarą), *berdę* (rodzaj kontrbasu, na którym nie gra się smyczkiem, lecz szarpie struny palcami) i bębny<sup>31</sup>. Taki skład zespołu, w zasadzie czysto serbski, świadczył w Bośni o otwartości Polaków na kulturę bałkańską i chęć przystosowania się do tamtejszego muzycznego pejzażu kulturowego. To zapożyczenie serbskiej kultury odbywało się także na poziomie języka (pokolenie pamiętające przesiedlenie na Dolny Śląsk było dwujęzyczne) i repertuaru muzycznego (tańce i pieśni), co widać po prezentowanej w tej audycji muzyce. Rejon miasta Prnjavor był zasiedlony ludnością o różnej tożsamości etnicznej<sup>32</sup>. Z jednej strony każda grupa osiedleńców danej narodowości starała się zaznaczać swoją odrębność – poprzez repertuar muzyczny, skład kapel, nazewnictwo instrumentów oraz wierność swojej religii i obywatelstwa, z drugiej strony często zespoły złożone z muzyków jednej narodowości były zapraszane na zabawę do przedstawicieli innej grupy narodowej, np. Polacy do Ukraińców czy Serbów i wtedy starano się dostosować do wymogów tradycji muzycznej gospodarza<sup>33</sup>.

Dwie audycje z 1956 r. przedstawiają muzykę osadników ze wsi Milików koło Bolestawca, którzy przyjechali z miejscowości Nowy Martyniec (Novi Martinac). Fonogramy te podobne są w swojej konstrukcji formalnej do nagrań terenowych: oprócz muzyki – wokalne, instrumentalne, bądź wokálně-instrumentalne – nagrane są niemal wyłącznie zapowiedzi pieśni i krótkie wywiady.

<sup>31</sup> Więcej informacji o budowie tych instrumentów znajduje się w artykule Piotra Dahliga (Dahlig 1994b: 26–27).

<sup>32</sup> Byli to Serbowie, Chorwaci, Ukraińcy, Niemcy, Cyganie, Polacy i kilka innych grup etnicznych.

<sup>33</sup> „Kapele, które często grały u Serbów, przystosowały się w ten sposób, że zamiast skrzypiec grano na *tamburicy*, gdyż skrzypce nie miały powodzenia u Serbów, a zamiast kontrbasu (smyczkowanego), używano *berdę* (szarpaną)” (Dahlig 1995: 133).

W audycji nr 3291 (690) przedstawiony jest folklor wokalny: dwie pieśni serbskie, wykonane przy akompaniamencie kapeli złożonej wyłącznie z chordofonów szarpanych<sup>34</sup>, pieśń o górze Velebit wykonana *a capella* przez grupę mężczyzn i kobiet (trzygłos) oraz trzy pieśni zaśpiewane solo przez Cecylię Olewicz (ur. w 1918 r.).

Audycja nr 3292 (690) zawiera podobny materiał z tym, że przeważają tu pieśni wykonywane w różnych składach osobowych (duety, chór męski, żeński i mieszany) z towarzyszeniem kapeli, która prezentuje także muzykę czysto instrumentalną, np. akompaniament do tańca *kolo*.

Zaprezentowany w dwóch powyższych audycjach materiał muzyczny charakteryzuje się silnymi wpływami serbskimi (bośniackimi), o których pisze Piotr Dahlig, opisując w jednym ze swoich artykułów ludowy zespół śpiewaczy z Przejeźławia koło Jeleniej Góry na Dolnym Śląsku (Dahlig 1994a: 45). W zasadzie brak jest elementów polskich – nawet język, jaki dominuje w śpiewie, to serbski. Wszystkie pieśni wykonywane przez zespół wokalny utrzymane są w tonacjach durowych oraz rytmice walca lub tańca *kolo* (metrum 2/4). Ich melodie kończą się przeważnie na drugim stopniu skali. Tekst słowny jest śpiewany w dwugłosie, bez stosowania melizmatów i ornamentacji linii melodycznej.

W praktyce śpiewu solowego dominuje natomiast *tempo rubato*, ornamentacja melodii i kilkunutowe melizmaty. Pieśni solowe, mimo że reprezentują tę samą grupę gatunkową, co pieśni zespołowe (liryka miłosna, pieśni narracyjne i pieśni powszechne), opierają się na skalach wąskozakresowych (pentachordalnych o ambitusie kwinty lub seksty małej) bądź modalnych z wpływami orientalnymi, tj. sekundami zwiększonymi<sup>35</sup>.

Polscy przesiedleńcy z Bośni, mimo że mieszkali na Bałkanach tylko przez okres dwóch lub trzech pokoleń, zdolali przyjąć wiele elementów tamtejszej kultury muzycznej. Po osiedleniu się na Śląsku nie porzucili jej szybko. Kontynuowali muzykowanie domowe, prywatne, nie znajdując raczej dla siebie miejsca w działaniach ruchu folklorystycznego, propagującego polski stylizowany folklor sceniczny<sup>36</sup>.

#### **2.2.2.5. Przesiedleńcy z Bukowiny rumuńskiej**

Ta grupa przesiedleńców, nazywana w literaturze również Góralami Czadeckimi, osiedliła się po wojnie m. in. na Dolnym Śląsku w ówczesnym powiecie dzierzoniowskim. W 1957 r. dotarł do niej wraz z ekipą radiową Józef Majchrzak, zachowały się dwie audycje dokumentujące muzykę przywiezioną z miejscowości Pojana Mikuli (Pojana Micului), Plesza (Pleșa) i Nowy Sołonec (Solonețu Nou) położonych w północnej Rumunii, w rejonie miasta Suczawa.

<sup>34</sup> Zarówno w opisie taśmy, jak i w samej audycji nie przedstawiono składu kapeli. Informacja podana na podstawie analizy słuchowej.

<sup>35</sup> Chodzi dokładnie o skalę miksolidyjską z akcydentalnie obniżanym trzecim, a podwyższanym czwartym stopniem, np. c-d-e (es)-f (fis)-g-a-b-c (dźwięk d, jako drugi stopień skali, oznacza *finalis*).

<sup>36</sup> „Po 1945 roku niemal odgórnie zakładano zespoły folklorystyczne śląskie, warmińsko-mazurskie czy kaszubskie, udowadniając tym samym nasze historyczne prawa do tych ziem, [...] reemigrantom tych możliwości nie stworzono, mimo iż w wyniku niemal rezerwatowego życia z Jugosławii czy Rumunii, folklor ich przechował prapolskie i nie znane już innym regionom zjawiska” (Simonides 1987: 137).

Audycje prezentują wyłącznie muzykę wokalną<sup>37</sup>. Pomimo tego, że osoby będące bohaterami nagrań wzrastały – podobnie jak Polacy z Bośni – w środowisku wielokulturowym poza granicami Rzeczypospolitej, w przeciwieństwie do rodaków z Bałkanów zachowały język polski w podanych pieśniach. Nie jest to jednak, jak podaje lektor audycji nr 4089 (608), „gwara śląska” (sic!); gwara mieszkańców Bukowiny Rumuńskiej wykazuje raczej wpływy języka ukraińskiego i rumuńskiego.

Słuchając obu audycji – nr 4089 (608) i nr 4011 (607) – odnosi się wrażenie, że komentarz słowny do nagrań muzycznych ma na celu ukazanie Górali Czadeckich jako Ślązaków. Oto bowiem przed paroma wiekami ludność ze Śląska, „spod Opola, Wrocławia (sic!) i Żywca”, wędruje za chlebem i lepszym życiem na Słowację w okolice miasta Czadca, by potem przenieść się do Rumunii. Po II wojnie światowej, gdy „po latach tułaczki wzywa ich wolna ojczyzna”, powracają na Śląsk, by zamieszkać „u stóp świętej góry Ślęza, w stronach, które niegdyś były kolebką ich rodów”<sup>38</sup>. Taka nadinterpretacja, czy wręcz fałszywe informacje na temat historii migracji Górali Czadeckich, pojawiają się w obu audycjach. Podobne uogólnienia i przekłamania charakteryzują również komentarze do prezentowanej w nich muzyki: melodie pieśni mają być „podobne do śląskich”. Teza ta wydaje się dalece nietrafna.

40 Wszystkie pieśni w obu audycjach są wykonywane dwu- lub trzygłosowo. Dominują przede wszystkim współbrzmienia tercji, rzadziej kwinty. Melodie opierają się na skali durowej. Najczęściej utrzymane są w metrum 2/4, choć zdarzają się również pojedyncze przykłady trójmiaru czy metrum złożonego. Kilka cech wymienionych powyżej nie świadczy raczej o „śląskości” tej muzyki. Nie wydają się także śląskimi zwyczajami i obrzędami weselne, o których opowiadają w audycji rozmówcy Majchrzaka.

Szczególnym przykładem folkloru, ukazanym w audycji nr 4011 (607), jest poezja Rozalii Swancarowej, ludowej poetki z Pojany Mikuli. Swancarowa recytuje fragmenty swojego wiersza, opisującego wojenne zniszczenia rodzinnej miejscowości. Jej mąż po zakończeniu wojny, powróciwszy z frontu, przyniósł ze sobą „melodię żołnierską”. Do tej melodii Swancarowa podłożyła swój tekst i odtąd „cała Pojana śpiewała nową pieśń”. Poetka prezentuje w audycji także drugi wiersz, będący poetyckim, symbolicznym pożegnaniem z Pojaną Mikuli przed wyruszeniem Górali Czadeckich do Polski w ramach akcji repatriacyjnej. Podobny do niego charakter ma również pieśń *Pojano, bądź zdrowa, ojczyzna mnie woła*, której słowa ułożył Jerzy Swancar. Taka ilość symbolicznych pożegnań z dotychczasowym miejscem zamieszkania świadczy o głębokim przywiązaniu mieszkańców Bukowiny do swojego regionu. Problem ukrytego w poezji ludowej dramatu opuszczenia bezpiecznych, rodzinnych stron nie jest podejmowany w komentarzu tej audycji. Wręcz odwrotnie – w audycjach podkreśla się powrót mi-

<sup>37</sup> W audycji nr 4011 (607) pt. *Taka jest historia Pojany* jest mowa (w komentarzu do audycji) o składzie kapel bukowińskich Polaków, które grały zazwyczaj tylko do tańca. Składały się one ze skrzypiec, basetli, klarnetu i bębna. Pieśni wykonywano zazwyczaj *a capella*.

<sup>38</sup> Nawiązywanie do wszelkich, nawet mitycznych wydarzeń, mających miejsce za czasów piastowskiej Polski, było częstą praktyką propagandy powojennej, która – jak widać – za wszelką cenę chciała udowodnić historyczne prawa Polski do posiadania Ziemi Odzyskanych w swoich granicach.

grantów do ojczyzny jako spełnienie ich wielowiekowych marzeń. Wraz z nimi także i muzyka wraca na swoje miejsce. Na koniec audycji nr 4089 (608) pt. *Wywieźli pradziadowie, przywieźli prawnukowie* lektor audycji czyta:

Taką to daleką drogę przewędrowały pieśni, a wywiezione przez pradziadow, wróciły po latach tułaczki do ojczyzny przywiezione przez prawnuków. Czasem zmieniły melodię bądź kształt słowa, ale przecież pozostały tak, jak na samym początku – polskie.

#### **2.2.2.6. Przesiedleńcy „z drugiego końca Polski”**

W jednej tylko audycji nie podano dokładnie regionu, z którego pochodzą przesiedleńcy prezentujący w niej swoją muzykę: w audycji nr 6471 (615) pt. *W Żuchlowie ładnie grają*. Nie ma zresztą pewności, czy wszyscy członkowie żuchlowskiej kapeli rodziny Lubasów (w której grają również ich sąsiedzi) przybyli na Dolny Śląsk z tych samych stron.

W skład zespołu wchodzi skrzypce, dwa akordeony, klarnet i bęben. Rozpoznanie pochodzenia regionalnego kapeli nie okazuje się łatwe. Instrumentalny repertuar muzyczny – polki i oberki – obejmuje melodie ułożone zarówno w poprzednim miejscu zamieszkania, jak i w Żuchlowie (np. *Polka od Żuchlowa*). Skrzypce i klarnet wykonują unisono melodię tańców, akordeon daje wsparcie harmoniczne, a bęben – rytmiczne. Pieśni wykonywane solo przez Jankę Lubas, postępującą się w śpiewie językiem literackim, nie noszą szczególnych cech regionalnych. Oparte są na rytmice mazura lub polki.

41

#### **PODSUMOWANIE**

Omówione wyżej nagrania i audycje radiowe Józefa Majchrzaka są dokumentem folkloru muzycznego obszarów szeroko pojmowanego Dolnego Śląska – należących do niego pod względem administracyjnym, etnicznym bądź historycznym. Wprawdzie ich autor pojmuje dolnośląską muzykę ludową przede wszystkim jako twórczość autochtonicznych mieszkańców tego regionu, jednak w swoich audycjach folklorystycznych prezentuje muzykę pochodzącą z różnych tradycji (autochtoni i przesiedleńcy). Sam Józef Majchrzak jest postacią wciąż mało znaną, zarówno w środowisku radiowym, jak i muzykologicznym. Taka sytuacja wydaje się zdumiewająca – Majchrzak tak wiele zrobił dla zbierania, nagrywania i popularyzowania folkloru muzycznego Dolnego Śląska (i południowej Wielkopolski), a swojej sprawie był oddany przez całe życie.

Co prawda główną tematyką zainteresowań folklorystycznych Józefa Majchrzaka była pieśń ludowa polskiej autochtonicznej ludności Dolnego Śląska, jednak jako redaktor radiowy zajmował się także muzyką przesiedleńców, którzy – jako ofiary decyzji politycznych wydanych przez nie-Polaków poza granicami Polski – w większości zmuszeni byli wyjechać ze swoich rodzinnych stron i osiedlić się na Dolnym Śląsku. Wobec niemal całkowitego braku zainteresowania wśród badaczy ich muzyką tuż po wojnie, co było spowodowane stymulowanym przez propagandę Polski Ludowej zapotrze-

bowaniem na dokumentację folkloru muzycznego autochtonów, audycje Majchrzaka, szczególnie te ukazujące muzykę przesiedleńców spoza powojennych granic Polski – z Bośni, rumuńskiej Bukowiny i Kresów Wschodnich – są w moim przekonaniu bardzo ważnymi źródłami do badań etnomuzykologicznych.

Muzyka autochtonów została utrwalona przede wszystkim na nagraniach z badań terenowych. Te unikatowe dokumenty są ostatnim zapisem rodzimej tradycji muzycznej i gwary północno-wschodniego obszaru Dolnego Śląska. Trzeba jednak pamiętać, że Majchrzak, opisując swoje nagrania, brał pod uwagę miejsce zarejestrowania, a nie proveniencję danego materiału muzycznego, więc w tej grupie fonogramów zdarzają się przykłady sporne czy wątpliwe pod względem reprezentatywności dla tradycji muzycznych polskojęzycznych autochtonów Dolnego Śląska. Prawie wszystkie nagrania z badań terenowych prezentują wyłącznie folklor wokalny. Utrwalone na taśmie maniere wykonawcze dotyczące pieśni oraz repertuar, nieporównywalnie obszerniejszy niż ten wydany przez Majchrzaka w dwóch zbiorach dolnośląskich pieśni ludowych, stanowią doskonałe uzupełnienie jego prac teoretycznych (w tym doktoratu).

Folklor muzyczny autochtonów posłużył Majchrzakowi do tworzenia audycji radiowych różnego typu. Najstawniejsze były jego słuchowiska, nadawane w cyklu *Na śląskiej wsi przetrwała polska pieśń* (później *Gra muzyka u Kurzawy*), które różniły się od pozostałych typów audycji tego autora aspektem dydaktycznym. Nie tylko zaznajamiały słuchaczy z pieśniami śląskimi w pełen humoru i przystępny sposób, lecz również uczyły je śpiewać.

Poza tworzeniem słuchowisk i dokumentowaniem muzyki *in crudo* śląskich autochtonów, zbieranej podczas badań terenowych Majchrzak odwiedzał wiele miejscowości północnego Śląska i południowej Wielkopolski, w których nagrywał kapele i śpiewaków wykonujących rodzimy folklor tych terenów (podobnie – w terenie – nagrywał muzykę przesiedleńców).

Audycje radiowe Józefa Majchrzaka są zatem ważnym dokumentem – przede wszystkim folkloru muzycznego terenów Śląska (zwłaszcza Dolnego), lecz również czasów socrealizmu, w których środki masowego przekazu były pod ścisłą kontrolą polityczną, a naczelnym ich zadaniem było rozpowszechnianie treści propagandowych.

Redaktorzy radiowi, do których zaliczał się Majchrzak, nie mieli całkowitego wpływu na kształt swoich audycji; ograniczał ich urząd cenzury (a nawet „autocenzura”, która wykształciła się u pracowników radia po latach pracy<sup>39</sup>). Również sytuacja materialna wrocławskiej rozgłośni w latach 50. XX w. była bardzo trudna. Brak wyposażenia, konieczność oszczędzania na wszystkim – taśmach magnetofonowych, paliwie do samochodów rozgłośni, a nawet papierze – sprawiała, że praca w tych warunkach nie była łatwa. Braki w zaopatrzeniu nękały Polskie Radio także w następnych latach. Taśmy magnetofonowe były wielokrotnie wykorzystywane – materiał na nich wcześniej nagrany kasowano, a na to miejsce nagrywano nowy<sup>40</sup>. Poza tym wiele taśm (w tym

<sup>39</sup> Informacja Anny Hannowej, lektorki audycji Radia Wrocław.

<sup>40</sup> Informacja pracowników taśmoteki Polskiego Radia Wrocław S.A.



z muzyką ludową) niszczone w regionalnych rozgłośniach Polskiego Radia podczas stanu wojennego. Wszystko to mogło przyczynić się do faktu, że nie zachowały się do czasów obecnych wszystkie audycje zrealizowane przez Józefa Majchrzaka. Można jedynie wypowiadać się na temat zachowanego zbioru nagrań, przy czym niezmiernie ważne jest wzięcie pod uwagę kontekstu historyczno-politycznego, jaki towarzyszył jego powstaniu.

Może się wydawać, że audycje Majchrzaka nie są wartościowym materiałem badawczym, wszak powstały w latach 50. XX w., w czasach, gdy życie kulturalne było domeną polityki, a badacz folkloru muzycznego nie miał całkowitego wpływu na efekty swojej pracy, które były sygnowane jego nazwiskiem. Co prawda, wiele audycji jest podobnych do siebie, a komentarze słowne przesiąknięte są ówczesną propagandą, jednak można znaleźć wśród fonogramów wiele interesujących przykładów. Jednym z nich jest dwujęzyczna, polsko-niemiecka pieśń z nagrania nr 1867 (687), ułożona przez autochtonicznego Ślązaka, która podważa tym samym lansowany przez propagandę obraz autochtona-Polaka nieskażonego mentalnie i językowo niemiecką. Innym przykładem jest pieśń obozowa ułożona w Gross Rosen, którą podaje Józef Kurzawa w nagraniu nr 1853 (681). Wielu ciekawych przykładów dostarczają audycje z udziałem przesiedleńców, w których można zaobserwować albo brak modyfikacji przywiezionej ze sobą tradycji (repertuar muzyczny, skład kapel – dotyczy głównie przesiedleńców z Bośni i Bukowiny rumuńskiej), bądź modyfikacje własnej tradycji (porzucanie gwary, nowy repertuar, kapele składające się z muzyków o różnym pochodzeniu regionalnym), świadczące o postępującym procesie integracji kulturowej ludności Śląska, o który tak bardzo zabiegały władze państwowe. Integracja ta miała się odbyć m.in. na gruncie kultury ludowej autochtonów dolnośląskich, dlatego audycje radiowe Majchrzaka były bardzo pożądane na antenie. Ich tematyka dotyczyła regionalnej tradycji muzycznej, a dodatkowo starano się wykazać jej związek z muzyką ogólnopolską (np. poprzez wykazywanie podobieństw z muzyką ludową południowej Wielkopolski, Ziemi Lubuskiej czy Górnego Śląska). Majchrzak poprzez swoje audycje nie tylko dzielił się wynikami własnych badań etnomuzykologicznych, lecz również – przy okazji – wpa-sował się w cele polityki kulturalnej, dotyczącej Ziemi Odzyskanych.

Omówione wyżej audycje radiowe Józefa Majchrzaka wypełniają dotkliwą lukę w dokumentacji i popularyzacji folkloru muzycznego mieszkańców Dolnego Śląska lat 50. XX w. Ukazują przy tym, że folklor muzyczny, który wówczas funkcjonował na tym terenie, był ogromnie zróżnicowany.



**Folklor muzyczny in crudo**

**Nagrania terenowe (20 nagrań) – jeśli nie zaznaczono inaczej, dotyczą repertuaru muzycznego polskojęzycznych autochtonów**

1) Taśma nr 604

- Nagranie nr 2099 Chojęcin i Bralin koło Kępna; wykonawcy: Zofia Juszczyk, Maria Małek, Agnieszka Schudy, Bernard Małek; nagranie z 1955 r.

2) Taśma nr 613

- Nagranie nr 5115 Dziestawice koło Sycowa; wykonawca: Paulina Bąk; nagranie z 1958 r.

3) Taśma nr 614

- Nagranie nr 5114 Kadłub Wolny koło Olesna; wykonawca: Cecylia Miozga; nagranie z 1958 r.

4) Taśma nr 681

- Nagranie nr 1849 Smarkowice (Smarchowice?) Śląskie; wykonawcy: Ludmiła Mieszala, Anna Kwarczyńska, Janina Bednarek; nagranie z 1954 r. (*repertuar przesiedleńców urodzonych w Przemyskiem, Wieluńskiem, Meklemburgii*)

- Nagranie nr 1850 Chudoba koło Olesna; wykonawca: Ryszard Frojt (Freud); nagranie z 1954 r.

5) Taśma nr 682

- Nagranie nr 1853 Dziadowa Kłoda koło Sycowa; wykonawca: Józef Kurzawa; nagranie z 1954 r.
- Nagranie nr 1854 Mroczeń, Kuźnica Trzcina i Siemianice koło Kępna; wykonawcy: Stanisława Banasiak, Maria Labiega, Leonora Marianowska; nagranie z 1954 r.

6) Taśma nr 683

- Nagranie nr 1855 Minkowice [ob. Minkowice Oławskie] i Kopalina koło Oławy; wykonawcy: Maria Kozłowska, Kamila Soroczyńska, Ludwika Gręza; nagranie z 1953 r. (*repertuar przesiedleńców urodzonych na Chełmszczyźnie i Wołyniu*)

7) Taśma nr 684

- Nagranie nr 1858 Łęka Mroczeńska koło Kępna; wykonawcy: Bronisława Sieczka, Agnieszka Kulesza, Agnieszka Lempert; nagranie z 1953 r.

- Nagranie nr 1859 Łowkowice koło Kluczborka; wykonawcy: Anna Słowik, Maria Zielińska; nagranie z 1953 r.
- 8) Taśma nr 685
- Nagranie nr 1860 Dziadowa Kłoda koło Sycowa; wykonawca: Józef Kurzawa; nagranie z 1953 r.
  - Nagranie nr 1863 Łowkowice koło Kluczborka; wykonawcy: Rozalia Lorek, Anna Słowik; nagranie z 1953 r.
- 9) Taśma nr 686
- Nagranie nr 1864 Syców; wykonawcy: Franciszka Kubis, Gertruda Kryściak, Franciszka Troska; nagranie z 1953 r. (*Gertruda Kryściak ur. w Chotowie koło Wielunia*)
  - Nagranie nr 1865 Radzowice koło Sycowa; wykonawcy: Jadwiga Krzewińska, Genowefa Krzewińska, Teresa Krzewińska, Maria Bulak; nagranie z 1953 r. (*repertuar przesiedleńców urodzonych w Rzeszowskiem*)
- 10) Taśma nr 687
- Nagranie nr 1866 Łowkowice, Byczyna i Kujakowice Dolne koło Kluczborka; wykonawcy: Anna Słowik, Teodor Brzozoń, Franciszek Maruska; nagranie z 1953 r.
  - Nagranie nr 1867 Koza Wielka koło Kępna; wykonawcy: (?) Jagodzińska, Zuzanna Siup; nagranie z 1953 r.
- 11) Taśma nr 812
- Nagranie nr 1851 Byczyna koło Kluczborka; wykonawcy: Karol Janczak, Maria Klecha; nagranie z 1953 r.
  - Nagranie nr 1861 Twarda Góra [ob. Twardogóra] koło Sycowa; wykonawca: Wiktoria Drwęcka; nagranie z 1953 r.
  - Nagranie nr 1862 Joanka Mroczeńska koło Kępna; wykonawcy: Balbina Zimoch, Katarzyna Sęba, Maria Kulak, Jadwiga Balcerzak; nagranie z 1953 r.
  - Nagranie nr 1869 Krasów [ob. Kraszów] koło Sycowa; wykonawca: Anna Dobień, nagranie z 1953 r.

## **Audycje**

### **Folklor muzyczny autochtonów (6 audycji)**

- 1) Taśma nr 607
- Audycja nr 3427 *Pieśni Ziemi Kluczborskiej*; (materiał zebrany w różnych wsiach koło Kluczborka); wykonawcy: Franciszek Maruska, Rozalia Lorek, Anna Słowik, Maria

Bocioszek, szkolny chór dziecięcy pod kier. Pawła Gorzela; nagranie z 1957 r.

2) Taśma nr 610

- Audycja nr 4490

*Śpiewki spod Grębanina*; Grębanin koło Kępna; wykonawcy: Jadwiga Hełkowa, kapela ludowa Józefa Olejnika; nagranie z 1958 r.

3) Taśma nr 612

- Audycja nr 5279

*W Krążkowach pięknie grają*; Krążkowy koło Kępna; wykonawcy: Maria Pawelczykowa, kapela ludowa Jana Podymy; nagranie z 1958 r.

4) Taśma nr 613

- Audycja nr 5107

*Przez drożkowską wieś*; Drożki koło Kępna; wykonawcy: Babcia Urbańska i jej córka, zespół kobiet, kapela ludowa Czesława Winieckiego; nagranie z 1958 r.

5) Taśma nr 614

- Audycja nr 4835

*W Dziestawicach żyją jeszcze polskie śpiewki*; Dziestawice koło Sycowa; wykonawcy: Paulina Bąk, kapela ludowa Stanisława Gargały (z Tyńca koło Wrocławia); nagranie z 1958 r.

6) Taśma nr 683

- Audycja nr 1857

(bez tytułu); Kujakowice Dolne koło Kluczborka; wykonawcy: szkolny chór dziecięcy pod kier. Pawła Gorzela; nagranie z 1954 r.

### **Folklor muzyczny przesiedleńców (17 audycji)**

1) Taśma nr 603

- Audycja nr 589

*W Piotrkowiczkach gra kapela*; Piotrkowiczki koło Trzebnicy; wykonawcy: przesiedleńcy z Krakowskiego; nagranie z 1952 r.

- Audycja nr 866,867

*Zespół Pieśni i Tańca Piotrkowiczki*; Piotrkowiczki koło Trzebnicy; wykonawcy: mieszkańcy wsi Piotrkowiczki, nagranie z 1952 r.

2) Taśma nr 605

- Audycja nr 2595

*Koncert Jankiela*; Stary Wołów koło Brzegu Dolnego; wykonawcy: zespół cymbalistów, Wincenty [błędnie zapisany jako Franciszek] Kaduszkiewicz (przesiedleńca z Wileńszczyzny), przesiedleńcy z Polesia i Wołynia; nagranie z 1956 r.

- 3) Taśma nr 606
- Audycja nr 3396 *Wędrownie piosenki*; Wykroty koło Bolesławca; wykonawcy: przesiedleńcy z Bośni; nagranie z 1957 r.
  - Audycja nr 3529 *U parzyckich muzykantów*; Parzyce koło Bolesławca; wykonawcy: przesiedleńcy z Bośni; nagranie z 1957 r.
- 4) Taśma nr 607
- Audycja nr 3581 *Gierattowscy muzykanci*; Gierattów koło Bolesławca; wykonawcy: zespół ludowy z Gierattowa (przesiedleńcy z Lwowskiego); nagranie z 1957 r.
  - Audycja nr 4011 *Taka jest historia Pojany*; Piława Górna koło Dzierżoniowa; wykonawcy: przesiedleńcy z Bukowiny Rumuńskiej; nagranie z 1957 r.
- 5) Taśma nr 608
- Audycja nr 4089 *Wywieźli pradiadowie, przywieźli prawnukowie*; Oleszno i Strzegomiany koło Sobótki; wykonawcy: przesiedleńcy z Bukowiny Rumuńskiej; nagranie z 1957 r.
- 6) Taśma nr 611
- Audycja nr 5585 (bez tytułu); Kolonia Sokołowska koło Oleśnicy; wykonawcy: przesiedleńcy z Krakowskiego; nagranie z 1957 r.
  - Audycja nr 5607 (bez tytułu); Kawice koło Legnicy; wykonawcy: przesiedleńcy z Krakowskiego; nagranie z 1957 r.
- 7) Taśma nr 612
- Audycja nr 5192 (bez tytułu); Syców; wykonawcy: przesiedleńcy z Kaliskiego i Sieradzkiego; nagranie z 1958 r.
- 8) Taśma nr 615
- Audycja nr 6149 *Zespół cymbalistów ze Starego Wołowa*; Stary Wołów koło Brzegu Dolnego; wykonawcy: zespół cymbalistów, Wincenty Kaduszkiewicz (przesiedleńca z Wileńszczyzny); nagranie z 1958 r.
  - Audycja nr 6334 *Jeszcze jeden cymbalista*; Płoski koło Góry Śląskiej; wykonawcy: Józef Marzec (przesiedleńca z Tarnopolskiego), kapela ludowa Jana Minty; nagranie z 1959 r.
  - Audycja nr 6471 *W Żuchlowie ładnie grają*; Żuchłów koło Góry Śląskiej; wykonawcy: kapela rodziny Lubasów; nagranie z 1959 r.
- 9) Taśma nr 616
- Audycja nr 5889 *Ruja także ma swoją kapelę*; Ruja koło Legnicy; wykonawcy: przesiedleńcy z Lwowskiego; nagranie z 1959 r.

10) Taśma nr 690

- Audycja nr 3291

*Pieśni serbskie*; Milików koło Bolestawca; wykonawcy: przesiedleńcy z Bośni; nagranie z 1956 r.

- Audycja nr 3292

*Pieśni serbskie*; Milików koło Bolestawca; wykonawcy: przesiedleńcy z Bośni; nagranie z 1956 r.

## Summary

Gabriela Gacek

### TRADITIONAL MUSIC OF LOWER SILESIA OF THE 1950s IN THE RECORDINGS BY JÓZEF MAJCHRZAK

Józef Majchrzak (1909-1985) was a musicologist, a folklorist and an employee of Wrocław broadcasting station of Polish Radio in the 1950s and between 1974 and 1981. Polish ethnomusicology owes him registrations of probably the oldest recordings of traditional music *in crudo* of Polish-speaking people of Lower Silesia. After graduating from musicology at the University of Wrocław, Majchrzak began to work in Wrocław branch of Polish Radio. This enabled him to conduct systematic studies on musical folklore of Polish-speaking natives inhabiting north-eastern frontier parts of Lower Silesia. He released many publications on the subject including two song books (1955, 1970) and his doctoral thesis that was issued ten years after its defence (in 1983). Studies on oral and musical folklore of the natives conducted in the 1950s were partly led within the framework of all-Polish Musical Folklore Collecting Campaign. Apart from that the researcher recorded traditional music of the Lower Silesia immigrant population including people from Eastern borderlands (Vilnius area, Polesie and Eastern Galicia), Romanian Bukovina, Bosnia, middle and eastern Poland. Some parts of the recordings were given a verbal commentary by Majchrzak while preparing radio programmes. The programmes including musical folklore of the natives presented vocal music, while the ones concerning immigrant population presented both, vocal and instrumental music often performed on instruments brought to Lower Silesia from the previous habitations: dulcimer, accordion, violin, trumpet or drum. What is interesting, one of the programmes presented Jewish music re-created from memories of former inhabitants of Komarno near Lviv. Programmes described in the article, presenting the music of the displaced people from outside of after-war borders of Poland are of great importance and probably the only phonographic sources illustrating folk musical practice brought to Lower Silesia and performed by the first-hand witnesses of relocations in the 1950s. When it comes to Lower Silesia natives we are dealing with possibly the last recordings of Lower Silesia dialect. Majchrzak's recordings are a valuable document of the state of musical folklore in Lower Silesia in the first dozen years after the war – the folklore that has not undergone severe modifications due to the clash of other immigrant traditions (including the dialect) or contains interesting changes in the range of the repertoire and its style of performance.



**Mariusz Pucia** – klarrecista, etnomuzykolog, do roku 2012 związany z Katolickim Uniwersytetem Lubelskim, obecnie adiunkt w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Opolskiego. W badaniach koncentruje się zwłaszcza na zagadnieniach związanych z muzyczną kulturą tradycyjną Śląska. Współautor projektów badawczych i popularyzatorskich, jak wystawa *Ślascy Teksańczycy wczoraj i dziś* ([www.slask-texas.org](http://www.slask-texas.org)) czy wydania najstarszych zachowanych nagrań muzyki tradycyjnej na Śląsku.



**Mariusz Pucia**

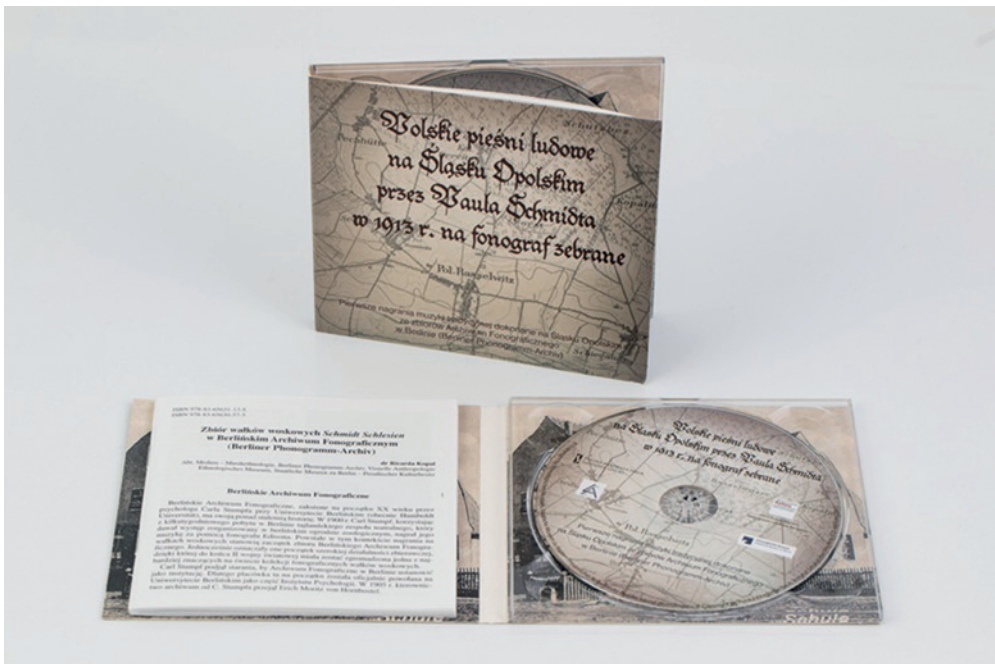
Uniwersytet Opolski

## Dźwiękowe przekazy opolskiej muzyki tradycyjnej w archiwach

Śląsk jako region szczęśliwie pochwalić się może wieloma materiałami pisаныmi, stanowiącymi cenne źródła dla badania muzyki tradycyjnej i podtrzymywania tradycji muzycznych (Turek 2001). Wymienić tu należy ważnych autorów-zbieraczy: Józefa Lompę (Lompa 1970), Juliusza Rogera (Roger 1863), Edmunda Bojanowskiego (Chociej 1967), Oskara Kolberga (Kolberg 1965) czy twórców wielotomowego dzieła *Pieśni ludowe z polskiego Śląska* (Bystroń 1927, 1934; Ligęza, Stoiński 1938, 1939; Ligęza, Ryling 1961) i innych. Adolf Dygacz i Józef Ligęza, jako pokłosie Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, wydali *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego* (Dygacz, Ligęza 1954), po czym dziewięć lat później publikację o tym samym tytule ogłosił Jan Tacina (Tacina 1963).

Również fonograficzne zasoby tradycyjnej muzyki regionu to niemały, choć w dużej mierze rozproszony i nieznanym szerszemu odbiorcy zbiór nagrań, wśród których wyróżnić należy niezwykle cenne źródło w postaci najstarszych zachowanych śląskich przekazów dźwiękowych, zarejestrowanych przez Paula Schmidta w trzech miejscowościach w powiecie Neustadt (dziś Prudnik) w 1913 r. Sporo na ten temat już napisano (Jackowski 2014a: 59–66), wiele jednak jeszcze jest do odkrycia. W 2017 r., staraniem głównego pomysłodawcy, Jacka Jackowskiego, dzięki współpracy Berlińskiego Archiwum Fonograficznego oraz Instytutu Sztuki PAN, zbiór ten wydano, wraz z dołączonym opisem aktualnego stanu wiedzy na ten temat (Jackowski 2017: 9–22; Kopal 2017: 1–8; Rutkowska 2017: 34–37; Pucia 2017: 23–33).

Kolejnym ważnym przedsięwzięciem były eksploracje tzw. Ekipy Śląsko-Dąbrowskiej pod przewodnictwem Adolfa Dygacza i Józefa Ligęzy, działającej w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Na Opolszczyźnie przeprowadzono je w 1951 i 1952 r. Badacze objęli eksploracją i dokumentacją kilkadziesiąt miejscowości – w każdej z nich zarejestrowano od kilku do kilkadziesiątu przekazów. Nagraniom



52

Fot. 1. Wydawnictwo płytowe *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*. Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej dokonane na Śląsku Opolskim ze Zbiorów Archiwum Fonograficznego w Berlinie (*Berliner Phonogramm-Archiv*). Fot. Ewelina Grygier, 2019 r.

archiwalnym towarzyszem protokoły, gdzie zanotowano dane takie jak data nagrania, miejsce nagrania, powiat, nazwisko wykonawcy, rok i miejsce urodzenia, także dane sporządzającego nagrania. Wiele przekazów transkrybowano i włączono w zawartość protokołu. Charakterystyczne, że nie rejestrowano większej ilości zwrotek – najczęściej jedną lub dwie, po których słyszymy informację o treści: „dalsze zwrotki następują”. Oznacza to, że kolejne zwrotki nie zostały zarejestrowane na taśmie a spisane i włączone do protokołu. W zarejestrowanym w latach pięćdziesiątych na Opolszczyźnie materiale utwalono wiele cech ludowego przekazu muzycznej kultury w określonym czasie i przestrzeni. Z uwagi na obszerność i wartość merytoryczną, uznać go można za jeden z najpełniejszych dostępnych zasobów dźwiękowych tego regionu.

Kolejny zbiór, o którym warto wspomnieć, to nagrania sporządzone przez Józefa Majchrzaka, tworzone i gromadzone w archiwum Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu, przebadane przez Gabrielę Gacek (Gacek 2009: 103–121). Majchrzak zajmował się dokumentacją kultury Dolnego Śląska, ale region ten widział na tyle szeroko, że nagrywał również w okolicach Kluczborka, np. w Chudobie pod Olesnem<sup>1</sup>, gdzie z kolei autor niniejszego opracowania rejestrował śpiewy z intencją udokumentowania i zar-

<sup>1</sup> Niejako na marginesie niniejszych rozważań pojawia się zagadnienie zdefiniowania ram terytorialnych, a nawet etnicznych regionu, różnie pojmowanego przez wielu badaczy.



*Tasma 402-3.*

<b>Goluzda Julia</b>	<b>Protokół</b>	<b>T</b>	<b>Nr</b>
Miejscowość: Koszęcin	Wykonawca: Goluzda Julia,	lat: 53	
Powiat: Dubliniec	Urodz. w: Popielowie p. Opole	Zamieszkał: Opole	
Woj.: ketowickie	Zapisał: Dygacz Adolf		
Data nagr.: 2. IV. 51 r.			
Nr. tasma: 92			

*st. sygn- 93/268-3 (166A)*

54

Fot. 3. Fragment protokołu do nagrań sporządzonego przez Adolfa Dygacza w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Fot. Mariusz Pucia, 2019 r. Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN.



Fot. 4. Taśmy magnetofonowe w zasobach archiwum Działu Etnograficznego Muzeum Śląska Opolskiego. Fot. Małgorzata Goc, 2018 r.



102). To wstępnie skatalogowane, zachowane do naszych czasów w różnym stanie taśmy z lat 1963–1969, stanowiące zapis dźwiękowy badań terenowych lub rejestr różnego rodzaju wydarzeń kulturalnych jak np.: Wojewódzkie Dni Twórczości Ludowej Opolszczyzny czy spotkania w działającym przy Muzeum Muzealnym Studium Kultury. Nagrań dokonali ówcześni pracownicy Muzeum Śląska Opolskiego: Halina Jakubowska, Korneliusz Pszczyński, Anna Biły, a także prowadzący przeglądy: dr Czesław Kurek i Konrad Mientus. Ewidencję zasobu stanowią 63 karty, zawierające informacje o treści, dacie i miejscu (miejscowość/powiat) przeprowadzenia wywiadu, nazwisko informatora, nazwisko badacza, długość nagrania. Sam zespół archiwalny liczy 31 taśm magnetofonowych szpulowych, na których zapisano łącznie 870 nagrań różnego rodzaju (śpiewy, przemówienia, wywiady itp.) i różnej długości, składających się na nieco ponad 30 godzin materiału dźwiękowego. Choć zasób ten został doraźnie skopiowany na nośniki cyfrowe, w celu umożliwienia i ułatwienia dostępu do jego treści, w przyszłości należy podjąć próbę profesjonalnego odczytu źródeł i digitalizacji.

Zbiory muzyczne Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego Instytutu Muzykologii KUL to ważny element archiwalnej, dźwiękowej spuścizny. Część opolską tego zasobu stanowią przekazy zarejestrowane na taśmach szpulowych podczas dwóch ekspedycji, zorganizowanych głównie pod kątem badania ludowej twórczości religijnej oraz wzajemnych relacji mieszkańców autochtonicznych i napływowych po II wojnie światowej, tworzących odrębne grupy. Efektem dokumentacji z roku 1971 są trzy, dość precyzyjnie sporządzone protokoły wywiadów (miejsce i data nagrania wraz z charakterystyką miejsca, społeczności, informacjami o zwyczajach i obrzędach, nazwiska, daty i miejsca urodzenia wykonawców, dane o zarejestrowanych śpiewach, uwagi) przeprowadzonych wśród napływowych mieszkańców, wraz z towarzyszącymi im dwiema taśmami magnetofonowymi – w jednej miejscowości nie zarejestrowano bowiem materiału dźwiękowego. Protokół przekazuje też nazwiska czteroosobowego zespołu przeprowadzającego badanie: ks. Henryk Ćwiek, ks. Zenon Błoński, ks. Edward Poloczek i Barbara Hryniewicka. Z uwagi na ówczesny deficyt nośnika rejestrowano (podobnie jak podczas Akcji Zbierana Folkloru Muzycznego) przeważnie tylko dwie zwrotki pieśni, aż do ustabilizowania wykonania linii melodycznej. Utrwalono w sumie około 65 przekazów, w protokole wymieniono ponadto kilka śpiewów, co do których uznano, że wykonuje się je zgodnie z wersją śpiewnikową, wobec czego nie zdecydowano się na ich rejestrację dźwiękową. Planując kolejną eksplorację terenową, w roku 1991 przewidziano przebadanie 8 miejscowości na Opolszczyźnie, dwóch na styku diecezji opolskiej i częstochowskiej oraz dwóch, leżących pomiędzy diecezją opolską a katowicką<sup>2</sup>. Zakładano również spotkania z przedstawicielami mniejszości niemieckiej, którzy po roku 1990 rozpoczęli tworzenie struktur organizacyjnych. Udało się przeprowadzić jedynie cztery sesje nagraniowe, w tym utrwalono pierwszą po roku 1990, odprawianą w Opolu niemieckojęzyczną mszę św. W sumie w 1991 r. zarejestrowano ok. 50 pozycji. Kierownikiem zespołu eksplorującego był Antoni Zoła, członkami zaś – pochodzący z regionu

<sup>2</sup> Informacje na ten temat uzyskałem od zmarłego w 2015 roku śp. prof. Antoniego Zoły.

absolwenci Muzykologii KUL w Lublinie (Remigiusz Pośpiech, ks. Piotr Tarliński, ks. Joachim Waloszek, Hubert Prochota). Jako autochtoni, wprowadzali oni grupę badawczą do poszczególnych opolskich parafii. Dziś, to związani z regionem wybitni muzykolodzy, czy teoretycy muzyki.

Do zbioru powstałego w ramach działań Katedry Etnomuzykologii i Hymnologii KUL dołączyć można również dokumentację i badania autora niniejszego opracowania, badania kontynuowane do dziś od 1999 r. To kilkadziesiąt zbiorów nagrań zgromadzonych w różnych miejscowościach na Opolszczyźnie. Rozpoczęły się one od badania religijnego repertuaru pielgrzymkowego z sanktuarium i Kalwarii Góry Świętej Anny, wraz z wywiadami z przewodnikami kalwaryjskimi – *śpiywokami* oraz – w dalszej kolejności, z przedstawicielami autochtonów i napływowych mieszkańców regionu. W ten sposób kontynuowana jest lokalnie idea badań sformułowana w latach siedemdziesiątych. Głównie utrwalane są śpiewy religijne i sporządzane zapisy całych wywiadów z uwzględnieniem wspomnień ze wschodu i przesiedleń czy pracy przymusowej w Niemczech w czasie II wojny światowej. Prace te kontynuują także dzisiejsi studenci muzykologii Uniwersytetu Opolskiego, przeprowadzając badania pilotażowe głównie w miejscowościach swojego pochodzenia. To dziś już kilkadziesiąt dokumentacyjnych wypraw terenowych, charakteryzujących się mniejszym lub większym ciężarem gatunkowym.

56

Nagrania Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu to zbiór związany ściśle z osobą urodzonego w 1930 r. Stanisława Śmiełowskiego, który, ukończywszy w 1949 r.



Fot. 5. Taśmy magnetofonowe w zasobach Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego Instytutu Muzykologii KUL. Fot. Ewelina Grygier, 2019 r.

naukę w Państwowym Liceum Muzycznym w Katowicach w klasie fortepianu, zdał pozytywnie egzaminy wstępne na studia kompozytorskie w Akademii Muzycznej w tym samym mieście. Warto zauważyć, że w spisie absolwentów Liceum Muzycznego widzi- my na tym samym roku wiele znanych nazwisk, m.in. Józefa Świdra – również w klasie fortepianu; rok później szkołę tę ukończył też Wojciech Kilar. Już po podjęciu nauki w katowickiej Akademii Muzycznej Śmiełowski uzyskał możliwość wyjazdu na stypen- dium do ZSRR. Wiązał z tym spore nadzieje, udał się więc do Leningradu na studia kompozytorskie – jak później zanotował w zyciorysie. Przedłożone komisji wstępnej utwory, nawiązujące do stylistyki Szymanowskiego z jego tzw. *ludowego* okresu, zostały tam niestety zaliczone do tzw. *zachodniej dekadencji*, co w zasadzie już na wstępie zamknęło ścieżkę kariery leningradzkiego studenta kompozycji (o czym wówczas jeszcze nie wiedział). Ponadto w czasie wakacji w latach 1951–1952 Śmiełowski uczestniczył dwukrotnie w zbieraniu folkloru na Opolszczyźnie, co w połączeniu z faktem nieukrywanego czerpania z tradycyjnej inspiracji w leningradzkim konserwatorium skutkowało oskarżeniem o *estetyzujący prymitywizm ludowy* w twórczości. Szereg niepowodzeń doprowadził do przerwania studiów kompozytorskich przez Śmiełowskiego i przenie- sienia się na teorię specjalną. Ukończył ją w roku 1955, po czym w 1956 r. podjął pracę w średniej szkole muzycznej w Opolu oraz, polecony przez Jana Malinowskiego, od 1957 r., również w Opolskiej Rozgłośni Radiowej. Sam o sobie pisał:

57

[...] Zawód? Kompozytor. Oczywiście tkwię w muzyce poważnej, lecz nie stronię od opra- cowań tańców i pieśni ludowych. Przez rok wspólnie ze znanym na Śląsku Adolfem Dy- gaczem zbieraliśmy i zapisywaliśmy pieśni na Opolszczyźnie. [...] Właśnie dlatego [...] bardzo jakoś polubiłem Opole (Śmiełowski, cyt. za Kościów 2009: 13).

Od roku 1958, a więc krótko po tym, jak zatrudniony został w rozgłośni radiowej, rozpoczął Śmiełowski zbieranie pieśni, tańców i innych form muzyki ludowej w woje- wództwie opolskim:

Pracę zbieracza łączyłem z pracą radiowca. Prowadziłem cykl audycji folklorystycznych, na które składały się materiały uzyskane podczas zbierania muzycznego folkloru. Spe- cyfika audycji radiowej wymagała jednak sięgnięcia po folklor słowny. Stąd zbiór tego rodzaju folkloru jest niejako marginesem, dość zresztą szerokim. Audycji radiowych po- wstało bowiem około pięćdziesiąt. [...] Technika tworzenia tych audycji kształtowała się następująco: Początkowo były to radiowe koncerty twórców ludowych, z których każdy prezentował najlepsze swoje pieśni czy utwory folkloru słownego. Aktywność informato- rów podczas nagrania, ich swoboda przed mikrofonem, a także fakt, że – ze względów technicznych – nagrywanie odbywało się zbiorowo, w jednym miejscu, stworzyły inne możliwości formalne. [...] Po zorientowaniu się w zamkniętych formach folkloru słownego i muzycznego, jakie można było w danym nagraniu uzyskać, a także po wyborze wyni- kającego z treści tych utworów i luźnych rozmów głównego tematu audycji, następowała zbiorowa najczęściej improwizacja poszczególnych scen audycji przed otwartymi mikrofo-



nami. W tych monologach, dialogach oraz scenach zbiorowych ludowi aktorzy i śpiewacy czerpali zarówno z przyswojonego wcześniej zamkniętego materiału folklorystycznego jak i dopełniali go na bieżąco, uzupełniając umówione wcześniej sytuacje własną inwencją, dowcipem, indywidualnością. Dlatego też trudno oddzielić z punktu widzenia folklorysty to, co wykonawcy po prostu odtworzyli z pamięci, od tego, co stworzyli *ad hoc*.

– pisze Śmiełowski we wstępie do wydanych we wrześniu 1967 r. *Kleklimankach*, dokumentujących audycje z lat 1958–1962 (Śmiełowski 1967: 5). Działalność Stanisława Śmiełowskiego zaowocowała pojawieniem się w fonotece rozgłośni opolskiej około 1120 fonogramów folklorystycznych (Kościów 2009: 20). On sam pracował w Polskim Radio do 1981 r., ostatnie zaś, do dziś przechowywane w Opolu nagrania sygnowane jego nazwiskiem, datowane są na rok 1983. Jednymi z najpopularniejszych stały się rejestracje pieśni i muzyki instrumentalnej mieszkańców Raclawiczek, Smolarni i Dziedzic, gdzie wcześniej swój – dziś bezcenny – materiał zarejestrował w 1913 r. wspomniany Paul Schmidt, następnie zaś ekipa Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w roku 1951. To znakomity materiał do badań porównawczych. Zaobserwować można zbliżone incipity śpiewów nagranych w różnych okresach czasu, zachowanie stylistyki (tempa, intonacje, charakter) wreszcie pokrywają się nazwiska wykonawców. Kilkanaście z tych nagrań znalazło się też na płycie *Śląsk* serii *Muzyka Źródeł* (Baliszewska, Strzelecka 1999), bowiem niektóre taśmy zostały skopiowane i umieszczone w zasobach Archiwum Polskiego Radia w Warszawie, skąd zaczerpnięto je na potrzeby tej publikacji.

58

W Archiwum Regionalnej Rozgłośni Radiowej w Opolu zachował się również zapis audycji z 20 grudnia 1977 r., w której Stanisław Śmiełowski aranżował spotkanie ludowych wykonawców z muzykami jazzowymi. Członkowie Kapeli Franciszka Uliczki (Franciszek Uliczka, Józef Janik, Teodor Józef, Joachim i Robert Kołkowie), wraz z Anną Uliczką, Marią Rogosz, Martą Mechnik i Agnieszką Różyczką wykonali kilkanaście utworów z akompaniującymi im na żywo: Robertem Skrobichem – kontrabasistą oraz z długoletnim redaktorem opolskiej rozgłośni Edwardem Spyrką, grającym tu na wibrafonie, dzwoneczkach i fortepianie. W nagraniu tym za elektronicznymi organami zasiadał sam Śmiełowski.

Tematem nieco pobocznym, acz frapującym, jest powód, dla którego najpierw śląska ekipa Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, następnie Stanisław Śmiełowski, poszukiwali elementów śląskiej tradycji muzycznej właśnie tam, gdzie w roku 1913 swoje nagrania sporządził Paul Schmidt. Nie wiemy, czy pomiędzy tymi inicjatywami było jakiegokolwiek „porozumienie” a ściślej – wiedza o dokonaniach poprzedników. Wiadomo, że walki z repertuarem zarejestrowanym przez Schmidta od czasu II wojny światowej przechowywane były w Leningradzie, gdzie natknęła się na nie Jadwiga Sobieska (Sobieska 1968: 167; 1973: 585). Marian Sobieski był z kolei koordynatorem Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Tzw. Ekipa Śląsko-Dąbrowska mogła zostać przez niego poinformowana o leningradzkim znalezisku i poinstruowana, by dokonać kolejnych nagrań także w Smolarni, Dziedzicach i Raclawiczkach. Z kolei Stanisław Śmiełowski – jak już wspomnieliśmy – studiował w latach 1949–1955 w Leningradzie, brak jednak

Rodzaj wykonania:	Nazwisko i imię kompozytora:	14278
		Taśma 6. Znajduje się
Czas trwania:	Dwugłosowe pieśni lud. z okolic Smolarni:	
Tytuł i forma utworu:		Opus, numer i tonacja:
1. Daj mi Panie Boże poznać /6/	- 7:05	
2. Bóg dba o mnie /5/	- 4:55	
3. O ty coś słowem /8/	- 6:05	
4. Szczęśliwy kogo opatrność Boska /5/-3:00		
Poszczególne części:		Uwagi:
Wykonawcy:	MARIA ROGOSZ i AGNIESZKA RÓŻYCZKA nsgr. 11 XII 83	Marka, numer i wielkość płyty
RTV-07-17 W. A. Bydgoszcz 5179-S-Bz-81		ZGT ZnIn 1713-1500-81 15.000

Fot. 6. Karta katalogowa taśmoteki Archiwum Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu. Fot. Mariusz Pucia, 2019 r.

59

jakiegokolwiek dowodu czy choć poszlaki, że natknął się na zbiór Schmidta. W latach 1951–1952 jako młody student uczestniczył natomiast pod okiem Adolfa Dygacza w pracach Ekipy AZFM. Co prawda, protokół nagrań z Dziedzic, przechowywany dziś w archiwum Instytutu Sztuki PAN, sporządzony został przez Tadeusza Łuczaję – nagrywającego, Henryka Szarawarę – protokolanta oraz indagującego – podpisanego jako dr Gładysz (mógł być to etnograf Mieczysław Gładysz), jednak działaniami całej Ekipy Śląsko-Dąbrowskiej kierowali Adolf Dygacz i Józef Ligęza właśnie. Trudno więc, pomiędzy rokiem 1913, 1951 i przedziałem 1976–1983 na tym etapie badań udowodnić jakkolwiek związek, ale i wykluczyć jego istnienia nie można.

Tymczasem porównanie wykonanych zarejestrowanych przez Paula Schmidta w 1913 r., ekipę Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 50. XX w. oraz Stanisława Śmiełowskiego wskazuje na zachowanie ciągłości w przekazie muzycznych tradycji przynajmniej do wczesnych lat 80. XX w., ale też pozwala obserwować procesy zmienności i wariabilność repertuaru. Za przykład niech posłuży wykonywany przez niewielki zespół dęty, zwany Orkiestrą Lubczyków w żywym, tanecznym rytmie utworu, którego tytuł zanotowany przez Schmidta brzmiał: *Na krzelickim tronem* (zapis ostatniego słowa jest nieczytelny, z dużym prawdopodobieństwem zakładamy takie jego znaczenie). Warto wspomnieć uwagę Schmidta, że członkowie orkiestry grają bez nut, partie instrumentów w dużej mierze są więc improwizowane. Poniższy – częściowy zapis partii klarnetu jest więc tylko schematyczną próbą oddania charakterystycznych cech przekazu:

Fig. 1. Orkiestra Lubczyków: Na krzelickim tronom. Transkrypcja partii karnetu na podstawie nagrania z płyty *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane* (ścieżka nr 20). Zapisał Mariusz Pucia.

60

Fig. 2. Jan Szuster – skrzypce: *Na jelyńka*. Transkrypcja na podstawie nagrania w Dziejcach z dn. 4 kwietnia 1951 r. ze Zbiorów Fonograficznych ISPAN (sygn. T0410\_24). Zapisał Mariusz Pucia.

Fig. 3. Konstanty Honisz: *Za krzelickim mojnem*. Transkrypcja na podstawie nagrania w Dziejcach z dn. 4 kwietnia 1951 r. ze Zbiorów Fonograficznych ISPAN (sygn. T0409\_01). Zapisał Mariusz Pucia.

W podobnym charakterze utrzymane jest wykonanie urodzonego w 1897 roku Jana Szustera, zapowiedziane jako *Na jelyńka*, które zostało zarejestrowane w Dziejcach, w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego 4 kwietnia 1951 r.

Zauważamy, że przekaz Jana Szustera nie oddaje całej, wykonanej przez Orkiestrę Lubczyków melodii. Tego samego dnia nagrano również śpiew Konstantego Honisza.

Odkrywamy w ten sposób, że jest to ballada o myśliwym uwodzącym panny. Posiada-  
my dźwiękowy zapis tylko pierwszej zwrotki, tekst wszystkich trzynastu zanotowano  
w protokole.

Tekst zanotowany w protokole AZFM z zachowaniem oryginalnej pisowni:

1. /: *Za chrzelickim młynem za wodą, za rzykę/u/ :/  
Tam jelinek zarykną.*
2. /: *Doczka jelyniaszku na chwilę na chwilę :/  
Aż strzelbiczke nabiję.*
3. /: *Toć to myśliweczku głupia rzecz, głupia rzecz :/  
Gdybym czekał na śmierć.*
4. /: *Idzie dziewczeczka doliną, doliną, :/  
A Myśliwczyk brzezina/u/*
5. /: *Doczkaże dziyweczko na chwilę na chwilę, :/  
Aż ci powię nowinę.*
6. /: *Tak on długo dziywczę powiadał, powiadał :/  
Aż i wianek spadał.*
7. /: *Idź ty dziyweczko do domu, do domu :/  
Nie powiadał nikomu.*
8. /: *Ledwie do domu wstąpiła, wstąpiła :/  
Swymu braciszкови mówił, mówiła,  
Braciszкови mówiła.*
9. /: *Oj braciszku bracie, bracie moi, bracie mój :/  
Wziął mi myśliweczek wianek mój.*
10. /: *Idzie myśliweczek po rynku, po rynku,  
I braciszek stoi w okiynku  
A braciszek w okiynku.*
11. /: *Strzelił braciszek strzelbiczką, strzelbiczką,  
Trafił myśliwczyczka w głowiczkę,  
I trafił go w głowiczkę.*
12. *To masz myśliwczyczku coś chciał mieć,  
Coś chciał mieć, już nie bęsz paniyn zwodzić,  
Nie bęsz paniyn zwodzić.*
13. *Nie uwidem ich iyno sześć iyno sześć,  
A tę siódmąch sobie myślał weść,  
Siódmąch sobie myślał weść.*

Dziewiątego lipca 1977 r. balladę tę zaśpiewała, rejestrując ją na taśmach Regional-  
nej Rozgłośni Polskiego Radia w Opolu, Maria Rogosz, mieszkanka Dziećcio<sup>3</sup>:

<sup>3</sup> Warto zauważyć, że we wspomnianym powyżej wydawnictwie płytowym *Muzyka Źródeł*, nr 12 – *Śląsk* zanotowano, jakoby rejestracja tego przekazu nastąpiła w roku 1979 r. Wydaje się, że data ta jest błędna. Informacja katalogowa oraz zapisana na pudełku taśmy przechowywanej w archiwum Regionalnej Rozgłośni PR w Opolu, podaje precyzyjniejszą datę nagrania.

t = 29''  $\frac{1}{4}$  = 70

Za szcze-lec - kim młyj - nom, za wo - dą, za rzy - ką. Za szcze-lec - kim

8 młyj - nom, za wo - dą, za rzy - ką, tã je - ly - nick za - ry - kną, kną.

Fig. 4. Maria Rogosz: *Za strzeleckim młynom*. Transkrypcja na podstawie nagrania z dn. 9 lipca 1977 r. ze zbiorów Archiwum Radia Opole (sygn. 11496). Zapisał Mariusz Pucia.

1. *Za szczeleckim młynom, za wodą, za rzyką*  
*Tā jelyniek zarykną.*
2. *Nie bādziesz tyj długo jelyńku rykował,*  
*Mojej miytyj zbudzował.*
3. *Szczeloł myśliwczyczek jelyńka w osinā*  
*Bolać go godzinā*
4. *Szczeloł myśliwczyczek jelyńka w prawyj bok*  
*Bolać go cały rok.*
5. *Ej, już ci jelyńka na brutwanie pieką,*  
*Mojej miytej lzy cieką.*
6. *Ej, już ci jelyńka na brutwanie krają,*  
*Mej miytej lzy kapają.*

Zwraca uwagę różnica w tekście słownym; ballada w tym wariacie, choć również traktuje o losie trójki bohaterów (tam myśliwy, panna i jej brat, tu natomiast myśliwy, jeleń i nieznaną osobą: „ma miła”) nie eksponuje na pierwszym planie motywu zbrodni i kary, ale smutek nad losem jelyńka. Podobnie „krzelicki” tron (zakładając, że to właśnie słowo w incipicie zapisał Paul Schmidt) zamieniony został tu na „strzelecki młyn”. Chodzi tu o bliskie miejscowości: Chrzelice, gdzie niegdyś znajdował się pałac właściciela okolicznych dóbr – stąd być może słowo „tron” (u Schmidta), zamienione zostało na „młyn”, umiejscowiony w Strzeleczkach. Również tempo wykonania różni się znacznie od dotychczas prezentowanych przekazów. Istotne jednak, że od początku XX w. aż do lat osiemdziesiątych, można wskazać wiele elementów zachowania tradycyjnej spuścizny. Badania współczesne ukazują więcej jeszcze takich cech muzycznej kultury mieszkańców Smolarni, Raclawiczek i Dziedzic, które przetrwały. Oto wśród zarejestrowanych w zbiorze z 1913 r. nagrań, znalazła się również wielkanocna antyfona *Regina coeli laetare*, w popularnym na Śląsku tłumaczeniu o incipicie: *Raduj się, nieba Królowo*. Wolne tempo, wydłużenia ostatnich dźwięków w kadencji i oddechy o wielkości jednostki metrycznej na końcach fraz, to cechy charakterystyczne tego wykonania, jak również i współcześnie rejestrowanych:

Śpiew  $t = 53'$   $\text{♩} = 42$   
 Ra-duj się nie-ba Kró-lo-wa, Al-le-lu-ja!  
 Klamet B  
 Trąbka B  
 Puzon  
 Baryton (T.C.)  
 Tuba  
 Ciesz się świa-ta Ce-sa-rzo-wa, Al-le-lu-ja!  
 B♭ Cl.  
 B♭ Tpt.  
 Tbn.  
 Bar.  
 Tuba

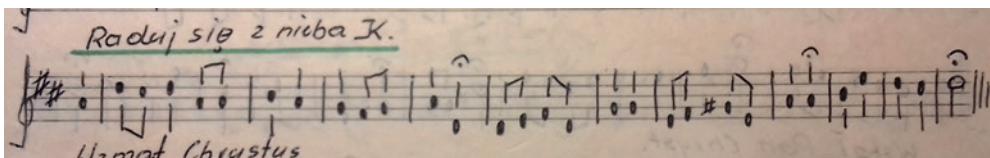
Fig. 5. Orkiestra Lubczyków i śpiew grupy wykonawców: *Raduj się nieba Królowo*. Transkrypcja na podstawie nagrania z płyty *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane* (ścieżka nr 10). Zapisał Mariusz Pucia.

Na uwagę zasługuje tu jednak rytm incipitu i kadencji oraz umiejscowienie wspomnianych oddechów tam, gdzie na pięciolinii współczesnej książeczki głosowej partii Piston I<sup>4</sup> parafialnej orkiestry dętej w Raclawiczkach zapisano fermaty<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> To, wywodząca się od: tłoka – pistona nazwa instrumentu dętego blaszanego – kornetu.

<sup>5</sup> Przy okazji warto zwrócić uwagę na zapisaną w partii książeczki głosowej tonację. Instrument ten jest w stroju B, co oznacza, że pieśń wykonywano w brzmącym C-dur. Nie do końca wiemy, w jakiej tonacji grała utrwalona przez Paula Schmidta Orkiestra, choć ten nagranie na końcu wálka nr 10 kamerton.





Fot. 7. *Raduj się nieba Królowa*. Fragment książki głosowej Piston I współczesnej parafialnej orkiestry dętej w Raclawiczkach. Fot. Mariusz Pucia, 2019 r.

Nagranie z 1913 r. wykazuje jednocześnie w tych miejscach wyraźne różnice z zapisem śpiewnikowym:

567  
[356]

1. Ra - duj się, nie - ba Kró - lo - wo! \* Al - le - lu - ja! \*

Ciesz się, świa - ta Ce - sa - rzo - wo! \* Al - le - lu - ja!

t.: *Regina caeli*, dalsze zwrotki – nr 566; m.: (Ch.Op.)

Fot. 8. *Raduj się, nieba Królowo* (*Międzydiecezjalna Komisja...* 2012: 843).  
Fot. Mariusz Pucia, 2019 r.

Nie odnaleziono jak dotąd wielu śladów działalności Orkiestry Lubczykó w na terenie bądź co bądź niewielkich miejscowości, czyli Raclawiczek, Smolarni i Dziedzic. Nie posiadamy żadnych zapisów nutowych, z których orkiestra wykonywała utwory. Brak jest nazwisk wykonawców (Schmidt ich nie zanotował), zdjęć, informacji w kronikach. Jej popularność w przeszłości potwierdzają jednak charakterystyczne cechy stylistyczne późniejszych, zarejestrowanych przekazów, skłaniające do dalszych poszukiwań.

Ostatnim, niezwykle interesującym zasobem dźwiękowym są nagrania przedstawicieli śląskiej emigracji w Ameryce których przodkowie opuszczali rodzinną ziemię w połowie XIX wieku, głównie z powodów ekonomicznych (Kruszka 1905-1908; Nestorowicz 1910; Dworaczyk 1936; Brożek, Borek 1967; Brożek 1977; *Silesian Profiles Committee* 2004; *Silesian Profiles Committee* 2007). Pierwsza liczna grupa emigrantów, zachęconych obiecującą treścią płynących z Teksasu listów o. Leopolda Moczygemby, wyruszyła z Płużnicy, Toszka, Ząbkowic Śląskich i Olesna na Opolszczyźnie jesienią roku 1854 w liczbie około dwustu rodzin, zakładając najstarszą polską osadę w Ameryce o nazwie Panna Maria. Potem było jeszcze kilka fal emigracji (Musialik-Chmiel

Sugerując się nim, na wspomnianej płycie CD znormalizowano nagranie do współczesnej wysokości A razkreślnego. Trzeba jednak zauważyć, że wówczas dęte instrumenty w stroju B (klarnet, trąbka i baryton), realizowałyby swoje partie w tonacji E-dur, czyli z czterema krzyżykami przy kluczu.

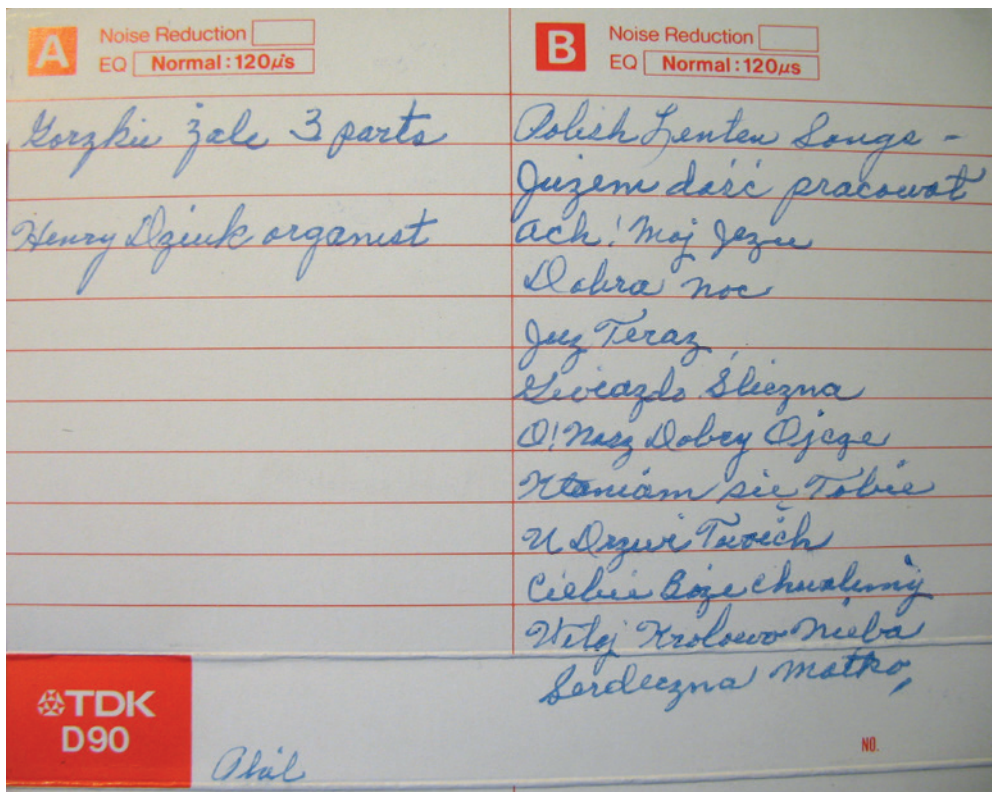


2010: 27). Około 1870 r. z kolei mieszkańcy Siołkowic Starych i okolic a więc również Opolszczyzny, rozpoczęli swoją podróż do Brazylii, gdzie założyli w 1871 r. osadę Pilarzinho (pielgrzym), to jest pierwszą polską osadę w tym kraju – dziś to część miasta Kurytyba (Musialik-Chmiel 2010: 28). Dostępne archiwalia dźwiękowe otwiera audycja wyemitowana na falach radia Wolna Europa 26 grudnia 1963 r., autorstwa Stanisława Śmiałowskiego i Karola Witta, którzy nagrali wypowiedzi, modlitwy i śpiew religijny. Kolejne fragmenty tego materiału, wraz z wykonywaną liturgicznie co roku w Niedzielę Palmową (a w części z akompaniamentem elektronicznych organów) *Pasją*, zaprezentowano w audycji 27 marca 1964 r. na tej samej antenie (Pucia 2019: 225–233). W materiale dźwiękowym słyszymy mieszkańców miejscowości Panna Maria i okolic. To Eliaz Moczygamba, ksiądz Edward Dworaczyk, s. Maria Estera ze zgromadzenia felicjanek, Feliks Mika, Feliks Snoga, Ludwik Dziuk, Jan Dziuk, Henry Dziuk (organista), Maria Jańta-Mika, Wilhelm Wactawczyk, Feliks Keller<sup>6</sup>, którzy – postugując się śląską gwara, opowiadają o historii osiedlenia się w Ameryce, także o zwyczajach i codzienności życia. Szczęśliwie zaistniałe, dwa z pozoru niewiele związane ze sobą fakty, sprawiły, że posiadamy następne dźwiękowe przekazy mieszkańców osady Panna Maria, sporządzone później, choć nie znamy precyzyjnych dat rejestracji wszystkich zbiorów. Pierwszy to wzmożona aktywność samych mieszkańców, zainteresowanych własną historią rodzinną, gromadzących zapiski, listy i zdjęcia swoich przodków, coraz bardziej też świadomych wartości takich pamiątek. Proces ten, w początkach oddolny, z czasem pozwolił na wydanie wielu materiałów drukiem (Brożek, Borek 1967), współcześnie koordynowany jest przez The Father Leopold Moczygamba Foundation. Staraniem fundacji wydano również, pieczołowicie zbadaną genealogię rodzin śląskich Teksańczyków (*Silesian Profiles Committee* 2004; *Silesian Profiles Committee* 2007). Drugą ze szczęśliwie zaistniałych okoliczności powstawania dźwiękowych dokumentów jest rozwój technologiczny, przekładający się na ogólną dostępność urządzeń nagrywających i nośników. Dzięki temu powstał dźwiękowy zapis (zachowany w oryginale i kopii), opisany przez anonimowego autora nagrania jako: *Gorzkie żale 3 parts. St. Mary's Polish choir* oraz *Gorzkie żale and other, Henry Dziuk organist*. To dwie zachowane kasety magnetofonowe, nagrane na monofonicznym urządzeniu po roku 1980<sup>7</sup>.

Wiele nagranych tu śpiewów w wykonaniu grupy wokalne z akompaniamentem fisharmonii wykazuje podobieństwo wariantowe do repertuaru rejestrowanego u podnóża Góry św. Anny, skąd wyjechali ich przodkowie (Pucia 2019: 225–233). Nie nagrano kamertonu, jednak w muzeum w Pannie Marii przechowuje się do dziś dwie fisharmonie, z których jedna zapewne została utrwalona w nagraniu, możliwe jest więc porównanie ich stroju z archiwalnym materiałem.

<sup>6</sup> Zapisy audycji znajdują się w archiwum Panna Maria Historical Society. Kopie tych nagrań przywozła także do Polski Anna Musialik-Chmiel (Musialik-Chmiel 2010: 115–116).

<sup>7</sup> Pierwsza kaseeta, pozbawiona wszelkich informacji firmowych, posiada na obrzeżu nadruk: *C-90 MADE IN MEXICO 9-80*. Ostatnie oznaczenie prawdopodobnie dotyczy daty produkcji. Druga, to firmowa TDK D90 o numerze: AKAH6 19A. Tego typu kasety produkowane były w latach 1982–1984. Zob. [http://vintagecassettes.com/tdk/tdk\\_files/tdk\\_type/tdk\\_d.htm](http://vintagecassettes.com/tdk/tdk_files/tdk_type/tdk_d.htm) (dostęp: wrzesień 2019).



Fot. 9. *Gorzkie żale 3 parts* – opis zachowany na wkładce kasyety magnetofonowej.  
 Fot. Mariusz Pucia, 2019 r.

W podobnym czasie powstało niemal półgodzinne nagranie, zarejestrowane na taśmie magnetofonowej, zatytułowane *Polskie czytanie o Bogu i Świętych przez Maryję Opieła*. Tekst odczytany jest częściowo w gwarze śląskiej, częściowo po polsku, wtrącane są też słowa angielskie. Treścią są religijne i moralizatorskie teksty, przystawia, litanie (jak do św. Rocha) oraz historie, których bohaterami są święci wygłaszający nauki, czy opisywani z punktu widzenia łask, jaki wyprosić można za ich wstawiennictwem. Kolejna taśma to zapis dźwiękowy Pasterki odprawionej 24 grudnia 1990 r. w kościele w Pannie Marii. Warto odnotować, że liturgia mszy św. oraz niemal wszystkie śpiewy, z akompaniamentem elektronicznych organów wykonane tu zostały w języku angielskim. Istotne, że Pasterka w 2011 r. (w której uczestniczył też autor niniejszego opracowania) a więc 20 lat później, została odprawiona po polsku, ze śpiewami włącznie. Powrót do języka polskiego ma zapewne związek ze wzmożoną działalnością ks. Franciszka Kurzaja – duszpasterza wysłanego z diecezji opolskiej w latach 80. XX w. do Teksasu, założyciela The Father Moczygemba Foundation (Pucia 2019: 225–233)<sup>8</sup>. Nagranie tej Pasterki jak i innych spotkań oraz wywiadów z przełomu roku 2011 i 2012 to kolejny, zarejestrowany i dostępny materiał dźwiękowy.

<sup>8</sup> Zob. też: [info.wiara.pl/doc/1711194](http://info.wiara.pl/doc/1711194) (dostęp: wrzesień 2019 r.)



Fot. 9. Jedna z dwóch fisharmonii przechowywanych w muzeum w dawnej plebanii w miejscowości Panna Maria w Teksasie. Fot. Mariusz Pucia, 2011 r.

Wcześniej, bo w roku 1998 odwiedziły to miejsce reporterki Regionalnej Rozgłośni Polskiego Radia w Katowicach: Maria Pańczyk oraz Anna Musialik-Chmiel, rejestrując wiele wywiadów, opowieści i pieśni. Maria Pańczyk jest też pomysłodawczynią i organizatorką corocznego konkursu gwary śląskiej *Po naszymu, czyli po śląsku*. Dwa konkursy tego cyklu – w 1998 i 2004 r. miały miejsce w Teksasie. Laureatkami zostały wówczas Sally Schaeffer oraz Adelina Ciomperlik. Nagrania kolejnych edycji konkursu, to zbiór wciąż wzbogacający się o kolejne cenne elementy. Część dźwiękowej dokumentacji śląsko-teksańskiej tradycji muzycznej została opublikowana w ramach zorganizowanej w 2014 r. i wciąż wędrującej wystawy *Śląscy Teksaszczyk wczoraj i dziś*<sup>9</sup>.

Z kolei wspomniana Anna Musialik-Chmiel w swojej publikacji z 2010 r. zamieszcza dźwiękowe relacje z wywiadów przeprowadzonych w 1998 oraz 2000 r. z potomkami emigrantów śląskich w Teksasie: Stanisławem Dworaczykiem z Kościuszko i Loretą Niestroy z Panny Marii, oraz w Brazylii: Otylią Kucharski z Rio de Janeiro, Severino Skovronskim z Aureii i Elwirą Wołowską-Kęcki z Kurytyby (Musialik-Chmiel 2010). Nie są to jedyne dźwiękowe relacje z tego terenu, w tym samym bowiem roku śpiew i muzykę instrumentalną polskich emigrantów rejestrowały tam Anna Szewczuk-Czech i Elżbieta Strzelecka-Waszkiewicz. Wydano je na płycie pt. *Polacy w Brazylii i Argentynie* w serii Polskiego Radia *Muzyka źródeł*. W dniach 10 lipca – 10 sierpnia 2009 r. miał też tam miejsce obóz naukowy studentów Uniwersytetu Wrocławskiego i Poznańskiego, kierowany przez prof. Bożenę Muszkalską. W relacjach z tych wypraw brak jest informacji o śladach śląskiej kultury, jednak przekazy zarejestrowane przez Annę Musialik dowodzą ich istnienia.

Śląska i opolska tradycja muzyczna była i jest przedmiotem zainteresowania wielu pokoleń badaczy. Opolskie archiwalia dźwiękowe należą także do jednych z najwcześniejszych i dobrze zachowanych, a zarazem nie najuboższych, dzięki zaangażowaniu i pracy (czasem jednostkowej, ówdzie systematycznej i wieloletniej) entuzjastów, gotowych poświęcić wiele, jak i zorganizowanej akcji gromadzenia folkloru. Problem w ujęciu całościowym tego zbioru stanowi zapewne spore rozproszenie, już jednak sam fakt jego istnienia wart jest uwagi. Niniejszy przyczynek do takiego właśnie ogólnego spojrzenia na omawiany zasób źródeł powinien stać się inspiracją do dalszych poszukiwań w instytucjach kultury, edukacji, religii, mediach i innych, których archiwa zapewne kryją jeszcze wiele dźwiękowych śladów pamięci śląskiej, ludowej muzycznej spuścizny.

<sup>9</sup> [www.slask-texas.org](http://www.slask-texas.org) (dostęp: wrzesień 2019 r.)



## **SUMMARY**

Mariusz Pucia

Universitas Opolensis

### **SOUND RECORDS OF OPOLE TRADITIONAL MUSIC IN THE ARCHIVES**

Recordings of Opole traditional music is a scattered and little known collection. However, as in the past the region was fortunate enough to have the collectors (some of whom experienced institutional support) noting down the folk musical heritage with the use of a “pencil method”, similarly the recorded material registered as a result of field exploration appears to be interesting and worth studying. The following aspects are mentioned or described in the text:

- the oldest Polish-language archives, recorded by Paul Schmidt in 1913,
- accomplishments of Silesian Team operating within the framework of the all-Polish Musical Folklore Collecting Campaign in 1950-1951,
- resources of regional broadcast stations of Polish Radio in Wrocław, Opole and Katowice,
- magnetic tapes that are at disposal of Ethnographical Collection of Opole Silesia Museum,
- recordings of religious folklore stored in the Musical Archive of Religious Folklore at the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin,
- field explorations within the activity of students and employers of Musicology Department at the Universitas Opolensis,
- sound archives documenting musical culture of Silesian refugees’ descendants in America.



**Leszek Ślusarski** – od 1975 r. związany z Radiem Kielce jako muzyk gitarzysta, aranżer i kompozytor, później pracujący jako dziennikarz muzyczny. Od 2002 r. odkrywa piękno muzyki tradycyjnej – zarówno w działaniach antenowych, nagraniach studyjnych i terenowych (także realizowanych samodzielnie), jak i jako juror najważniejszych konkursów dla wykonawców tej muzyki w regionie świętokrzyskim. Redaktor serii płyt *Graj Kapelo!* Radio Kielce SA to powstała 2 października 1952 r. rozgłośnia radia publicznego, obejmująca swym zasięgiem obszar dawnego województwa kieleckiego – w widłach Pilicy i Wisły oraz znaczne części województw ościennych.

**Leszek Ślusarski**

Radio Kielce

## Kolekcja nagrań archiwalnych muzyki tradycyjnej w Archiwum Radia Kielce: nagrania, muzycy, audycje

### 1. OGÓLNE INFORMACJE O KOLEKCJI

71

W XIX w. ksiądz Władysław Siarkowski (był proboszczem w Kijach k. Pińczowa), Oskar Kolberg i inni badacze penetrowali świętokrzyskie ścieżki, a od blisko 60 lat Polskie Radio Kielce rejestruje i archiwizuje dźwięki, śpiewki, nuty, wiersze i teksty – niesione falą rosnącego szacunku dla tradycji, świadczące także o twórczym potencjale regionu i jego okolic.

Zbiory muzyki tradycyjnej, gromadzonej od 1960 roku w fonotece Radia Kielce, zawierają:

- 2502 utwory nagrane w systemie monofonicznym;
- 1121 utworów nagranych w systemie stereofonicznym;
- 84 taśmy stereofoniczne, zawierające łącznie około 850 utworów (wykonania zespołów śpiewaczych, obrzędowych oraz zespołów pieśni i tańca). W latach 80. XX w. nagrania zebrali Czesław Kussal i Andrzej Kopeć;
- 11 przeznaczonych do wewnętrznego użytku rozgłośni płyt CD, skompilowanych przez Janusza Wosia, zawierających unikatowe nagrania z muzyką i poezją ludową najstarszych twórców północnej części dawnej Kielecczyzny. Znaczna część nagrań została zrealizowana w studiu Radia Kielce, a wykonawcy reprezentują repertuar z mniejszych i większych regionów: opoczyńskiego, przysuskiego, radomskiego, szydlowieckiego, mirzecko-łżeckiego a także z Powiśla radomskiego i kieleckiego. Na płytach znajduje się ok. 300 utworów;
- 5 płyt CD z serii *Graj Kapelo!* – zredagowanych przez Leszka Ślusarskiego, w oparciu o nagrania zarchiwizowane na taśmach i serwerach (kolejne płyty ukazały się w latach: 2005, 2009, 2010, 2014 i 2018).



Dodatkowo, od momentu wejścia technologii cyfrowej, na radiowych serwerach zgromadzono ponad 1350 utworów nagranych w latach 2002–2019 przez różnych ludowych artystów. Znaczną ich część stanowi dźwiękowa dokumentacja imprez folklorystycznych: Buskich Spotkań z Folklorem, Dni Kolbergowskich w Przysusze oraz Przeglądu Kapel i Solistów-Instrumentalistów Ludowych *Muzykanty* w Końskich – najczęściej są to 3 utwory wykonane przez każdego z uczestników. Odrzucono pozycje wadliwe technicznie – spowodowane trudnymi warunkami atmosferycznymi (wiatr, deszcz), nieporozumieniami organizacyjno-technicznymi bądź ewidentnymi błędami muzycznymi, dyskwalifikującymi materiał nagrany pod względem emisyjnym.

W sumie możemy mówić o zbiorze zawierającym 6123 utwory (stan na październik 2019 r.), oczywiście w przypadku repertuaru tradycyjnego niektóre pozycje powtarzają się wariantowo, bywa, że pod zmodyfikowanymi tytułami i w wykonaniu różnych muzyków i śpiewaków.

## 2. DIGITALIZACJA I EMISJA ARCHIWALNYCH NAGRAŃ

Zasoby fonoteki są sukcesywnie kopiowane z taśm analogowych do cyfrowego formatu PCM Wave oraz archiwizowane. Obecnie (październik 2019 r.) dokonano cyfryzacji połowy zbioru. Równie pieczołowicie jak o zbiory muzyki tradycyjnej Radio Kielce dba o pocziwe, szpulowe magnetofony do odtwarzania zawartego na starych taśmach piękna.

Taśmy o przesuwie 38 cm/s przechowujemy na regałach, w typowych dla lat 50.–80. XX w. pudełkach kartonowych: mniejszych – dla nośników zawierających pojedyncze utwory bądź większych – dla taśm, na których zarejestrowano zestaw utworów jedne-



Fot. 1. Regał z taśmami zawierającymi nagrania muzyki tradycyjnej w Archiwum Radia Kielce. Fot. Józef Wadowski.



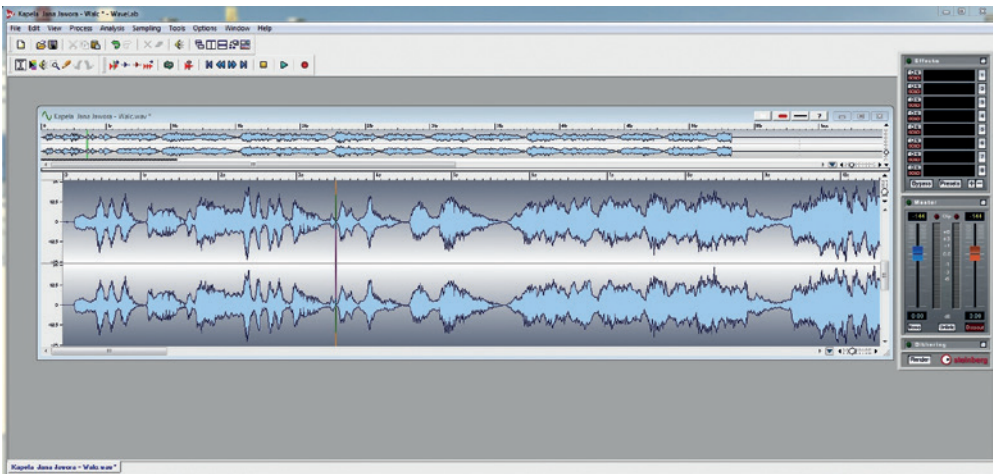
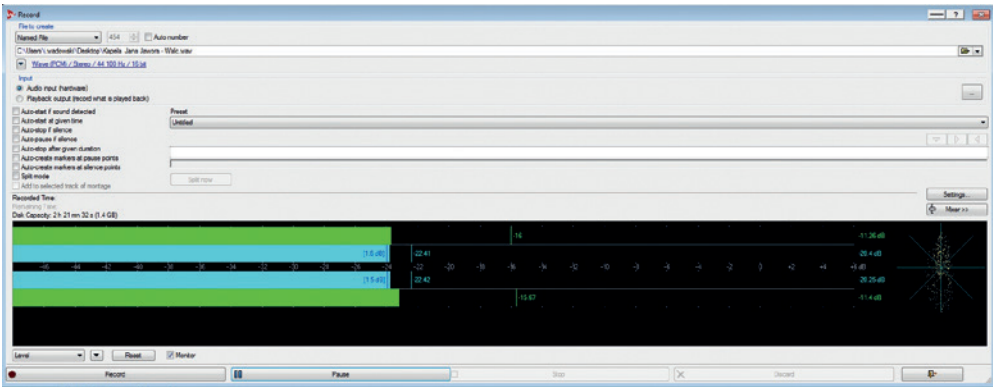
Fot. 2. Taśmy analogowe z Archiwum Radia Kielce z nagraniami ludowymi z lat 70. XX w.  
Fot. Józef Wadowski.

go wykonawcy. Zdecydowana większość taśm jest nawinięta na bakelitowe, plastikowe lub metalowe krążki – tych ostatnich jest stosunkowo mało, ale z biegiem lat przecięcie, a więc szczelina na brzegu metalowego krążka, może, w przypadku dużych taśm – 30–43 minutowych, generować efekt objawiający się, słyszalnym w niskich częstotliwościach, „stukaniem” zaburzonego przez ową szczelinę pola magnetycznego taśmy. Duże taśmy zostały już zdigitalizowane, co nie zmienia jednak faktu, iż nadal istnieje potrzeba zadbania o oryginalne nośniki.

Digitalizacja analogowych nagrań do formatu PCM Wave przeprowadzana jest w czasie rzeczywistym. Nośniki odczytywane są na magnetofonach marki Studer, a zapis nagrań w formacie cyfrowym odbywa się przy użyciu programu WaveLab. Jednocześnie, jeśli to



Fot. 3. Stanowisko przegrywania taśm analogowych – magnetofon studyjny marki Studer. Fot. Józef Wadowski.



74

Fot. 4–5. Digitalizacja nagrań analogowych muzyki tradycyjnej z Archiwum Radia Kielce. Widok graficznej reprezentacji amplitudy dźwięku w programie WaveLab.

konieczne (wszak warstwa tlenku żelaza na taśmie z czasem się utlenia), dokonuje się stosownej korekcji barwy dźwięku – najczęściej po to, żeby nagranie nie brzmiało matowo – by nie było pozbawione wysokich częstotliwości bądź aby poprawić jego wyrazistość.

W przypadku starych (różnej jakości) taśm monofonicznych, zdarza się, że pracownik jest zmuszony do edycji nagrania: uszkodzone, często rozciągnięte (a więc „kołyszące” intonacyjnie) początki lub końce taśm zostają wycięte, a następnie zastąpione stosownymi fragmentami z powtarzanych części utworu. Dzięki takiemu zabiegowi można „uratować” nagranie dla potrzeb estetyki emisji. Korekcji poddawane są też skrajne poziomy głośności dźwięku.

Zdigitalizowane nagrania są eksportowane do stosowanego przez Radio Kielce systemu D’Accord – obejmującego zasobniki-biblioteki: muzyczną, słowną, jinglową, reklamową, moduły statystyki i kontroli odtworzeń, program edycyjny (montażowy), zestaw emisyjny – pozwalający tworzyć i wysyłać na antenę zawartość bloków programowych oraz zapisujący historię elementów programu rozgłośni.







*wiślaki (powiślaki, podwiślaki)* – z elegancją grane „na trzy” m.in. w okolicach Tartowa i dalej z biegiem Wisły. Tak zatytułowane utwory zdarzają się także w nadwiślańskiej części Ponidzia ale są już wyraźnie oberkowe w tempach. W nagraniach usłyszeć można nadto interesujące utwory z pasa między Mircem a Iżą, urzekające tradycyjnymi motywami melodie z okolic Szydłowca, poza tym trójdzielne *wyrywasy* i nade wszystko piękne mazurki, których, im dalej na północ od Kielc, tym więcej, a które to mazurki przed laty grywano nawet na Ponidziu. W fonotece Radia Kielce znajdziemy również zaskakujące melodyką ciekawe utwory z Radomskiego, Opoczyńskiego i piękne, transowo-intensywne *kajockie* grania spod Przysuchy (matecznik tej stylistyki znajdował się na północ od miejsca urodzin Oskara Kolberga).

### 3. ZAREJESTROWANI WYKONAWCY

Zbiór muzyki tradycyjnej fonoteki Radia Kielce tworzony był w różnych latach (szczególnie 60. i 70. XX w.) przez interesujących twórców i odtwórców, muzykantów i śpiewaków oraz ich zespoły. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują:

Zygmunt Jakubowski (1933–2014) – skrzypek z Rudy Zajączkowskiej, oddany muzyce tradycyjnej – szczególnie po wieloletniej przerwie w graniu, (a był murarzem!). Wzruszające jest nagranie rozmowy z Panem Zygmuntem dokonane w Busku-Zdroju. Ze względu na chorobę muzyk nie wystąpił w konkursie, mimo to był na nim obecny, bo „bardzo chciał sobie zagrać”.

Jan Jawor (1917–1997) – ceniony przed laty, imponujący techniką gry skrzypek-samouk z Piotunki w gminie Sędziszów. Jego świetnie brzmiąca kapela z upodobaniem grała triole w polkach czy nawet duole w oberkach. Jan Jawor z kapelą stosował też niekiedy w harmonii durowy, obniżony stopień VII zamiast dominanty na V stopniu, co w brzmieniu nadawało melodiom archaiczny koloryt. Mamy kilkadziesiąt świetnie brzmiących nagrań jego kapeli w składzie: skrzypce, klarnet, kornet, akordeon, kontrabas.

Józef Barańczyk (1903–1985, zmienił nazwisko z Baran) z Jędrzejowa – klarncista (grał mistrzowsko na klarncie C – zwanym lokalnie *cejnym*) w kapeli Jana Jawora, grający też na skrzypcach wtedy, kiedy Jawor „chadzał za stoły”. Znakomicie realizował sekundy na skrzypcach, a nagrania z jego osiemdziesiątych urodzin (dwa utwory zagrane na klarncie i dwa na skrzypcach), dokonane i przekazane Radiu Kielce przez jego kuzyna, wprawiają w osłupienie, podziw dla zaskakującej w tym wieku techniki gry i serca wciąż otwartego na piękno muzyki.

Jan Ozga (1938–2015) – śpiewak z Łanów k. Wodzisławia. Bardzo wrażliwy artysta ludowy, elastyczny interpretacyjnie, co słyhać i w nagraniach solowych z ostatnich lat życia artysty, i w wielu wcześniejszych, dokonanych z kapelą Jana Jawora. W czasie grania z kapelą Jawora rozmiłował się w śpiewaniu melodii pól w triolach. Później

te piękne, interpretacyjnie wysmakowane frazy stwarzały problemy mniej wprawnym muzykantom, z którymi grywał.

Jan Rafalski (1911–1982) – skrzypek z Jagodnego w gminie Mirzec; był cenionym lutnikiem-samoukiem. Jego instrumenty znajdują się m.in. w Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Kapela Rafalskiego grała ciekawe utwory z pogranicza kielecko-radomskiego.

Józef Myszka (1928–1964) – śpiewak (jasny w barwie tenor) z Błazin k. Iłży, także niezwykle kreatywny animator, tancerz; był twórcą kilku, reaktywowanych w ostatnim czasie, zespołów. Zginął tragicznie, w Warszawie, podczas prób poprzedzających oficjalne uroczystości z okazji święta państwowego. Mamy jego świetne nagrania solowe i dokonane z rozśpiewanymi zespołami.

Stefan Ostrowski (1904–1974) – skrzypek z Gniewięcina k. Sędziszowa, wychowany muzycznie we włościańskiej kapeli założonej pod koniec XIX w. przez hrabiego Łosia w Desznie. Był wzorem dla młodszych muzyków, np. Edwarda Gola z Sędziszowa, któremu przekazał bogate zbiory nutowe. W Radio Kielce znajduje się m.in. nagranie jego pięknej wiązanki melodii *zastolnych*.

78

Jan Kornecki (1919–1991) – skrzypek z Micigozdu w gminie Piekoszów. Miał sprawna, dobrze brzmiącą kapelę, godzącą granie kieleckie z niezwykle energetycznym stylem jędrzejowskim. Jej bardzo dobre nagrania, pod względem gry instrumentalistów, proporcji, brzmienia, repertuaru, a także udane realizacyjnie, pochodzą z połowy 1963 r.

Jan Derleta (1914–1984) – świetny skrzypek z Wysokiej k. Szydłowca, wraz z nadal aktywnymi Danutą i Władysławem Gawędami, tworzył kapelę, której niezwykle ciekawy, bogaty melodycznie i poetycko repertuar zachwyca do dziś. Zwracają też uwagę znakomite, także w proporcjach, współbrzmienia skrzypiec, bębenka i głosów śpiewaków (głównie Danuty Gawędy), podobnie jak naturalna, piękna precyzja wykonawcza pieśni i muzyki instrumentalnej.

Piotr Gaca (1927–2017) – skrzypek z Przysławowic Dużych, niedaleko Przysuchy. Legenda, do której przez lata ciągnęły zastępy młodych, żądnych wiedzy (nie tylko skrzypcowej), *miastowych* muzykantów. Fonoteka posiada urzekające estetyką i pięknem nagrania jego kapeli, zwłaszcza ze śpiewakami: Marią Kowalską i Bolesławem Szczepaniakiem. W tym składzie, nagrywani do celów dokumentalnych, muzycy zapominali o studyjnym kontekście, zapamiętując się w grze i improwizacji zarówno muzycznej, jak i tekstowej.

Józef Zaraś (1928–1998) – skrzypek z Nieznamierowic w gminie Rusinów k. Przysuchy. Zachwycają m.in. grane przez jego kapelę *wyrywasy*, a także utwory śpiewane z kapelą m.in. przez Bolesława Szczepaniaka.



Eugeniusz Karbownik (ur. w 1951 r.) – skrzypek z Łosienka w gminie Piekoszów. Jedyny żyjący w regionie kieleckim autentyczny skrzypek ludowy, wciąż aktywny muzycznie, laureat festiwalu, m.in. Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą i Sabatowych Bajań w Bukowinie Tatrzańskiej.

Eugeniusz Pepaś (ur. w 1932 r.) – precyzyjnie intonujący skrzypek z Dębna w gminie Nowa Słupia, niestety obecnie już niegrający. Wiele dobrze brzmiących dawnych nagrań jego kapeli, m.in. dokonanych w latach 70. XX w. ze śpiewaczkami, dowodzi klasy i ciekawego repertuaru muzyka.

Feliks Wyczyński (1919–1992) z Lubczy w gminie Wodzisław – *skrzypista-prymista*, lutnik-samouk. Wykonał m.in. czworo skrzypiec i kontrabas. Jego kapela w składzie: skrzypce, akordeon, klarnet, trąbka zamiennie z kornetem i kontrabas w roku 1965 dokonała pierwszych nagrań dla Radia Kielce. W roku 1971 kapela zdobyła I miejsce podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą, a jej solista – Stefan Wyczyński (brat Feliksa) – także wyśpiewał sobie I miejsce.

Stanisław Mucha (1923–2009) – skrzypek z Lubowca – przysiółka Złotej w pow. pińczowskim, to wzorzec oddanego tradycji, sprawnego technicznie i naturalnego w grze *skrzypisty* z Ponidzia. Jako jeden z nielicznych skrzypków ludowych potrafił czysto grać w wyższych pozycjach, co zawdzięcza lekcjom pobieranym od kierownika szkoły w Złotej – Mikołaja Półtoraka.

Adam Kocerba (ur. w 1957 r.) – harmonista z Działoszyc. Dostarczył fonotece radiowej nagrania solowe i z kapelą. Ten czołowy muzykant i propagator muzyki tradycyjnej jako jedyny w regionie gra na trzyczęściowej harmonii polskiej, nawiązując do zapomnianych już harmonistów, m.in. z okolic i Skalbmierza i Miechowa. Kocerba prowadzi kapelę „Działoszacy” (skrzypce, klarnet C, trąbka-skrzydłówka C, harmonia polska i akordeon, kontrabas) – najbardziej utytułowaną w regionie, odnoszącą też sukcesy m.in. w Kazimierzu n. Wisłą i Dąbrowie Górniczej. Kocerba prowadził również szkolny zespół śpiewaczy „Działoszanki”, a obecnie także dokumentuje i popularyzuje tradycję poprzez realizowane przez siebie filmy video z udziałem mistrzowsko grających instrumentalistów, a także przygotowuje leksykon świętokrzyskich kapel.

Należy podkreślić, że to Adam Kocerba, dzięki sukcesom solowym jako harmonista oraz tym odniesionym wraz ze swoją kapelą, zwrócił uwagę innych solistów i kapel na wartości dawnego repertuaru, na jego autentyzm i naturalność.

W graniu kapeli Adama Kocerby „Działoszacy” usłyszeć można pięknego, nieregularnego w formie „pińczowskiego” oberka, którego jedna z części składa się z czterotaktowego poprzednika i pięcioletowego następnika. Kapela stosuje także wspomniane już dominanty na VII, obniżonym, stopniu (np. grając w g-moll, stosują dominantę F-dur), a w innych utworach zachowuje modalizmy. Zapytany o powyższe elementy A. Kocerba wskazał na postać skrzypka – Stanisława Muchy, który „tak grywał dawniej”;

melodyczne ciekawostki pochodzą głównie z zapisanych przez S. Muchę nut – utworów zasłyszanych od starszych muzykantów, aktywnych już w pierwszych latach XX w. oraz śpiewanych przez gości weselnych tuż przed II wojną światową i kilka lat po niej.

Sam Adam Kocerba wspomina kształtujące słuch i pamięć muzyczną liczne grania ze Stanisławem Muchą i wieloma innymi, dużo starszymi muzykami, głównie wesele, w trakcie których trzeba było chwycić melodie i ich tonacje od śpiewających gości.

Grzegorz Michta (ur. w 1987 r.) – akordeonista z Ciekot k. Kielc, reprezentujący młode pokolenie muzyków. Michta gra na akordeonie guzikowym, czasem także na trzyczęłdowej harmonii polskiej (posiada m.in. ok. 100-letnią harmonię pedałową, odkupioną od budowniczego tego typu instrumentów – Czesława Adamczyka ze Skarżyska-Kamiennej). Jego utytułowana kapela „Ciekoty” – złożona prawie w całości z wyedukowanych, ale mających wiejskie korzenie muzyków – w swym bogatym repertuarze prezentuje kreatywne podejście do zapisów Oskara Kolberga i próby w stylistyce „nowej tradycji”.

W zbiorze nagrań Radia Kielce odnajdziemy także wiele innych, interesujących dokumentów dźwiękowych, wśród nich m.in. ujmujące, pełne długich wartości rytmicznych tematy, wykonane przez kapelę Andrzeja Malika (ur. w 1955 r.) z Bąkowa w gminie Rusinów k. Przysuchy, wraz z towarzyszeniem śpiewaczek. W roku 2019 kapela zdobyła II miejsce podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą. Usłyszemy ciekawe, również brzmieniowo, nagrania kapeli harmonisty Stanisława Barszcza (1931-2014) z Jawora Soleckiego i śpiewającego z nią młodego Stanisława Penksyka – autora pełnych humoru tekstów; późniejszego aktora.

Na półkach fonoteki znajdziemy też *powiśłoki (powiślaki)* – całe ich serie nagrane przez kapelę Antoniego Idziaka (1909-1985) z Kroczoza w gminie Kazanów k. Zwolenia oraz kapele akordeonistów: Maksymiliana Gałki (1928–2011) i Franciszka Grębskiego (1932–2006) z Sulejowa w gminie Tartów, jak również kapeli Henryka Bartosa (1942–2017) z leżącego w tej samej gminie Leopoldowa. Bartos w ostatnich latach życia grywał *powiśłoki* „dwubrzesne” – wykonywane z grającym na bębenu Waldemarem Rokitą – pochodzącym z okolic Annapola, po lubelskiej stronie Wisły. Pięknie brzmią też wyszukane melodycznie, wykonawczo i brzmieniowo nagrania kapeli Franciszka Lewikowskiego (1908–1985) – skrzypka ze Strykowic Górnych k. Zwolenia.

Fonoteka dysponuje kilkoma nagraniami kapeli „Sami Swoi” ze Starej Błotnicy (z lat 2010–2012), z dowcipnie śpiewającym i znakomicie grającym na bębenu Stanisławem Kujawiakiem (ur. w 1946 r.), wydobywającym z tego wiele różnych barw. Waldemar Kotwica (ur. w 1957 r.), akordeonista z Rykoszyna w gminie Piekoszów, prowadzi kapelę, która prezentuje autentyczny styl i repertuar, zwraca się w stronę dawnych utworów i tradycji reprezentowanej przez wspomnianego skrzypka – Eugeniusza Karbownika. Zespół nie stroni też od utworów współczesnych i bardziej popularnego repertuaru. Interesujące melodie tradycyjne odnajdujemy w nagraniach kapel: Antoniego Witkowskiego (1920–1995) – klarncisty-samouka z Cisowa w gminie Daleszyce i kapeli braci Witkowskich z Kaliszan k. Opatowa. Stanisław Witkowski, ur. w 1933 r., gra

na klarncie do dziś, głównie ze złożoną z jego uczniów kapelą „Tęgie Chtopy”. Kapela braci Witkowskich, popularna w latach 50.–90., interesująco interpretowała kielecką muzykę w tradycyjnym składzie instrumentalnym, choć miała też swoje drugie, bardziej „unowocześnione” oblicze.

Warto wspomnieć także o kapeli Jana Gładkiego – skrzypka z Mieronicy w gminie Małogoszcz (zespół ten był spadkobiercą kapeli włościańskiej z Deszna) i śpiewającego z nią Mieczysława Skalmierskiego.

Wśród wokalnych perełek nagranych odnajdujemy rejestrację śpiewu Haliny Szelestowej (1923–1985) – niezwyklej śpiewaczki rodem z Kielc, wychowanej w Dębskiej Woli w podkieleckiej gminie Morawica, z którą związała swe życie. Ta tradycyjna, urzekająca naturalnością twórczyni (pisała piękne strofy i gromadziła ludową poezję), śpiewaczka, której głos opierał się upływowi czasu, zawsze brzmiała młodzieńczo, zachwycała współtworzonym przez siebie repertuarem, szczególnie kołysankami, które dały jej laury na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą w 1979 r. Obecnie, celem upamiętnienia postaci Szelestowej, w ramach Buskich Spotkań z Folklorem przyznawana jest, ustanowiona przez Radio Kielce, nagroda im. Haliny Szelestowej.

Słuchaczy zainteresują także nagrania Stanisława Packa (ur. w 1954 r.) – śpiewaka z Tychowa Starego, docenianego m.in. na Sabatowych Bajaniach.

Ważne miejsce w zbiorach fonoteki Radia Kielce zajmują też nagrania Marianny Śmiłowskiej (ur. w 1948 r.) – śpiewaczki z Marzysza k. Kielc (jej ojciec Wincenty Jamioł był docenianym m.in. na festiwalu w Kazimierzu n. Wisłą skrzypkiem). Śmiłowska doskonale pamięta melodie i teksty imponującego bogactwem repertuaru tradycyjnych utworów, prezentuje charakterystyczny dla regionu świętokrzyskiego sposób śpiewania, a także lokalną gwarę. Radio Kielce posiada wiele jej ujmujących naturalnością nagrań – np. pieśni kołyskowe. Jesienią 2019 r. Fundacja Korzenie wydała ciekawy zestaw pieśni na płycie CD pod. red. Iwony Furmańczyk, pt. *Marianna Śmiłowska. Pieśni. Tradycje świętokrzyskie*.

Teresa Klimczak (ur. w 1951 r.) – śpiewająca animatorka z Marzysza k. Kielc, prowadzi, znakomity warsztatowo i repertuarowo, Zespół Śpiewaczy „Marzysz” (m.in. wyróżniany na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą) oraz męski Zespół Śpiewaczy „Kumotry”. Z kolei Zespół Śpiewaczy „Echo Łysicy” z Bielin, mający szeroki, głównie autentyczny repertuar, prezentowany zgodnie z kanonami tradycji (bo zespół bywa też cenionym żeńskim chórem), często współpracuje z twórcami innych gatunków, a nawet z kompozytorami muzyki współczesnej (zespół brał udział w przygotowaniu płyty *Łoj* autorstwa Anny Marii Huszczy i Marcina Steczkowskiego).

Obecnie mija już 35 lat aktywności Stanisławy Żąddeckiej (ur. w 1951 r.), śpiewaczki z Siedlec w gminie Chęciny i jej zespołu obrzędowo-śpiewaczego „Siedlecczanie”. Czas ten to lata wypełnione pieczołowitym odtwarzaniem scenariuszy obrzędów, szczegółowo dopracowanymi inscenizacjami, dokonywanymi w zgodzie z tradycją regionu, co przełożyło się na ogólnopolskie sukcesy zespołu.

#### 4. AUDYCJE RADIOWE

Wśród zbiorów archiwalnych Polskiego Radia Kielce znajdujemy 460 audycji poświęconych kulturze ludowej – głównie jej muzycznej części. Ważne pozycje w zbiorze to nagrania zespołów obrzędowych i śpiewaczych – działających w ramach Kół Gospodyń Wiejskich – mozolnie gromadzone przez wspomnianych Czesława Kussala oraz Andrzeja Kopcia, często emitowane w programie I Polskiego Radia w ramach *Kiermaszu pod kogutkiem*. Różne barwy kultury ludowej prezentowało też Radio Kielce w cotygodniowych programach *Na przypiecku* redagowanych m.in. przez Zdzisława Heńka.

Istotną część zbiorów archiwalnych fonoteki Radia Kielce stanowią nagrania muzyki tradycyjnej zarejestrowane od 1960 do 1983 r., pieczołowicie gromadzone przez Piotra Gana – współpracownika Radia Kielce. Przemierzając dawne województwo kieleckie, Piotr Gan, często wiedziony tzw. szóstym zmysłem zbieracza, wyszukiwał ciekawych twórców i wykonawców muzyki ludowej, by ich dokonania zarejestrować, zaprezentować na antenie Radia Kielce i zachować w zbiorach fonoteki dla potomnych. Te, najczęściej cotygodniowe wyjazdy na wieś, wielokrotnie dawały znakomite rezultaty, bowiem udawało się Piotrowi (miałem przyjemność pracować z nim w redakcji muzycznej Radia Kielce) trafić na autentycznych twórców ludowej kultury muzycznej, dalekich w swych działaniach od sztuki jedynie rozrywkowo-użytkowej. Np. rok 1963 jest dobrym tego przykładem, zarówno w sensie wartości artystycznych, jak i liczebności bardzo dobrych wykonawczo nagrań, na których zarejestrowano ciekawe postaci twórców-odtwórców, wykonujących świętokrzyską, ponidziańską, przysusko-opoczyńską, szydłowiecko-podradomską czy nadwiślańską muzykę, którą w tym czasie rejestrował Gan. Również wiele wcześniejszych nagrań dowodzi wielkiego potencjału twórczo-odtwórczego ludowych artystów i różnorodności muzyki tradycyjnej regionu świętokrzyskiego.

Audycje autorstwa Piotra Gana – zrealizowane we współpracy z Czesławem Kussalem – zachowane są w formie analogowej (na taśmach) i w postaci cyfrowych kopii. Poniżej prezentuję wybór audycji zgromadzonych w fonotece Radia Kielce, które dają pełniejszy obraz źródeł, historii i potencjału kultury ludowej ziemi świętokrzyskiej, a także ukazują Piotra Gana jako niestrudzonego tropiciela, kolekcjonera i archiwisty autentycznych wartości:

*Turonie i kłapacze* – audycja z 26 grudnia 1961 r., nagrana w Masłowie koło Kielc, opowiadająca o tradycji chodzenia z turoniem i gwiazdą, o świątecznych wróżbach. W materiale słyszymy bożonarodzeniowe przyśpiewki wykonywane przez masłowską kapelę Józefa Ksela-Felinka (przydomek odziedziczony po dziadku Feliksie).

*Ludowość i współczesność* – audycja z 13 marca 1962 r. To opowieść o zmianach zachodzących w składach i instrumentarium kapel weselnych regionu świętokrzyskie-

go i ich roli w życiu wiejskich społeczności. W materiale pojawiają się liczne odniesienia do wesel, zabaw i obrzędów. Ilustrację muzyczną stanowią nagrania kapeli Jana Rafalskiego z Jagodna – cenionego skrzypka i ludowego lutnika.

*Śmigus to nie dyngus* – audycja z 23 kwietnia 1962 r. Program opowiadający o wielkanocnej tradycji malowania jajek w Masłowie i w okolicach Kielc. W audycji zostaje wyjaśnione, skąd wywodzą się masłowskie zwyczaje i komu powstałe pisanki były wręczane. Opowieściom towarzyszy muzyka kapeli Józefa Ksela-Felinka z Masłowa oraz chóru włościańskiego – założonego w 1921 r. w Masłowie i prowadzonego przez Jana Pieniążka – organistę i miłośnika folkloru.

*Nieprowickie rytmy* – audycja z 1962 r. ukazująca wpływ muzyki regionu krakowskiego na samorodną twórczość muzyków z Poniżnia na przykładzie kapeli Kazimierza Krawczyka (cenionego akordeonisty) z Nieprovic.

*Na dawną i nową nutę* – audycja z 31 marca 1962 r. Interesujące rozważania o wypieraniu ze składów kapel tradycyjnych poszczególnych instrumentów (skrzypiec i bębenków) i zastępowaniu ich przez saksofony i akordeony. W audycji wskazano na starania muzyków ludowych służące temu, by trafić w gusta mieszkańców zmieniającej się kieleckiej wsi.

*Jeśli oberek, to świętokrzyski* – audycja z 1962 r. Historia charakterystycznego dla polskiego folkloru tańca, oparta na nagraniach kapel ludowych z różnych części regionu świętokrzyskiego.

*Krężółek Jana Dulnika* – audycja z 5 lutego 1963 r. Prezentacja zwyczajów mieszkańców okolic Daleszyc oraz kapeli Jana Dulnika z Borkowa k. Daleszyc – klarncysty-samouka, do której w 1963 r. dołączył jego mistrz, osiemdziesięcioletni wówczas klarncista Franciszek Zemsta. Tytułowy *krężółek* to drewniany walec do nawijania przędzy, miejscowi tym mianem określali klarinet. Jan Dulnik (dziedzicząc muzyczną pasję po ojcu) „nawijał” do swej kapeli różnych muzyków. Jego kapela gra świętokrzyskie oberki, polki, mazurki oraz *podleśniki*.

*Krasocińska pustocha* – audycja z 27 sierpnia 1962 r. Prezentacja tradycji ostatniej kawalerskiej zabawy pana młodego – obyczaju rzadko spotykanego w innych regionach kraju. W audycji zawarto mnóstwo pełnych humoru przyśpiewek. Nagranie dokonane w Krasocinie k. Włoszczowy z udziałem tamtejszej kapeli Stanisława Raka.

*Muzykanckim okiem* – audycja z 8 października 1963 r. Rzecz o tradycjach muzycznych w rodzie Jana Korneckiego – skrzypka z podkieleckiego Micigozdu. Jego kapela, ciesząca się uznaniem na początku lat 60. XX w., prezentuje muzykę towarzyszącą weselom, zabawom ludowym i obrzędom: stare oberki, polki, mazurki.

*Ludowy śpiewak z Błazin* – audycja z 6 lutego 1962 r. Bohaterem audycji jest Józef Myszka – twórca, artysta ludowy wywodzący się z Błazin – wsi położonej tuż koło Iłży (dawne województwo kieleckie). Wielki, samorodny talent i niespożyta energia sprawiły, że Józef Myszka w krótkim czasie zastąpił jako śpiewak-solista, a także założyciel wielu zespołów śpiewaczych (najpopularniejsze stały się zespoły z Prędocina i Jasieńca). Józef Myszka prezentuje w audycji pieśni i przyspiewki weselne regionu iłżeckiego.

*Dreje grają* – audycja z 22 kwietnia 1964 r. – nagrana w Komornikach, gmina Włoszczowa, z udziałem kapeli Stanisława Dreja. W programie zaprezentowano tradycje muzykanckiej rodziny, grającej stare polki, oberki i chodzone.

*Januszewickie wieczory* – audycja z 27 marca 1966 r. W audycji o tradycjach rodzinnych wzięła udział kapela Wincentego Firmowskiego z Januszewic k. Opoczna, grając chodzone, *obery*, polki.

*Pochodne i cięte obery* – audycja z 4 lutego 1966 r. W audycji zaprezentowano grywane w orszaku weselnym *pochoodne* i *świątówki* z okolic Chęcicin w wykonaniu kapeli Bronisława Kantora z Ostrowa w gminie Chęciny.

84

*U Niewczasów w Tychowie* – audycja z 10 lipca 1968 r. Bohaterami audycji są Józef Niewczas i jego rodzina, a jej tematem historia mikroregionu gminy Mirzec, w której zachowały się dawne obrzędy i zwyczaje, m.in. tzw. *okrężne* – zapraszanie sąsiadek z najbliższego kręgu-okręgu do wspólnych prac gospodarskich – jak kopanie ziemniaków czy darcie pierza – wieńczonych poczęstunkiem i zabawą (w kolejnych dniach sytuacja powtarzała się u sąsiadów). Innym przywoływanym w audycji zwyczajem jest granie dwóch kapel (jedna pani młodej, druga pana młodego) podczas wesela. Józef Niewczas opowiada o swoim muzykanckim losie oraz o swojej grającej rodzinie. Prezentuje mazurki – typowe melodie dla tego regionu. Wspomina obyczaje tego regionu. Mówi też o znanej kapeli Jana Rafalskiego z Jagodnego.

*Autorki z Nieznamierowic* – audycja z 5 listopada 1969 r. Bohaterkami audycji są Marianna Tkaczyk i Franciszka Zaraś. Snują one opowieści towarzyszące obrzędowi wesela w Nieznamierowicach, a także śpiewają przyspiewki weselne i deklamują okolicznościowe wiersze. W audycji usłyszymy też taneczną wiejską muzykę z gminy Odrzywół.

*W Politowie u muzykantów* – audycja z 13 lipca 1971 r. W audycji usłyszymy kapelę Józefa Świercza z Politowa w powiecie przysuskim, a także liczne oryginalne przyspiewki wykonywane podczas zwyczajowej *grajki* w izbie. Józef, przedstawiciel licznej rodziny mieszkającej w Politowie, opowiada o historii swojego muzykanckiego fachu i stworzeniu własnej kapeli.



## ZAKOŃCZENIE

Powyżej przedstawiono tylko niewielki wybór z obszernego zbioru fonograficznego Radia Kielce, będący dowodem kultywowania tradycji, jak również ciągłego, co zrozumiałe, stylistycznego ewoluowania tradycyjnej twórczości w regionie świętokrzyskim.

Utrzymująca się od wielu lat wysoka słuchalność nadawanego we wczesnych godzinach porannych (od poniedziałku do soboty w godz. 5.30–6.00) programu *W ludowych rytmach* oraz niedzielnego (emitowanego w godz. 6.00–7.00) programu *Graj kapelo!* – zawierającego także aktualności, m.in. informacje dotyczące konkursów, przeglądów, licznych sukcesów ludowych artystów, może być dowodem, iż w regionie świętokrzyskim tego rodzaju twórczość cieszy się dużą popularnością. Sygnały ze strony słuchaczy i samych twórców: muzykantów, kapel, zespołów śpiewaczych, a także obserwacje pracowników radia mogą nawet świadczyć, iż twórczość ta się rozwija. Wielokrotnie wykonawcy pragnący kultywować tradycję, tworzący nowy zespół czy kapelę, wskazują, że stymulatorem ich poczynań są programy i działalność Radia Kielce. Wychodząc zatem naprzeciw zapotrzebowaniu słuchaczy, także młodszego pokolenia, Radio Kielce wdrożyło nowe inicjatywy programowe. Folkradio (folkradio.pl) – to „najmłodsze dziecko” Radia Kielce. Program emitowany jest od września 2016 r. drogą internetową, dostępny jest więc na wszelkich urządzeniach mobilnych. Ponad połowę całodobowego programu wypełniają pasma *Muzyka Gór Świętokrzyskich* oraz bloki: *Muzyka Regionów Polski* – tu głównie płynie muzyka północnych regionów dawnego województwa kieleckiego, ale też z Opolszczyzny, Podkarpacia, Małopolski. W internetowym radio emitowane są ponadto godzinne bloki: *Muzyka Inspirowana Folklorem* – to przede wszystkim prezentacja muzyki nurtu muzyka świata i „nowej tradycji”.

Inną inicjatywą jest konkurs Radia Kielce: *Jawor – u źródła kultury*. Celem konkursu jest promocja kultury ludowej regionu oraz uhonorowanie twórców, artystów i wykonawców, którzy przyczyniają się do wzbogacania lokalnego dziedzictwa, budują tożsamość regionu i pielęgnują tradycje. Jurorzy oceniają osiągnięcia w minionym roku kalendarzowym.

Od września 2019 r. rozgłośnia nadaje też audycję *Graj kapelo, graj* (w niedziele w godz. 14.10–15.00), w trakcie której prezentowani są ciekawi twórcy i ich dorobek artystyczny. W audycji wykorzystywane są zarówno nagrania archiwalne, jak i realizowane na bieżąco.

Pracownicy Radia Kielce, odpowiedzialni za muzykę tradycyjną na antenie, są świadomi roli rozgłośni, jaką odgrywa ona na niwie muzyki tradycyjnej, jak ważne jest to zadanie, by dorobek jej twórców chronić, wskazywać młodszemu sens kultywowania tradycji, skłaniać do podejmowania twórczych prób, uświadamiać – także sobie samym, tkwiące w tej muzyce wartości.

Programy radiowe przybliżają także muzykę inspirowaną folklorem. Poznając ją, szybko przekonujemy się, jak wielu estetycznych doznań dostarczyć może umiejętne strojenie w harmoniczne szaty tradycyjnych, ludowych motywów czy melodii. Warto

wtedy pamiętać, że początkiem dającego tak wspaniałe rezultaty procesu twórczego był najczęściej motyw mający zazwyczaj długą, ludową historię. Inspiracje płynące z muzyki ludowej nawet do symfoniki – i to „wielkiej”, można bez trudu zauważyć, słuchając z anteny Radia Kielce kompozycji Świętokrzyszczan, spośród których na uwagę zasługują: dwie *Symfonie świętokrzyskie*, *Impresje świętokrzyskie*, *Ballada świętokrzyska* (na orkiestrę, chór i recytacje) i oratorium *Puszcza Jodłowa* Karola Anbilda. Z kolei Mirosław Niziurski jest twórcą *Rapsodu świętokrzyskiego*, *Poloneza świętokrzyskiego*, *Wiwatów* na orkiestrę symfoniczną i *Pieśni o Michniowie* powstałej na podstawie wielu melodii ludowych. Czwartą część *Suity świętokrzyskiej w dawnym stylu* na orkiestrę symfoniczną Janusza Wosia oparta jest na ludowej melodii *Szeroka woda w olszynie*, której fragment od 1960 r. stanowi główny sygnał Radia Kielce.

Świętokrzyska muzyka tradycyjna ma również wpływ na inne gatunki: pianista jazzowy Artur Dutkiewicz jest twórcą cyklu mazurków inspirowanych pińczowskimi oberkami (artysta wywodzi się z Pińczowa), Włodzimierz Kiniorski i Orkiestra Świętokrzyska prezentują wyraźne odniesienia do melodyki *chwaścior* czy *śpiw* odnajdując tu cechy wspólne nawet z estetyką muzyki Milesa Davisa. Współpracujący z zespołami Michała Zduniaka Amerykanin Tom Bergeron skomponował i nagrał w studio Radia Kielce słowiańsko-śpiewne *Tango polskie*. Nie można pominąć sukcesu grupy Osjan, która zdobyła Folkowy Fonogram Roku 2004 za płytę *Księga Liści*. Krążek ten, nagrodzony w tym samym roku także Fryderykiem, został nagrany podczas koncertu w Studiu Gram Radia Kielce, a współtworzący grupę Radostaw Nowakowski pochodzi z regionu świętokrzyskiego.

We współczesnym dyskursie o roli, kondycji i przyszłości tradycji muzycznej dominuje pytanie: jak tę twórczość pielęgnować, chronić przed spłycaaniem, komercjalizacją, jak ją popularyzować, by inspirowała kolejne pokolenia? Redaktorów Radia Kielce cieszy to, że grono odbiorców tradycyjnie rozumianej kultury ludowej powiększa się, że kolejne pokolenia odnajdują piękno w tej twórczości, a my, Rozgłośnia Radia Publicznego, mamy w tym dziele swój udział – dokładając każdego roku kolejne dźwiękowe cegiełki – „na ludową nutę”. Czas – także ten antenowy – pokazał, że warto to czynić.

## **SUMMARY**

Leszek Ślusarski

Kielce Radio

THE COLLECTION OF ARCHIVAL RECORDINGS OF TRADITIONAL MUSIC IN THE ARCHIVE OF KIELCE RADIO: RECORDINGS, MUSICIANS, BROADCASTS.

The article is dedicated to the Kielce Radio activity which is connected with documentation, preservation and popularisation of traditional music from Kielce region. The phonographic collection of the broadcast station, gathered here since 1960, has been described in detail. Presented here are quantity data, the technique of preservation and digitisation as well as the way of using the archival recordings in radio programmes. Further part of the article describes specific broadcasts, both historical (such as Piotr Gan's broadcasts) and modern as well as other activities of the station leading to broadening the knowledge of musical traditions (e.g. contests, online radio activity, etc.). The text also includes short biographical notes of folk music artists (musicians, singers) and information about bands, recordings of which are in the possession of Kielce Radio.



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



**Agnieszka Kostrzewa** – absolwentka muzykologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kustosz w Dziale Folkloru i Kultury Społecznej Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, gdzie opiekuje się kolekcją instrumentów muzycznych oraz archiwalnymi nagraniami folkloru muzycznego. Jest autorką wielu wystaw z zakresu antropologii kultury, folkloru (m.in. wystawy zorganizowane w Muzeum Etnograficznym w Toruniu: *Przewodnik po Bożym Narodzeniu* w 2014 r., *Biały? Czarny? Czerwony? O symbolice kolorów* w 2016 r.), publikacji z zakresu muzealnictwa, instrumentoznawstwa, historii nauki, a także autorką i redaktorem technicznym płyty *Muzyka ludowa z Kujaw i Pałuk* nagrodzonej w konkursie Programu 2 Polskiego Radia na Fonogram Źródeł w 2013 r. Uczestniczka konferencji naukowych, m.in.: *Muzyka fortepianowa*, zorganizowanej przez Instytut Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w 2004 r., *W kręgu badaczy kultury Kaszub i Pomorza XIX i XX wieku* (IX Konferencja Kaszubsko-Pomorska, Słupsk, Muzeum Pomorza Środkowego, 2006 r.) czy *W cieniu swoich uczniów* zorganizowanej przez Akademię Muzyczną w Bydgoszczy w 2019 r.



## Agnieszka Kostrzewa

Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu

# Nieznane wałki Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie. Historia czterech nośników w świetle archiwaliów przechowywanych w Muzeum Etnograficznym w Toruniu

### WSTĘP

91

Niniejszy tekst jest próbą przedstawienia historii czterech wałków fonograficznych Edisona, które znajdują się w toruńskim Muzeum Etnograficznym (dalej MET), w oparciu o archiwalia tam przechowywane<sup>1</sup>, związane z osobą i pracą badawczą Bonifacego Zielonki – autora nagrań utrwalonych na wałkach. Jako eksponaty raczej rzadko spotykane w polskich kolekcjach muzealnych, nośniki te są cennym nabytkiem toruńskiej placówki, a o ich szczególnej wartości świadczy dodatkowo fakt sygnowania pudełek pieczęciami Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie (dalej: CAF). Jak wiadomo, zbiory specjalne Biblioteki Narodowej (w tym fonograficzne), zostały zniszczone przez Niemców po kapitulacji powstania warszawskiego w październiku 1944 r.,

<sup>1</sup> Są to: ZT1: Bonifacy Zielonka, *Brulion Pieśni ludowe kujawskie*, 1938, materiały MET; ZT2: Bonifacy Zielonka, *Brulion Kujawiaki*, 1938, materiały MET; ZT3: Bonifacy Zielonka, zeszyt z notatkami z badań terenowych, bez okładki, [1938? – 1943], materiały PTL; ZT4: Bonifacy Zielonka, zeszyt szkolny [Marja Kwiatkowska, klasa V, rok szkolny 1937], z notatkami z badań terenowych, bez daty, materiały MET; ZN: Bonifacy Zielonka, zeszyt do nut, *Melodie kujawskie zebrane w latach 1932 – 1938 i 1948 – 1952*, materiały MET; R: Bonifacy Zielonka, *Pieśni i recytacje ludowe na Kujawach*, niepublikowany tekst [maszynopis, po 1952 r.], s. 1-4, materiały MET; AJ 316: szpula nr 316 ze „wstawkami z Zielonką” (0’16”); materiały robocze Polskiego Radia PiK; kopia z zasobów MET; KP: Archiwum Pieśni Ludowej przy Towarzystwie Ludoznawczym w Toruniu (materiały PTL): „Karty Pieśni” [teczka; 141 sztuk], tekst niepublikowany, po 1947 r. oraz protokół i sprawozdanie toruńskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (P1 – Protokół Zebrania Organizacyjnego Oddziału Towarzystwa Ludoznawczego [w Toruniu] z 18 marca 1947 r., niepublikowany tekst [maszynopis], materiały PTL; S1 – Sprawozdanie Toruńskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego z 1 kwietnia 1948 r., niepublikowany tekst [maszynopis], materiały PTL; S2 – Konrad Śmierniak: Sprawozdanie Sekcji Muzyki Toruńskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego z 21 marca 1949 r., niepublikowany tekst [rękopis], materiały PTL; S3 – Sprawozdanie Toruńskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego z 31 marca 1949 r., niepublikowany tekst, [maszynopis], materiały PTL).

zatem, według obecnej wiedzy, wałki te to jedyne tego rodzaju ślady przedwojennej akcji zbierania folkloru zorganizowanej przez warszawskie archiwum.

## 1. CZTERY ZACHOWANE WAŁKI Z CENTRALNEGO ARCHIWUM FONOGRAFICZNEGO W WARSZAWIE

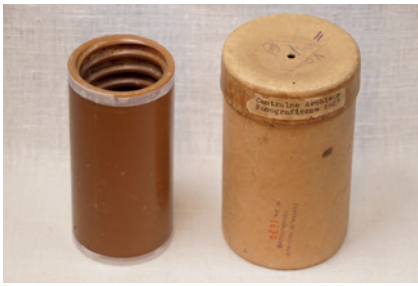
Wałki zostały odnalezione przy okazji badań dotyczących toruńskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (dalej PTL), w którym – po ostatniej wojnie – aktywnych było wielu badaczy, również folklorystów. Były to postaci interesujące zarówno ze względu na ich własne prace badawcze, jak i możliwość (nieoficjalnej) współpracy z nestorem polskiej etnomuzykologii prof. Łucjanem Kamieńskim, który po wojnie osiadł w Toruniu (Kostrzewa 2008: 114-115). W tym bardzo twórczym intelektualnie środowisku PTL działał m.in. jeden z przedwojennych studentów Kamieńskiego – Leon Witkowski oraz współtowarzysz wypraw kaszubskich – kompozytor Jan Michał Wieczorek, a także etnograf Jan Rompski – uczestnik powojennej ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (dalej: AZFM). Do AZFM przyłączył się również inny członek PTL – Bonifacy Zielonka – nauczyciel, archeolog, który doświadczenie zbieracza-folklorysty zdobywał jeszcze przed ostatnią wojną, właśnie w CAF-ie (o czym mowa będzie w dalszej części tekstu). Jako jedyny spośród dawnych współpracowników warszawskiego archiwum, po okupacji wspomagał członków ekipy gdańskiej AZMF dokumentujących folklor Kujaw. Jego rozeznanie w terenie i świetne kontakty z mieszkańcami wsi kujawskich (jeszcze z czasów przedwojennych) ułatwiły dotarcie do cennych informatorów i pozwoliły częściowo odtworzyć nagrania utracone podczas wojny (Krzyżaniak, Pawlak, Lisakowski 1974: 14, 16; Dahlig 1998a: 611).

Podczas próby rekonstrukcji losów muzykologów i folklorystów (Kamieńskiego, Witkowskiego, Wieczorka i Zielonki) oraz historii badań etnomuzykologicznych w środowisku powojennego Torunia, trafiliśmy także do potomków Bonifacego Zielonki<sup>2</sup>. W trakcie jednej z kilku wizyt, podczas wspomnień i rozmów dotyczących dawnych penetracji terenowych, okazało się, że spośród innych pozostawionych przezeń pamiątek, w zbiorach rodzinnych znajdują się wałki do fonografu Edisona.

Bliższe oględziny samych nośników pozwoliły stwierdzić, że wałki zostały zapisane (widoczne były ślady duktu ryłca), a każdy nośnik był przechowywany w tekturowym pudełku z papierową naklejką i numerem na wieczku oraz pieczętką CAF i numerem na korpusie opakowania (CAF 2527 – na korpusie 1670, CAF 2720 – na korpusie 2570, CAF 2729 – na korpusie 1585, CAF 2732 – na korpusie 2577). To znalezisko uzupełnione zostało dwoma podpisanymi przez Zielonkę brulionami, także sygnowanymi przez CAF<sup>3</sup>, z notatkami terenowymi, co łatwo wywnioskować na podstawie zawartych informacji: numerów wykorzystanych nośników (ZT1 – 61 wałków, ZT2 – 84), nazwisk wykonawców, nazw miejscowości; incipitów/tytułów pieśni.

<sup>2</sup> Badania prowadziłam w asyście i przy wielkiej pomocy dr. Huberta Czachowskiego.

<sup>3</sup> Dwa wymienione w przypisie 1 bruliony: ZT1 oraz ZT2. Zeszty są w linię, w okolicy środka znajduje się sygnatura CAF; ZT1 - 70 kartek, ZT2 – 68.



Fot. 1-4. Cztery zachowane wałki fonograficzne z zasobów CAF. Fot. Adam Zakrzewski 2019. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.

93

Pośród zapisków znajdują się także dłuższe lub krótsze fragmenty tekstów pieśniowych, ponadto rysunkowe szkice, obliczenia. Zeszyty są typowymi brudnopisami, pismo jest niestaranne, pospieszne, notatki wykonano atramentem i ołówkiem. Można odnaleźć pojedyncze wpisy innych osób – najprawdopodobniej informatorów. Według opisu z okładek, zeszyty zapisano na Kujawach w 1938 r., czyli w okresie intensywnej współpracy Zielonki z Julianem Pulikowskim (Dahlig 1993: 145, 150).

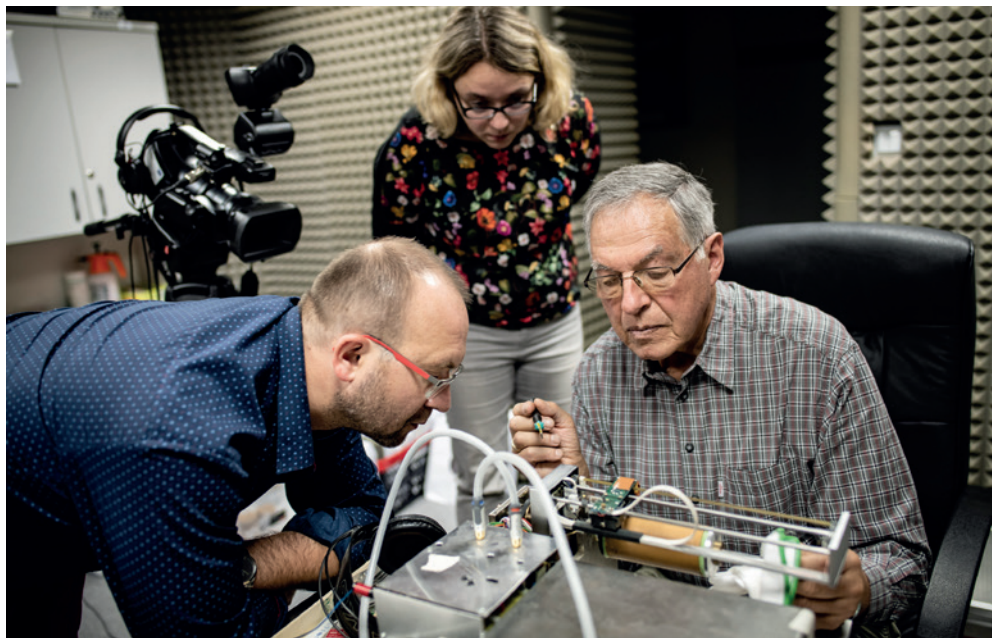
Pozyskanie do zbiorów muzealnych nośników tak cennych z punktu widzenia historii fonografii, historii regionu i folklorystyki, stało się impulsem do uzupełniania wiedzy m.in. o autorze zapisów – Bonifacym Zielonce (Kostrzewa 2019: 245-248), a nade wszystko do digitalizacji wałków. To ostatnie nastąpiło dzięki współpracy MET ze Zbiorami Fonograficznymi IS PAN w Warszawie. W 2018 r. cyfryzację materiałów przeprowadzili dr Jacek Jackowski oraz inż. Franz Lechleitner (wiedeńskie Archiwum Fonograficzne).

Dzięki temu wiadomo, że na wałkach utrwalono materiał kujawski – ok. 15 fragmentów pieśni. Niestety jakość techniczna nagrania, a więc i słyszalność jest bardzo zróżnicowana – oprócz fragmentów dosyć czytelnych są również nagrania trudne do jednoznacznej identyfikacji<sup>4</sup>. Równoległe do prac warszawskich, w Toruniu prowadziłam poszukiwania numerów digitalizowanych wałków w pozyskanych zeszytach (ZT1, ZT2). Nie dały one zadowalających efektów, została więc przeprowadzona dodatkowa kwerenda w archiwaliach PTL i MET, dzięki której udało mi się wyłonić interesujące

<sup>4</sup> Dalsze prace nad zawartością nagraniem wałków są przewidziane na 2020 r.







Fot. 7. Digitalizacja wałków fonograficznych nagranych przez Bonifacego Zielonkę. Od lewej: Jacek Jackowski, Ewelina Grygier, Franz Lechleitner, 2018 r. Fot. Andrzej Stawiński. Zbiory Fonograficzne IS PAN.

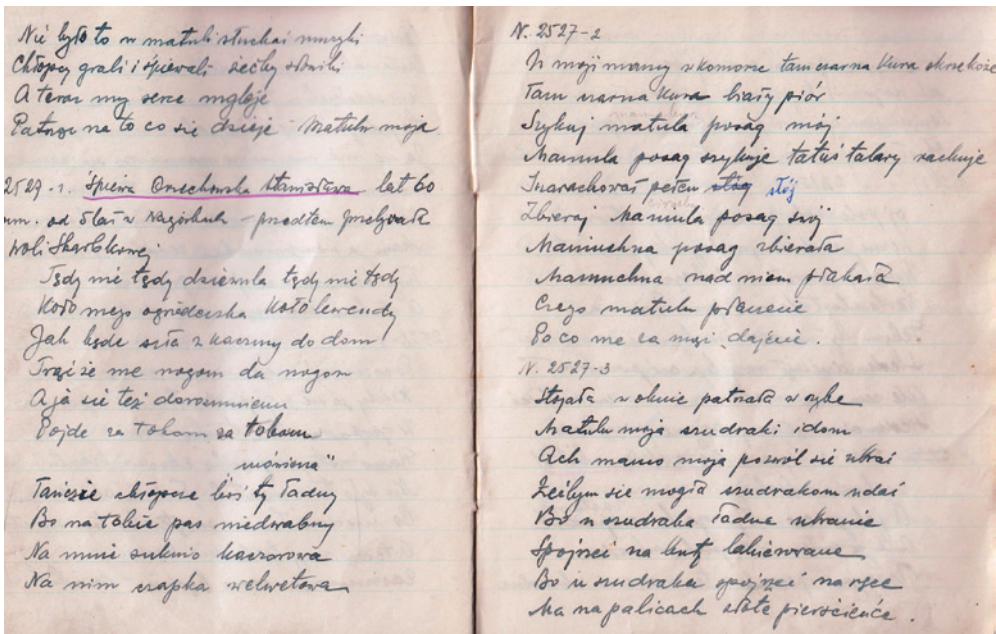
95

badawczo dokumenty<sup>5</sup>. Są to kolejne zeszyty z notatkami terenowymi, protokoły i sprawozdania prac toruńskiego oddziału PTL. Materiały te (zwłaszcza rękopiśmienne) są najczęściej niepodpisane i niedatowane. Jednak podobieństwo charakteru pisma i analogiczny typ wpisów w sygnowanych brulionach CAF (ZT1, ZT2) i niesygnowanych zeszytach (ZT3 i ZT4), nie pozostawiają wątpliwości, co do ich autorstwa.

Na tym etapie prac jeden z dokumentów okazał się szczególnie istotny; jest to zeszyt bez okładek (ZT3)<sup>6</sup>, zawierający typowy dla brulionów Zielonki zestaw danych: 9 numerów wykorzystanych wałków (2308, 2526, 2527, 2315, 2320, 2898, 1488, 2313, 2287), nazwiska, nazwy miejscowości, ponadto incipity oraz różnej długości fragmenty tekstów. Początkowo wpisy są dość staranne, wykonane niebieskim atramentem z amarantowymi podkreśleniami. Pod koniec zeszytu charakter zapisków nieco się zmienia, coraz bliżej im do pospiesznych notatek z poprzednich brulionów (ZT1, ZT2). Jedynie w tym zeszycie udało się odnaleźć numer jednego z wałków (niestety wszystkie sygnaty pozostałych nośników nie figurowały w żadnym z naszych spisów). Informacja dotyczyła wałka CAF nr 2527, na którym utrwalono śpiew Stanisławy Orzechowskiej, lat 60, wykonawczynie 6 utworów (*Tędy nie tędy dziewczula, tędy nie tędy; Jak będę szła z karczmą do dom; Tańczcie, chłopcze, boś ty ładny; U mojej mamy w komorze, tam czarna kura skrzekoże; Stojąta w oknie, patrzyła w szybę; Oj pole, pole bez żadnego ostu*).

<sup>5</sup> Są to: ZT3; ZT4; ZN; R; AJ 316; KP; P1, S1, S2, S3 z lat 1947-1949 (patrz przypis nr 1).

<sup>6</sup> ZT3: zeszyt z notatkami z badań terenowych, bez okładki, materiały PTL [1938? – 1943]. Zeszyt w linie; 10 kartek. Dwa zapiski datowane nana 30 lipca 1939 r. i 1943 r. (bez daty dziennej).



Fot. 8. Wpisy dotyczące jednego z wałków (2527) z zasobów CAF. Widoczne nazwisko śpiewaczki oraz fragmenty tekstów trzech pieśni zapisanych na wałku przed 30 lipca 1939 r. Fot. Agnieszka Kostrzewa, 2018. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.

96

Wprawdzie, dość typowo dla Zielonki, wpis nie był opatrzony datą dzienną, jednak poprzedzał notatkę datowaną na 30 lipca 1939 r. Chociaż między zapisem dotyczącym wałka 2527 a lipcową notatką datowaną pojawiają się numery jedynie trzech wałków, to dystans czasowy między pracami nagraniem musi być w istocie dość długi. Incipit *Tędy nie tędy* wraz z nazwiskiem śpiewaczki Stanisławy Orzechowskiej, znajdujemy bowiem w założonej po wojnie karcie z adnotacją o utrwaleniu tego utworu ze słuchu (!) w 1938 r.<sup>7</sup> Albo jest to błąd, albo utwór został nagrany nie krótko przed 30 lipca 1939 r., a w czasie poprzednich wakacji<sup>8</sup>.

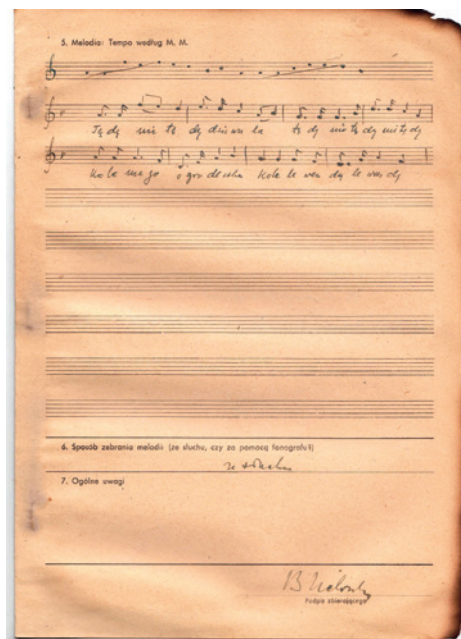
Porównanie brulionowych notatek z materiałem zgrany z wałka 2527 przyniosło jednak rozczarowanie – mimo bardzo słabej jakości nagrań nie uległo wątpliwości,

<sup>7</sup> Albo jest to jedna z wielu sprzeczności związanych z omawianym materiałem, albo nagranie uległo niszczeniu i w później założonej karcie pieśni odnotowano fakt zapisu ze słuchu. O kartach pieśni mowa będzie jeszcze w dalszej części tekstu.

<sup>8</sup> Wpis z lipca 1939 r. wygląda następująco: *Dnia 30 lipca 1939.* – Sugeruje to krótką przerwę w badaniach. Z organizacji pracy nauczyciela w ciągu roku szkolnego wynika naturalna tendencja do prowadzenia intensywniejszych prac terenowych podczas wakacji. Ten czas mógł być dla badacza okresem codziennych nawet rejestracji, natomiast rok szkolny z licznymi obowiązkami zapewne znacznie tę aktywność ograniczał. Układ obu notatek oddzielonych jedynie trzema numerami wałków wskazuje na to, że mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją. Poza wspomnianą wcześniej, w zeszycie tym przy ostatniej notatce zapisano jeszcze jedną datę – 1943 r. Wpis ten wykonany innym kolorem atramentu dotyczy niemieckiego urzędnika do spraw rolnictwa, Mazura z pochodzenia, który podał badaczowi teksty piosenek. Tytuł („okupacja 1943”) i treść notatki sugerują, że powstała już po wojnie.



Fot. 9. Jedna z kart pieśni (wydrukowana w 1947 r.) z wpisami dotyczącymi utworu zanotowanego ze słuchu w 1938 r. Fot. Agnieszka Kostrzewa, 2018. Archiwum toruńskiego oddziału PTL przy Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.



że na wałku nie znalazł się zapis żadnego z sześciu wymienionych wyżej utworów. Przyczyną tego stanu rzeczy mogło być pomieszczenie pudełek i odpowiadających im wałków lub nawet zagubienie części nośników już po wojnie (na chaotyczne zestawianie korpusów pudełek z wieczkami wskazuje niejednolita ich numeracja). Pełna rekonstrukcja losów wałków oraz nagrań na nich utrwalonych jest już zapewne niemożliwa, jednak pewne sugestie dotyczące datowania zapisów dźwiękowych oraz okoliczności ich powstania zawarte są w innych materiałach archiwalnych przechowywanych w MET. Posiłkując się wiedzą o losach Bonifacego Zielonki można zatem pokusić się o próbę odpowiedzi na pytania, jak to się stało, że wałki dotrwały do naszych czasów i kiedy mogły zostać nagrane.

97

## 2. BONIFACY ZIELONKA JAKO WSPÓŁPRACOWNIK CAF I PTL

Bonifacy Zielonka (1899 – 1875) urodził się we wsi Wacowice nieopodal Drohobycza na terenie dzisiejszej Ukrainy; pochodził z wielodzietnej, ubogiej i muzycznej rodziny chłopskiej (jego ojciec był skrzypkiem). Dzięki wysiłkowi rodziców i starszego rodzeństwa udało mu się odebrać edukację szkolną – uczęszczał do C.K. Gimnazjum im. Franciszka Józefa w Drohobyczu.

Po ukończeniu czwartej klasy naukę przerwał z powodów finansowych i kontynuował ją już w okresie międzywojennym, kiedy zdał maturę (w 1924 r.). W 1934 r. złożył egzamin nauczycielski i tym samym zdobył kwalifikacje zawodowe. W trakcie jednego z wielu kursów doskonalących dla nauczycieli w jakich uczestniczył, poznał swą późniejszą żonę – Weronikę Szczepankiewiczównę z Połajewa na Kujawach. Tam też – za jej namową – osiadł w latach 20. XX w. Całe swe życie Bonifacy Zielonka poświęcił realizacji trzech pasji: nauczania, folklorystyki i archeologii. Prace folklorystyczne, które wynikały z jego wieczystego zadziwienia i fascynacji tradycyjną kulturą Kujaw, szły w parze z badaniami archeologicznymi, a uzupełniając się przynosiły informacje o tym obszarze Polski jako o kolebce polskości. Narodziny swej pasji folklorysty i archeologa badacz opisał już po wojnie:



Fot. 10. Boniafcy Zielonka (1899 – 1875). Zdjęcie wykonane w okresie studiów warszawskich, 8 lutego 1934 r. w atelier na ul. Miodowej. Autor fotografii nieznany. Z archiwum rodzinnego Stanisława Miniacha, kopia w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.

98

[...] Pod wpływem żony tęskniącej do Kujaw, skąd pochodziła, przenieśliśmy się w 1927 roku w okolice Gopła, dokąd pociągał mnie sentyment nabyty jeszcze w latach dziecięcych. Ziemia nadgoplańska miała dla mnie romantyczny urok, urzekła swą dawnością historyczną i legendarną. Rozpoczynając pracę w szkole wiejskiej, zapalałem chęcią poznania rdzennej kultury polskiej, której kolebka najprawdopodobniej tutaj się znajdowała. Zastałem w tutejszych stronach odmienne formy rodzimej kultury w stroju, w formach towarzyskich, w sposobie gospodarowania, w zwyczajach i obrzędach, w twórczości literackiej oraz w pieśniach. [...] Obserwując zanik folkloru, postanowiłem ratować wszelkie uchwytnie jego przejawy. [...] W trakcie gromadzenia dzieł kultury ludowej zainteresowanie moje obudziły liczne znaleziska archeologiczne, które zacząłem gromadzić dla ich atrakcyjności i zagadkowych funkcji (Zielonka 2016: 60).

Jako nauczyciel, a w dodatku człowiek wywodzący się z chłopów i chłopów rozumiejący, budził Zielonka szacunek i dużą sympatię (do tej pory wspominają o tym jego potomkowie). Zapewniało mu to wiele okazji do nagrywania muzyki:

Zacząłem zapisywać pieśni, [...] trąciły [...] egzotykiem: inną barwą, inną rytmiką, inną tematyką, [...] a równocześnie pociągały jako staropolskie. Chodziłem po starych ludziach – różnymi sposobami do nich trafiałem – to na skutek znajomości, różnych stosunków... powiedzmy sobie... pomiędzy szkołą a domem. A wreszcie brałem niekiedy udział w uroczystościach obrzędowych i czasem udało się coś niecoś zanotować (AJ 316 – patrz przypis nr 1).

Rozwijanie zainteresowania, jakim była archeologia, wymagało od Zielonki nowych umiejętności warsztatowych, wiedzy merytorycznej. Chcąc pogodzić swe różne pasje badawcze z obowiązkami nauczycielskimi i usystematyzować dalsze działania, w latach 1933 – 1934 odbył roczne studia w Warszawie na Wyższym Kursie Nauczycielskim o specjalności humanistycznej. Najprawdopodobniej przy tej okazji nawiązał kontakt, a następnie współpracę z nową, dopiero powstającą przy Bibliotece Narodowej, pla-

cówką naukową – Centralnym Archiwum Fonograficznym. Choć w powojennych wspomnieniach nigdy nie pojawia się ani skrót, ani pełna nazwa warszawskiego archiwum, to właśnie tę instytucję musiał mieć na myśli. Dzięki CAF, kierowanemu przez muzykologa Juliana Pulikowskiego w 1934 r., Zielonka mógł przystąpić do nagrywania folkloru kujawskiego na udostępnionym mu fonografie Edisona. Wedle jego własnych słów między 1934 a 1939 r. udało mu się przesłuchać około 100 osób i dzięki temu zebrał różnymi metodami około 1000 utworów. Działał na Kujawach, głównie w Nieszawie i okolicach (Byczyna, Sędzina, Przysiek, Wójcin, Świąte, Orle), nieustająco łącząc pracę nauczyciela z badaniami folklorystycznymi i archeologicznymi. Spośród wspomnień i notatek Bonifacego Zielonki wybrałam parę fragmentów dotyczących jego badań terenowych:

[...] właściwe zbieranie pieśni ludowych zacząłem w 1934 w Byczynie, a następnie w okolicach Sędzina. Wszedłem w kontakt z Instytutem Kultury Ludowej w Warszawie skąd otrzymałem fonograf przy pomocy którego zbierałem melodie na wałkach, które wraz z tekstami odsyłałem do Warszawy<sup>9</sup> (R:1).

(...) Operowałem w Byczynie nad Bachorzą i w Sędzinie. To były te dwie wsie, gdzie najdłużej przebywałem jako nauczyciel. Tam też zetknąłem się ze starszymi ludźmi, do których miałem dostęp na skutek znajomości, a potem zacząłem wędrować poza te dwie wioski, na teren całej gminy ówczesnej, tak, że udało mi się zebrać ok. 1000 tekstów różnego gatunku. (...) (AJ 316)

(...) Pierwszym przewodnikiem w moich poczynaniach stała się praca O. Kolberga. Wzorując się na nim, notowałem metodą ołówkową wszystkie zasłyszane melodie weselne, dożynkowe oraz przygodne, noszące piętno regionalne. W miarę wsluchiwania się w kujawskie motywy rozwijała się u mnie pasja zbieracka, dzięki czemu zdobyłem kilkaset tekstów i melodii w różnych wariantach. Po skontaktowaniu się z warszawskim Instytutem Pieśni Ludowej otrzymałem fonograf, który bardzo mi ułatwił pracę. (Zielonka 2016: 60)

(...) Kiedy zebrałem jakąś sporą ilość, a było to mniej więcej w roku 30., nawiązałem kontakt z ówczesnym Instytutem Kultury Ludowej w Warszawie, skąd dostałem fonograf. To mi ogromnie ułatwiło zbieranie pieśni, zwłaszcza melodii, bo ozdobniki, rozmaite przejścia tonalne nie zawsze dawały się w nutach zapisać<sup>10</sup> (AJ 316 – por. przypis nr 1).

<sup>9</sup> Źródłem cytatu (R) jest niepublikowany tekst [maszynopis], referatu zawierający odniesienia do pieśni zawartych w opisanym niżej ZN (zeszycie nutowym, por. przyp. 1, 5, 10). Zapisy najpóźniej zebranych pieśni odnotowanych w zeszycie powstały w 1952 r., więc na podstawie treści datowanie maszynopisu ustalono na okres po 1952 r.

<sup>10</sup> Zielonka posługiwał się nazwą Instytut Kultury Ludowej lub Instytut Pieśni Ludowej w Warszawie. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, czy nie przywiązywał wagi do poprawności nazw, czy też przejęzyczenie powyższe wynikało z zapomnienia. Mogło też być nawiązaniem do Instytutu Badania Pieśni Ludowej, w którym Pulikowski działał latem 1934 roku, czyli podczas nauczycielskich studiów Zielonki w Warszawie (Jackowski 2014a: 178-180).

Mówiąc o początkach swej pasji zbieracza, Zielonka podawał różne daty<sup>11</sup>: od 1930 do 1935 r. Także w cytowanych powyżej wypowiedziach Zielonki pojawiają się pewne nieścisłości, tym razem *a propos* nazwy warszawskiej instytucji oraz momentu podjęcia z nią współpracy. We wspomnieniach dotyczących sprawy najciekawszej, jaką były losy notatek, wałków i fonografu w okresie wojny, mamy już do czynienia wręcz ze sprzecznościami<sup>12</sup>:

[...] W ten sposób zebrałem sporo materiałów do końca 39. roku, a podczas okupacji zakopałem je w ziemi, żeby ich nie utracić. Wreszcie po wojnie dokończyłem... [nagranie urwane] (AJ 316).

Do 39 roku udało mi się przesłuchać przeszło ok. 100 osób, w najbliższej okolicy – przede wszystkim w pobliżu Sędzina [...] Materiały te zebrałem, wysłałem do Warszawy, ale zginęły podczas powstania...(AJ 316).

Niestety materiały te uległy zniszczeniu wraz z Warszawą, natomiast notatki w brulionach zakopawszy na czas wojny do ziemi zdołałem po wojnie uratować i przepisać. Było około 1000 utworów różnej pojemności i treści, melodii dzięki pamięci zebrałem do 200 (R:1).

100

Na podstawie przytoczonych tekstów trudno wywnioskować, jakie dokładnie materiały badacz ukrył, co przetrwało, a co zostało zniszczone. Mamy do wyboru następujące możliwości:

- wszystkie zebrane materiały (nagrania i zapiski) zostały zakopane na czas okupacji;
- wszystkie zebrane materiały (nagrania i zapiski) odesłano do Warszawy, gdzie zostały zniszczone;
- zebrane nagrania odesłane zostały do Warszawy, gdzie je zniszczono; bruliony zostały zakopane, więc przetrwały.

Są to opcje podstawowe, wynikające bezpośrednio z analizy przedstawionych wcześniej wypowiedzi Zielonki. Jednak po zastanowieniu się, trzeba dojść do wniosku,

<sup>11</sup> Na przykład tytuł zeszytu nutowego (ZN) sumującego dokonania Zielonki-folklorysty, wyznacza początek prac terenowych (choć nie nagranych!) na rok 1932. ZN: zeszyt do nut, *Melodie kujawskie zebrane w latach 1932 – 1938 i 1948 – 1952*; materiały MET. Zeszyt w pięciolinii, 20 kart, w formacie A4. Sądząc po oznaczeniach drukarskich, zeszyt wydrukowany został w 1957 r.; zawiera tytuły/incipity i nazwisko wykonawcy (bez miejscowości i daty zapisu) i 199 numerowanych fragmentów pieśni kujawskich. Według tytułu na okładce są to zarówno materiały pieśniowe zebrane przed wojną (1932 – 1938) jak i powojenne (1948 – 1952). Notatki sporządzono długopisem. Czystopis: dane zostały najprawdopodobniej przepisane z innych, wcześniejszych notatników.

<sup>12</sup> Warto w tym momencie zaznaczyć, że cytaty pochodzą z powojennych wypowiedzi Bonifacego Zielonki. Można spekulować, że – poza ewentualnymi problemami z pamięcią – badacz wolął unikać szczegółowego rozwodzenia się nad historią swej współpracy z przedwojennymi instytucjami państwowymi. Mógł też uznać tę kwestię za mało istotną po wojnie.

że proponowane rozwiązania są zbyt uproszczone i uogólnione. Przez kilka przedwojennych lat Zielonka wysyłał do Warszawy dokumentację – nagrane wałki, zapisane bruliony, a otrzymywał czyste nośniki. Logiczne rozwiązanie jest zatem jedno: wszystkie materiały, które trafiły do CAF-u przed 1 września 1939 r., uległy zniszczeniu. Przetrzeć mogły jedynie te, których Zielonka nie odesłał, a ukrył. Skoro do naszych czasów zachowało się kilka wałków, to najpewniej Zielonka nie zdążył wyeksponować do Warszawy wszystkich nośników z odebranej puli, jeszcze ich nie zapisawszy. Proponowana tu historia nośników znajduje potwierdzenie w rodzinnych opowieściach potomków Bonifacego Zielonki – fakt ukrycia wałków, brulionów i fonografu był oczywisty dla rodziny badacza<sup>13</sup>. Według córek i wnuczki, Zielonka korzystając z wiedzy archeologicznej odpowiednio zabezpieczył, a następnie zakopał problematyczne przedmioty. Po wojnie wydobyl je z ukrycia, ale ocalałych wałków nie było zapewne zbyt dużo, więc nie informowano o tym czytelników i słuchaczy radia, tym bardziej w sytuacji, jeśli nośniki były puste. Inaczej rzecz się miała z zapisanymi przecież notatnikami, których było zapewne więcej i niosły konkretne treści – poza podpisanymi brulionami CAF, na własny użytek Zielonka korzystał z brudnopisów, których nie sygnował, czego dowodem są jego zeszyty przechowywane w MET i muzealnym archiwum PTL<sup>14</sup>.

W tym miejscu wracamy jednak do pytania o datowanie nagrań. Jeśli do wybuchu wojny cztery wałki zdeponowane u folklorysty pozostały czyste, to musiały zostać nagrane już po wojnie. Częściowe przynajmniej, prawdopodobne wyjaśnienie tej kwestii znajduje się również w dokumentach związanych z działalnością Zielonki w PTL. Po wojnie, oprócz intensywnej pracy nauczycielskiej i naukowej (najpierw studia archeologiczne na UMK, następnie asystentura na uczelni i praca w Dziale Archeologii Muzeum Miejskiego w Toruniu), Bonifacy Zielonka zajmował się folklorem muzycznym w miejscowym PTL. W marcu 1947 r., kiedy powołano do życia toruński oddział towarzystwa, badacz zadeklarował swój udział w badaniach terenowych:

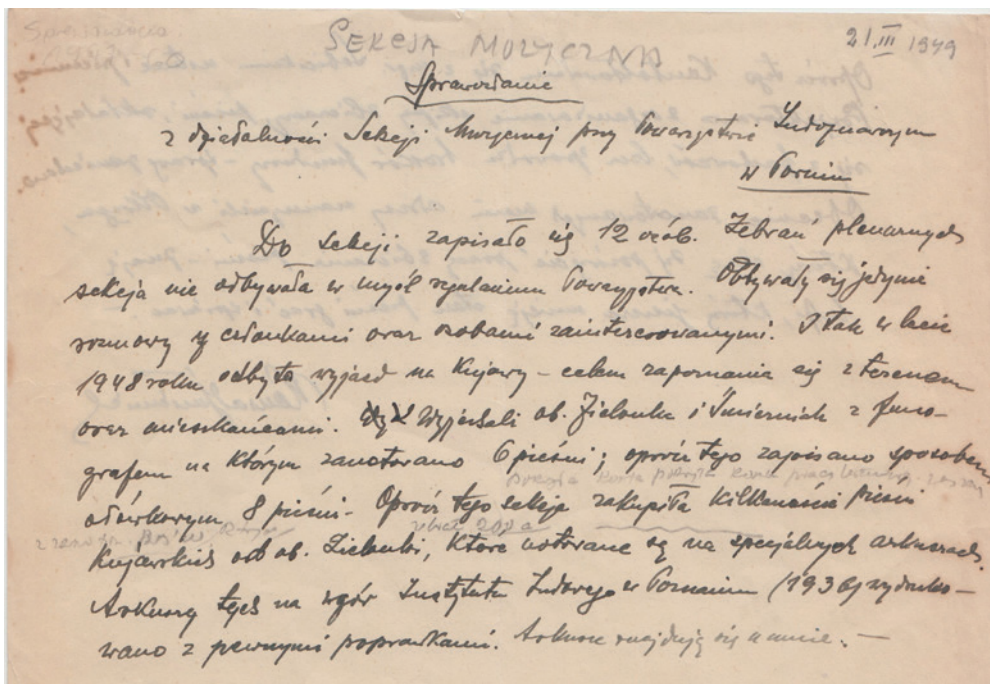
[...] Pan Jan Wieczorek, który poparł projekt podziału na sekcje, zaproponował utworzenie sekcji muzycznej [...]. Pan Bonifacy Zielonka zgłosił swój fonograf do pracy w terenie, co spotkało się z powszechnym uznaniem (P1: 2).

Wiadomo zatem, że przedwojenny fonograf z zasobów CAF był wykorzystywany w początkowym okresie działalności PTL, można również przypuszczać, że w czasie

<sup>13</sup> O ukryciu brulionów i fonografu można przeczytać we wstępie publikacji IS PAN poświęconej Kujawom; autorzy natomiast nie wspominają nic na temat wałków (Krzyżaniak, Pawlak, Lisakowski 1974: 13).

<sup>14</sup> Poza brulionami z sygnaturami CAF, dysponujemy jeszcze dwoma zeszytami o przedwojennej proveniencji: ZT3 (por. przyp. 1, 5-6) oraz ZT4: zeszyt szkolny z notatkami z badań terenowych, bez daty [1937? – 1938?], materiały MET, 16 kartek, zeszyt gładki o charakterze brudnopisu, zapisany ołówkiem. Zawiera numery 22 wałków, nazwiska, nazwy miejscowości; incipity/tytuły, krótsze, dłuższe fragmenty tekstów. Jeden wpis jest datowany na 2 stycznia 1938. Jako, że nie jest to zapis rozpoczynający (pojawia się bliżej środka), a cały zeszyt podpisany został przez uczennicę jako pomoc na rok 1937, można uznać, że kajet był przez Zielonkę używany po zakończeniu roku szkolnego 1936-37, czyli w roku szkolnym 1937-38.





102

Fot. 11. Rękopiśmienne sprawozdanie PTL z działalności Sekcji Muzyki w 1948 r., podpisane przez jej przewodniczącego Konrada Śmierniaka. Fot. Agnieszka Kostrze-wa 2019. Archiwum toruńskiego oddziału PTL przy Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.

powojennych deficytów analogicznie być mogło z zachowanymi wątkami. Potwierdzenie aktywności terenowej Sekcji Muzycznej i Bonifacego Zielonki znajdziemy w następnych sprawozdaniach i protokołach aż do roku 1949<sup>15</sup>:

1947 – 1948: [...] Mimo uchwalenia [i] utworzenia kilku sekcji, nie zostały one powołane do życia, jedynie pod kierunkiem p. Konrada Śmierniaka powstała Sekcja Muzyki Ludowej i Tańca. Sekcja ta liczyła 13 osób, w tym nowych członków 7, rozpoczęła prace badawczą dotyczącą folkloru muzycznego na terenie Kujaw. W pracy tej brały udział 3 osoby, a mianowicie p. K. Śmierniak, p. B. Zielonka i p. Chetmiński. Znotowano 120 melodyj i zapisano 120 tekstów oraz z zasiłku Kuratorium Okręgu Szkolnego Pomorskiego wydrukowano odnośne kartoteki (Karty pieśni). Sekcja ta nawiązała bliski kontakt z dyr. M. Sobieskim [...] (S1:1-2).

1948: [...] W lecie 1948 roku odbyto wyjazd na Kujawy – w celu zapoznania się z terenem oraz mieszkańcami. Wyjechali ob. Zielonka i Śmierniak z fonografem, na którym zanotowano 6 pieśni, oprócz tego zapisano sposobem ołówkowym 8 pieśni. Oprócz

<sup>15</sup> Od 1950 r. w protokołach i sprawozdaniach toruńskiego oddziału PTL brak śladów tak dużej aktywności Sekcji Muzyki, brak też wzmianek o fonografie. Kres folklorystycznej działalności Zielonki przypada najpewniej na koniec jego współpracy z AZFM, czyli na 31 grudnia 1952 r. Taka data roczna znajduje się w tytule zeszytu nutowego (ZN, por. przyp. 11) podsumowującego przedwojenne i powojenne prace badacza.



tego Sekcja zakupiła kilkanaście pieśni kujawskich od ob. Zielonki, które notowane są na specjalnych arkuszach. Arkuszy tych na wzór Instytutu Ludowego w Poznaniu 1936 r. [nieczyt.] wydrukowano ze specjalnymi poprawkami. Arkusze te są u mnie [...] (S2)

1948 – 1949: [...] Poza tym ob. Zielonka zanotował ogółem 200 pieśni, które zostały zapisane na specjalnych arkuszach wg wzoru sekcji muzycznej Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej w Poznaniu, wydrukowanych dzięki zasiłkowi Kuratorium Szkolnego [...] (S3:3-4).

W dalszej części tekstu S3 przeczytać możemy o zamierzonych działaniach, wśród których Maria Znamierowska-Prüfferowa<sup>16</sup> – przewodnicząca toruńskiego oddziału PTL wymieniała zakup wałków i fonografu. Być może PTL chciał uniezależnić prace dokumentacyjne od sprzętu Zielonki; badacz mieszkał poza Toruniem i coraz bardziej pochłaniały go badania archeologiczne, być może też planowano prace o większym rozmachu. W trakcie lektury sprawozdań uderza jednak co innego – niejasności wynikające ze znaczenia sformułowań typu „zapisano”, „zanotowano”, które nie pozwalają od razu i jednoznacznie stwierdzić, czy autorzy dokumentu mieli na myśli ołówkowe czy też nagraniowe zapisy pieśni. Dotyczy to zwłaszcza trzycyfrowych liczb, mowa bowiem o zapisach aż 120 utworów (1947 – 1948 r.), a następnie o dalszych 200 (1948 – 1949 r.) oraz o kilkunastu pieśniach utwalonych na specjalnych kartach i zakupionych (sic!) od Zielonki. Tylko w jednym przypadku („6 pieśni zanotowanych na fonografie latem 1948 r.”) rzecz jest absolutnie oczywista. Skoro jednak informację o użyciu fonografu wydzielono, to wydaje się prawdopodobne, że większe liczby odnoszą się do wersji graficznych. Gdyby przyjąć, że używano zarówno fonografu Zielonki, jak i pustych wałków z jego zasobów (które w trakcie badań musiały się kurczyć), sytuacja byłaby dość klarowna – nośników o niewielkiej pojemności było mało, więc i nagrywano niewiele. W tym miejscu warto odwołać się do wspomnianych w sprawozdaniach „kart pieśni” wydrukowanych w 1947 r. z inicjatywy Zielonki. W zasobach archiwalnych PTL mamy obecnie jedynie 141<sup>17</sup> takich kart, choć według danych zawartych w dokumentacji PTL-u powinno ich być ok. 320 (brakujące karty prawdopodobnie spaliły się podczas pożaru budynku muzealnego w 1990 r.). Co ciekawe, 90% zachowanych kart, bo aż 130 sztuk, zawiera zapisy datowane na okres przedwojenny (1935 – 1939), z czego większość – 115 dotyczy jednego tylko roku 1938, co świadczy o wyjątkowym nasileniu badań w tamtym sezonie.

Tylko 11 wydruków odnosi się do utworów zapisanych po wojnie (1947 – 1948). Nasuwa się przypuszczenie, że w okresie powojennym Zielonka do świeżo wydrukowanych kart wpisywał dane utworów zanotowanych jeszcze przed 1939 r. i te właśnie

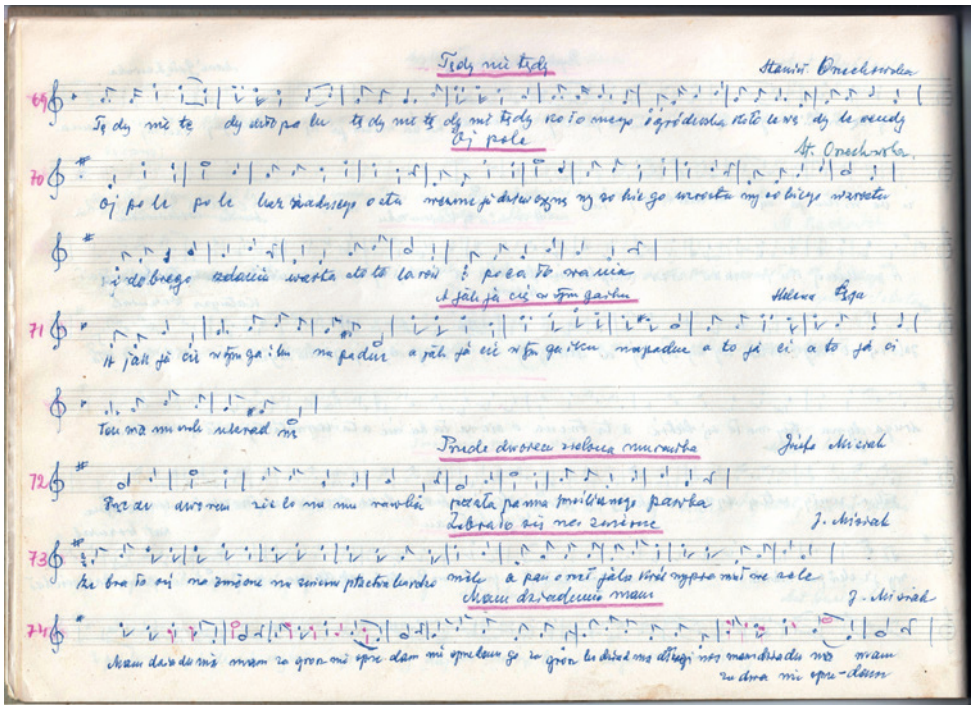
<sup>16</sup> Maria Znamierowska-Prüfferowa (1898-1990), etnograf, absolwentka USB w Wilnie, wieloletnia przewodnicząca toruńskiego oddziału PTL, założycielka Muzeum Etnograficznego w Toruniu (Arszyńska, Muzalewska 2002: 323-328).

<sup>17</sup> KP: Archiwum Pieśni Ludowej przy Towarzystwie Ludoznawczym w Toruniu: „Karty Pieśni”. Są to wypełnione formularze do opisu pieśni wydrukowane w 1947 r. ze środków Kuratorium Oświaty okręgu Pomorskiego. 141 sztuk złożonych zostało w 3 teczkach; każda karta ma format złożonego A2, co daje dwukartkową całość w formacie A4.





105



Fot. 13ab. Zeszyt nutowy podsumowujący przedwojenne i powojenne badania Zielonki. Widoczna okładka i zapis jednego z utworów wykonanego przez Stanisławę Orzechowską. Fot. Agnieszka Kostrzeva, 2018. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej Prüfferowej w Toruniu.



Zielonka utrwalił w nim zapisy nutowe pieśni, które uważał za interesujące, zamierzając przekazać swoje zbiory bliżej nieokreślonemu Zakładowi Etnografii, o czym wspomniał w tekście referatu *Pieśni i recytacje ludowe na Kujawach*:

[...] Ponieważ sam nie mam naukowego przygotowania do właściwego opracowania muzyki i pieśni ludowej, a na miejscu w Toruniu nie ma instytucji o tej specjalności przeto zbiór ten w takiej postaci jak go skompletowałem przekazuję Zakładowi Etnografii by tam mogły te materiały być przez fachowców wykorzystane (R: 2).

Czy Zielonka przekazał i – jeśli tak, to komu – fragmenty swej spuścizny nie wiadomo, choć wydaje się to wątpliwe. Fakt zachowania wielu materiałów w zasobach MET i toruńskiego oddziału PTL zdaje się przeczyć tej możliwości. Z drugiej jednak strony, brak jakichkolwiek nagrań (poza rejestracjami słabej jakości technicznej zawartymi na czterech wałkach CAF), jak i dosyć zagadkowy fakt zaginięcia fonografu, każą wziąć pod uwagę i taką ewentualność.

Mimo licznych wypowiedzi Bonifacego Zielonki, jego wspomnień i dokumentów archiwalnych bezpośrednio i pośrednio związanych z pracami CAF i PTL, bardzo trudno odtworzyć losy czterech wałków i nagrań na nich utrwalonych. Wiele sprzeczności, niejednoznacznych sformułowań nie pozwala na konkretne i całkowicie pewne ustalenia. W całej zagmatwanej historii nośników pewne są jedynie sygnatury CAF na ich pudełkach i fakt, że wałki ocalały dzięki Bonifacemu Zielonce, nauczycielowi i archeologowi zakochanemu w Kujawach.

## **SUMMARY**

Agnieszka Kostrzewa

The Ethnographic Museum in Toruń

UNKNOWN WAX CYLINDERS OF THE PHONOGRAPHIC ARCHIVE IN WARSAW  
THE HISTORY OF FOUR CARRIERS IN THE LIGHT OF ARCHIVES STORED IN THE  
ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN TORUŃ

The text relates to four wax phonographic cylinders stored in the Ethnographic Museum in Toruń (MET). Signed by the Central Phonographic Archive (CAF) the cylinders are, according to the present knowledge, the only extant carriers from the pre-war collection of the Warsaw Archive, since the collection was destroyed by the Germans after the Warsaw Uprising surrender in October 1944. Several dozen years later the extant cylinders were found at the descendants of the recordings' author – a folklore collector, a teacher and an archaeologist Bonifacy Zielonka, who co-worked with CAF before the war and documented Kujawy region folklore. The materials (cylinders, notes, the phonograph) which the researcher did not manage to send back to Warsaw before 1st September 1939, were secured and buried, thus surviving the war. After excavating the items when the occupation finished, Zielonka got actively involved in the works of Toruń branch of Polish Ethnological Society (PTL) in 1947. He began to record again the folklore of Kujawy region and used for the purpose a pre-war phonograph. Based on the archives of MET and PTL the author tries to reconstruct the tenebrous history of the carriers as well as the circumstances of their registration pointing out at the same time that they were recorded only after the war. However, more precise retracing of the carriers' history seems to be impossible at present.

Studies over the sound content of the cylinders have been carried out since 2018 – they were digitised by the Phonographic Collection of the Institute of Art of Polish Academy of Sciences in Warsaw in cooperation with Vienna Phonographic Archive.



**Dr Kinga Strycharz-Bogacz** – adiunkt w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Nauk o Sztuce na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół tematu żywej tradycji śpiewów religijnych w Polsce. Autorka podejmuje wielopłaszczyznowe badania relacji pomiędzy nagranyymi przekazami ustnymi i udokumentowanymi źródłami historycznymi, a także analizuje właściwości regionalne ludowego śpiewu religijnego oraz kształtujące go uwarunkowania kulturowe i społeczne. Interesuje ją ludowa tradycja muzyczno-religijna jako czynnik kulturotwórczy oraz gatunki ludowych śpiewów religijnych w kontekście funkcji śpiewów i wielofunkcyjności przekazów muzycznych. Dr Kinga Strycharz-Bogacz współpracuje z innymi ośrodkami naukowymi w zakresie realizacji projektów badawczych dotyczących tradycyjnej kultury muzycznej. Jest członkiem Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego oraz Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.



**Kinga Strycharz-Bogacz**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

## Zbiory foniczne Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL – żywa tradycja jako zachowane dziedzictwo kulturowe oraz perspektywy badawcze

Początki badań nad żywą tradycją polskich śpiewów religijnych sięgają I połowy XIX w., kiedy to odnotowujemy szczególnie rozkwit tego repertuaru, reprezentującego różne style i formy, jak też liczne gatunki. Prekursorem w tej dziedzinie był ks. Michał Marcin Mioduszeowski, który w oparciu o źródła pisane i zvariantowane ludowe przekazy ustne wydał w 1838 r. *Śpiewnik kościelny* (Mioduszeowski 1838). Niewątpliwie przełomowe dokonanie w badaniach nad pieśniami ludowymi stanowi dorobek Oskara Kolberga, który zapisywał z wielką dokładnością i dbałością o szczegóły wszystkie zasłyszane warianty melodyczne oraz próbował wskazać rozwój danej pieśni i jej występowanie w różnych regionach. Kolbergowskie zbiory są niezwykle cenne, gdyż potwierdzają istnienie śpiewów funkcjonujących wyłącznie w tradycji ustnej, bez odniesień do śpiewników – stąd zapis Kolberga stanowi ich jedyne źródło (Zoła 2003: 19). Należy również podkreślić, że to dzieło dokumentuje żywą praktykę polskich śpiewów w liczbie 12.500 pieśni, wśród których znalazło się ok. 600 śpiewów religijnych (Zoła 1991: 43). Istotny jest również fakt, iż działalność tego badacza zapoczątkowała dokumentację folkloru muzycznego i stała się inspiracją dla jego następców do dalszych poszukiwań, analiz i interpretacji. W I połowie XX w. duże znaczenie w tym zakresie odegrały konkretne osoby, jak np. Adolf Chybiński oraz powstające w latach 30. instytucje, tj. Regionalne Archiwum Fonograficzne w Poznaniu czy Centralne Archiwum Fonograficzne w Warszawie.

Wobec zniszczeń wojennych już w 1945 r. podjęto trud ponownego zrealizowania i zgromadzenia nagrań – a więc rekonstrukcji przedwojennych zbiorów folkloru muzycznego. W latach 1950–1954 przeprowadzono Ogólnopolską Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego, w ramach której foniczną rejestracją kierował Marian Sobieski, natomiast nadzór nad archiwum nagrań objęła Jadwiga Sobieska. Zarejestrowano 46.000 nagrań z większości regionów naszego kraju. Kontynuowane badania terenowe aż do cza-

sów współczesnych zaowocowały następnymi tysiącami nagrań, które zgromadzone są w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Dahlig 1999: 29). Mimo tych szczytnych i szeroko zakrojonych działań wciąż zagrożone było przetrwanie folkloru świeckiego i religijnego. Ludowe śpiewy religijne, zakorzenione w wielowiekowej tradycji muzycznej, stanowiły nasze niematerialne dziedzictwo kulturowe, a wiele z nich nadal funkcjonowało wyłącznie w przekazie ustnym, co groziło ich zanikiem wskutek nieustannych akcji przesiedleńczych, wymierania starych wiejskich śpiewaków kościelnych i powstawania nowych pieśni, w wyniku czego tradycyjny repertuar popadał w zapomnienie. Były też takie parafie, w których starsze pokolenie, w obawie przed krytyką ze strony wykształconego proboszcza, przez wiele lat świadomie wykonywało ludowe śpiewy religijne wspólnotowo po zakończeniu uroczystości kościelnych, ale wyłącznie we własnym gronie i bez obecności innych parafian lub w domach – jako wyraz prywatnej pobożności.

Uświadamiając sobie groźbę utraty bezcennego repertuaru śpiewów, należało zainicjować badania terenowe, co uczynił wybitny muzykolog, ks. prof. Karol Mrowiec, doceniając ogromną wartość omawianego repertuaru w dziejach polskiej kultury religijnej (Mrowiec 1959: 299). Organizację badań oparto na kościelnych jednostkach administracyjnych takich jak diecezja i parafia. W 1970 r. w Instytucie Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego pod kierownictwem ks. prof. Mrowca podjęto badania terenowe polskich śpiewów religijnych funkcjonujących w żywej tradycji ustnej (wykonywanych przez całe społeczności parafialne oraz przez pojedyncze osoby) bądź powoli zanikających (tzw. relikty kulturowe). Badania kontynuował ks. prof. Bolesław Bartkowski, muzykolog z KUL, który wraz z prof. Janem Stęszewskim z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk podjął się stworzenia metodologii szeroko zakrojonych badań nad żywą tradycją polskich śpiewów religijnych. Na początku został wyznaczony ich cel i zakres oraz zdefiniowana podstawowa terminologia związana ze specyfiką tematu badań. I tak, pojęcie „żywa tradycja” określa wszystkie śpiewy religijne, które lud zachował w swojej pamięci i które wraz z wiążącymi się z nim okolicznościami, warunkami i znaczeniami funkcjonowały czy nadal funkcjonują w konkretnych społecznościach. Przymiotnik „polski” oznacza aktualny w momencie badań język śpiewów, niezależnie od ich proveniencji. Słowo „śpiewy” jest użyte świadomie i celowo, aby uniknąć ograniczenia badanego repertuaru do śpiewów zwrotkowych czyli do pieśni. Natomiast przymiotnik „religijny” określa treść słowną i przeznaczenie śpiewów, czyli opisuje ich funkcję oraz muzykę, powiązaną z treścią i funkcją tych śpiewów, a przez to określaną jako religijna (Bartkowski 1990: 19).

Badania nad żywą tradycją polskich śpiewów religijnych były prowadzone w Instytucie Muzykologii KUL systematycznie w latach 1970–1988, a potem aż do czasów współczesnych – bardziej sporadycznie. Rozpoczęto je w Katedrze Polifonii Religijnej kierowanej przez ks. prof. Karola Mrowca, gdzie problematyka związana z pieśnią religijną stanowiła część programu badawczego. Od 1974 r. badania nad ludowymi śpiewami religijnymi prowadzono w sposób autonomiczny pod kierunkiem ks. prof. Bolesława Bartkowskiego. Natomiast w 1984 r. powstała samodzielna Katedra Etno-



Fot. 1. Badania terenowe w Dołhobrodach w maju 2018 r. Fot. Julita Fajks. Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

muzykologii i Hymnologii, gdzie kontynuowano badania, a nadzór merytoryczny nad nimi objęli: ks. prof. dr hab. Bolesław Bartkowski oraz dr hab. Antoni Zoła, prof. KUL. W terenowe prace badawcze zaangażowani byli pracownicy naukowcy oraz studenci Instytutu Muzykologii. Do chwili obecnej zgromadzono ponad 25.000 nagrań śpiewów z całej Polski oraz innych krajów (Ukraina, Białoruś, Litwa oraz Indonezja), a zebrany materiał muzyczny stanowi cenne źródło do badań naukowych. Uważa się, że jest to największy zbiór śpiewów religijnych w Europie. Mimo następujących nieuchronnych przemian społeczno-kulturowych nadal przeprowadza się wywiady z informatorami oraz nagrywa się funkcjonujące niegdyś i obecnie ludowe śpiewy religijne. Odbywa się to w ramach komplementarnych nagrań w badanych już miejscowościach oraz w wielu nowych miejscach.

W maju 2018 r. został zorganizowany obóz etnomuzykologiczny na Polesiu Lubelskim, na obszarze styku trzech kultur – polskiej, ukraińskiej i białoruskiej. Badania te, pod opieką merytoryczną Katedry Etnomuzykologii i Hymnologii KUL, odbyły się we współpracy z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytetem Warszawskim i Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zaś organizatorem był Dział Etnografii Muzeum Synagogałnego we Włodawie.

Nagrano zróżnicowany gatunkowo materiał muzyczny w postaci ludowych śpiewów religijnych funkcjonujących w lokalnej obrzędowości dorocznej i rodzinnej. Pozyskano go zarówno od pojedynczych informatorów, jak również od grup śpiewaczych. W zbiorze tym znalazły się także oryginalne śpiewy w gwarze chachłackiej, która funkcyjnu-



Fot. 2. Majówka śpiewana przy przydrożnym krzyżu w Hańsku w maju 2018 r. Fot. Julita Fajks. Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

je jako połączenie języka ukraińskiego z językiem polskim, białoruskim czy rosyjskim. Zarejestrowano również dawne pieśni śpiewane niegdyś przez pokolenie babć informaterek, zaś matki informaterek nie przejęły tej tradycji śpiewu i nie wykonywały tych pieśni – stąd informatorki te zrekonstruowały ów repertuar zgodnie z lokalną tradycją muzyczną. Nagrano też niezwykle cenny materiał, mianowicie nabożeństwa majowe, śpiewane w autentycznym kontekście, pod wiejskimi kapliczkami i krzyżami.

Najnowsze badania przeprowadzono w ramach naukowego projektu badawczego *Małopolska Źródłem Tradycji* (zadanie *Etno-Wędrowniki*) realizowanego w latach 2017–2019 przez Małopolskie Centrum Kultury SOKÓŁ w Nowym Sączu. Ich efektem był obóz etnomuzykologiczny na pograniczu pieśnińsko-podhalańsko-spiskim w gronie badaczy z różnych ośrodków w Polsce (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Uniwersytet Opolski, Uniwersytet Jagielloński).

Spotkania z informatorami zaowocowały ciekawymi wywiadami oraz instrumentalnym i wokalnym materiałem muzycznym. Wśród nagrań nie zabrakło ludowych śpiewów religijnych. Zgromadzone nagrania wykazały charakterystyczne lokalne właściwości repertuaru w warstwie muzyczno-tekstowej oraz lokalnie znane melodie śpiewów tradycyjnych, zarówno liturgicznych, jak i pozaliturgicznych. Szczególną wartość miały badania w miejscowości Kacwin na Spiszu, gdzie nagrano tylko niewielką część przebogatego niematerialnego dziedzictwa kulturowego, czyli ludowe śpiewy religijne funkcjonujące wyłącznie w języku polskim, wyłącznie w języku słowackim oraz w równoległych wersjach językowych: polskiej i słowackiej.

Warto dodać, iż zakres badań z lat 2018–2019 został zarazem poszerzony o nagrania tradycyjnych zespołów obrzędowych, ludowych zespołów śpiewaczych, instrumentalistów – muzykantów ludowych oraz kapel ludowych. Wszystkie dotychczasowe nagrania zarejestrowane są na taśmach magnetofonowych, płytach CD oraz na nośnikach elektronicznych. Oczekują one na digitalizację (w przypadku nośników analogowych) oraz wstępne naukowe opracowanie niezbędne do dalszych specjalistycznych studiów.





Fot. 3. Badania terenowe w miejscowości Kacwin na Spiszu, wrzesień 2019 r.  
Fot. Dymitr Harelau. Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

Zbiory foniczne Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego (AMFR) należą do Katedry Etnomuzykologii i Hymnologii KUL. Ów repertuar religijnych śpiewów ludowych pozyskuje się podczas badań terenowych, prowadzonych według określonych zasad. W terenowej pracy badawczej wykorzystuje się kwestionariusz śpiewów zwany „kanonem”. Jest on opracowany w oparciu o konkretne kryteria: rodzimość pochodzenia śpiewów, archaiczność, reprezentatywność treści, funkcji i gatunków, znajomość na całym obszarze języka polskiego, wartość teologiczna śpiewów i ich przydatność w liturgii (Bartkowski 1990: 20). Tak przygotowany „kanon” pozwala zebrać podczas badań w wielu miejscowościach materiał porównywalny w skali krajowej. W badaniach wykorzystywany jest również kwestionariusz pomocniczy, dzięki któremu pozyskujemy informacje o badanej miejscowości, informatorach, stanie śpiewu religijnego, śpiewach funkcjonujących w roku kościelnym w kontekście zwyczajów i obrzędów religijnych oraz szczegółowe informacje o nagrywanych śpiewach, zwłaszcza mało znanych lub zupełnie nieznanymi, zaś dopełnieniem badań jest obserwacja zachowania informatorów. Na „kanon” składają się 52 śpiewy, reprezentatywne dla okresów roku liturgicznego, a wybrane w oparciu o powszechnie znany i dostępny *Śpiewnik kościelny* ks. Jana Siedleckiego (Siedlecki 1947). Omawiając poniżej zbiór ludowych śpiewów religijnych w zestawieniu z repertuarem śpiewnikowym, odnosić się będę do 34. wydania *Śpiewnika* z roku 1973.

Według dokonanej przez B. Bartkowskiego typologii ludowych śpiewów religijnych (Bartkowski 1987a: 25) rozróżniamy śpiewy kościelne i śpiewy pozakościelne. Śpiewy



Fot. 4. Informatorka Maria Niezgoda (ur. w 1930 r.) z miejscowości Krościenko nad Dunajcem oraz jej wnuczka Iwona Niezgoda (ur. w 1986 r.). Badania terenowe we wrześniu 2019 r. Fot. Jakub Szczepaniak. Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

kościelne dzieli się na śpiewy liturgiczne i pozaliturgiczne, zaś wśród śpiewów pozakościelnych wyróżnia się repertuar wykonywany poza kościołem (przy krzyżach, kapliczkach przydrożnych, na drózkach kalwaryjskich) oraz śpiewy wykonywane w domu jako wyraz prywatnej pobożności. Należy też pamiętać o bardzo istotnym zagadnieniu funkcji ludowych śpiewów religijnych w szeroko pojętej kulturze – stąd w badaniach szczególnie ważne są: miejsce i czas wykonywania śpiewów oraz ich związek bądź brak związku z obrzędem.

Główne kryterium, które wyznacza poszczególne gatunki śpiewów religijnych, stanowi układ roku kościelnego i ta zasada jest priorytetem w gromadzeniu naszych zbiorów. Advent reprezentowany jest przez pieśni adwentowe, a okres Bożego Narodzenia przez kolędy i pastorałki. W Wielkim Poście dominują pieśni pokutne i śpiewy pasyjne, a okres wielkanocny wypełniają pieśni wielkanocne, zaś po nich w cyklu liturgicznym funkcjonują pieśni do Trójcy Przenajświętszej i pieśni do Ducha Świętego. Następnie, w okresie zwykłym, można wyróżnić podokresy, które determinują kolejne gatunki pieśni; maj i październik to miesiące oddawania szczególnej czci Maryi – stąd gatunek pieśni maryjnych, zaś czerwiec poświęcony kultowi Serca Jezusa obfituje w pieśni eucharystyczne i do Serca Jezusa. Listopad to miesiąc szczególnej pamięci o wszystkich, którzy odeszli do wieczności, co wyrażają pieśni za zmarłych. Mamy też śpiewy związane z obrzędowością liturgiczną i pozaliturgiczną, reprezentowane przez pieśni do Świętych Pańskich i pieśni przygodne oraz różnego rodzaju nabożeństwa jak *Gorzkie żale*,

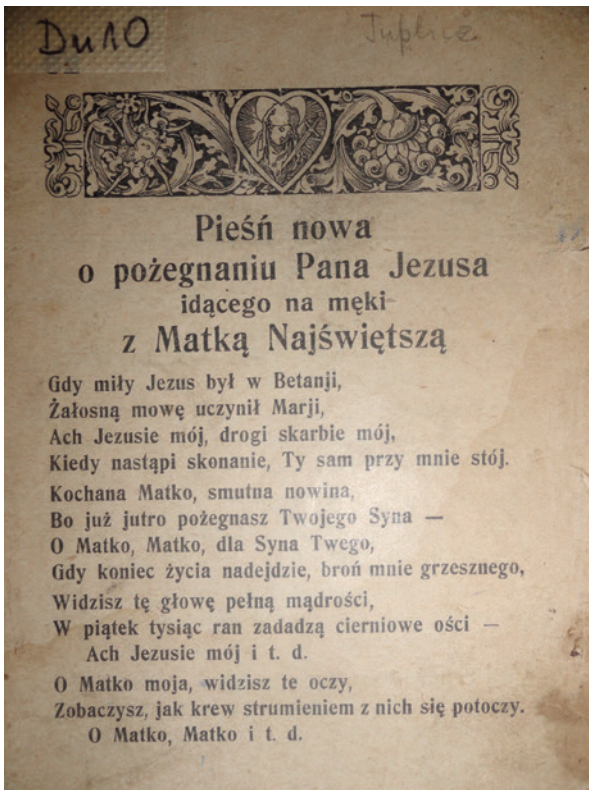


*Droga krzyżowa, Anioł Pański, Różaniec, Litania loretańska, Godzinki do Najświętszej Maryi Panny.* Omawiane zbiory zawierają również gatunki pieśni związanych z obrzędowością rodzinną (ślub, pogrzeb) oraz pieśni dziadowskie i pieśni wykonywane wyłącznie poza kościołem jako wyraz prywatnej pobożności. Pieśni pozakościelne wykonuje się najczęściej pamięciowo, jako czysto ustny przekaz tradycji. Czasem jednak informatorzy korzystają z kartek i zeszytów pisanych ręcznie oraz z tzw. druków ulotnych wyłącznie z zapisem tekstu, bez melodii.

Poniżej zostanie przedstawiony w zarysie bogaty repertuar religijnych śpiewów z żywej tradycji, zgromadzonych w AMFR KUL, ze wskazaniem na szczególnie interesujące przekazy śpiewów, zwłaszcza te genetycznie ludowe, czyli powstałe wśród ludu. Podkreślimy jednocześnie, że „każde autentyczne wykonanie jest aktem twórczym” (Czekanowska 1999: 29). Spora grupa śpiewów funkcjonuje bez odniesień do śpiewnika, gdyż istnieją wyłącznie w tradycji ustnej i posiadają cechy lokalnej tradycji muzycznej, bądź mają odniesienie do śpiewnika, lecz występują w wielu czasem bardzo odległych wariantach (Bartkowski 1977: 311–313). Należy podkreślić, iż nie sposób podać dokładnej liczby śpiewów w poszczególnych gatunkach ze względu na ich wielofunkcyjność – dlatego nie można jednoznacznie przypisać ich do danego gatunku, gdyż są wykonywane w różnych okolicznościach.

Pieśni adwentowe w omawianym zbiorze reprezentowane są przez 24 incipity w ramach 548 nagranych przekazów. Sprawdzenie tego repertuaru ze wspomnianym wcześniej *Śpiewnikiem* Siedleckiego potwierdza 16 tytułów, z których 4 nie pojawiają się wśród nagranych pieśni. Przeważająca ilość adwentowych melodii z żywej tradycji występuje w pojedynczych przekazach, co może wskazywać na ich ludowe pochodzenie. Niemniej wśród 90 nagrań powszechnie znanej pieśni *Boże wieczny, Boże żywy* mamy wersje śpiewnikowe, wykazujące bezpośredni związek z chórem (np. nagranie ze Świdnicy na ziemi lubuskiej) oraz wersje zupełnie odmienne, lokalne, spoza śpiewnika (np. nagranie z Mszany Dolnej w Małopolsce).

Pieśni bożonarodzeniowe, czyli kolędy i pastorałki stanowią aż 20% nagranych materiału empirycznego. Występują w 430 incipitach oraz w ponad 2200 przekazach. Wiele z nich ma związek z obrzędowością bożonarodzeniową i z dawniej wykonywanymi jasełkami. Jak zauważa Antoni Zoła, w Małopolsce i na Podkarpaciu oraz na Lubelszczyźnie ten gatunek występuje najliczniej. Natomiast w Polsce centralnej śpiewa się już mniej pastorałek, zaś w zachodnich i północnych regionach kraju wykonuje się tylko powszechnie znane śpiewy bożonarodzeniowe (Zoła 1989: 3). Zebrane kolędy i pastorałki stanowią bardzo bogaty zbiór, w którym poszczególne incipity reprezentowane są przez kilka, kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt nagrań, które pozostają do siebie w stosunku wariantowym lub stanowią całkiem odmienne wersje melodyczne. Należy podkreślić obecność aż 245 pojedynczych przekazów kolędniczych, co stanowi ponad 55% incypitów tego gatunku. W nich przejawia się kulturotwórcze znaczenie treści bożonarodzeniowych, które znajduje praktyczny wymiar w pieśniach tworzonych przez lud, a więc genetycznie ludowych, jak np. kolęda ludowa *Z tamtej strony dwora* (z Padwi na Podkarpaciu) czy posiadających właściwości wyłącznie lokalnej tradycji, jak np.



Fot. 5. Druk ulotny z Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

została zarejestrowana w ponad 100 nagraniach. Natomiast genetycznie ludowe pieśni, zwykle wykonywane podczas wielkopiątkowej adoracji Grobu Pańskiego, posiadają liczne, często regionalne, subregionalne czy lokalne warianty np. *Witaj, cierniowa korona* (27 nagrań) czy *Gdy ja sobie uważuję, mój Jezu* (19 nagrań), w tym ciekawy przekaz z Milówki na Żywiecczyźnie stanowiący daleki wariant melodii z bardzo wyraźnym rysem lokalnym w postaci lidyzmów (Strycharz-Bogacz 2015: 490). Z innych powszechnie znanych ludowych pieśni pasyjnych wykonuje się: *Pamiętaj, człowiecze, na Jezusa* (88 nagrań), *O Najświętsza Twarzy mego Pana* (43 nagrania) oraz *Gdy miły Jezus był w Betanii* (44 nagrania), w tym interesująca wersja z *przepowiadaniem* (z Dobczyc na ziemi krakowskiej), czyli wykonywana podczas obchodzenia drózek kalwaryjskich, gdy przewodnik głośno zapowiada odcinek tekstu, a następnie śpiewają go wszyscy uczestnicy zgromadzenia.

Śpiew *Gorzkich żali* w ramach 190 nagrań odznacza się ogromną różnorodnością wykonania, czego rezultatem jest niezwykle liczny zbiór wariantów melodyczno-tonalnych i metrycznych tego typowo polskiego nabożeństwa. Doskonałym przykładem zjawiska wariabilności ludowych śpiewów religijnych jest pieśń pasyjna *Płaczcie Anieli*. Wśród jej 73 nagrań odnajdujemy ogromną ilość wariantów oraz aż 24 różne

pastorałka *Ja idę do szopki, tam Panienczka* (ze Szczawnicy w Beskidach Zachodnich). Natomiast pastorałka *Ja też witam mego Pana* (z Ptaszkowej w Małopolsce) ma rzadko spotykaną melodię i wykonywana jest w dwugłosie typowym dla ziemi sądeckiej, zaś kolęda *W Boże Narodzenie*, nagrana pod naszą zachodnią granicą w parafii Tuplice, jest przykładem pielęgnowania tożsamości lokalnej na „obcej ziemi”, a wykonuje ją w gwarze lwowskiej Józef Pieciutkanis, przesiedleńca z kresów.

Repertuar śpiewów wielkopostnych obejmuje 167 incipitów, reprezentowanych przez ponad 2400 nagranych przekazów. Każda z powszechnie znanych ze śpiewnika pieśni (*Dobranoc, Głowo święta, Krzy-*



Fot. 6. Badania terenowe w Wirykach, maj 2018 r., Fot. Kinga Strycharz-Bogacz.  
Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

wersje melodyczne, które są prawdziwymi „perłkami” ludowych śpiewów religijnych. Szczególną uwagę zwraca wersja ze Złakowa Kościelnego, gdzie podczas adoracji Grobu Pańskiego jej zwrotki w sposób responsorialny śpiewa naprzemiennie w bardzo wysokim rejestrze grupa mężczyzn i grupa kobiet.

Nagrania pieśni wielkanocnych obejmują 37 incypitów oraz 535 przekazów. Z 18 pieśni odnotowanych w *Śpiewniku* 11 występuje w nagrany zbiorze. Obok trzech pieśni najbardziej znanych i funkcjonujących w wielu wariantach (*Chrystus zmartwychwstan jest*, *Przez Twoje święte zmartwychwstanie*, *Wesoły nam dzień dziś nastał*) zdecydowana większość, bo aż 23 incypity pieśni stanowią pojedyncze przekazy, a więc są to pieśni genetycznie ludowe. W Dursztynie na Spiszu odnotowujemy odmienną wersję powszechnie śpiewanej pieśni *Chrystus zmartwychwstan jest*. Natomiast nagranie pieśni *Przez Twoje święte zmartwychwstanie* z Milówki na Żywiecczyźnie jest wersją bliską chorałowi, a zarazem stanowi bardzo osobliwą recepcję stylistyki chorałowej z wyraźnymi akcentami lokalnego kolorytu. Podgrupą pieśni wielkanocnych są pieśni *dynguśnicze*, często wykonywane jako kontrafakтуры na melodię wielkanocną *Wesoły nam dzień dziś nastał*. Utaneczoną wersję tej melodii reprezentuje pieśń *U jeziora, u białego* (z Krypna na Podlasiu). Dodatkowo pieśń ta jest wielofunkcyjna – funkcjonuje jako pieśń *dynguśnicza* i pieśń do świętych (św. Zuzanny i św. Jerzego), zawiera też motyw wody, który kojarzy się od strony liturgicznej z chrztem, a w kontekście ludowych zwyczajów – z *dyngusem*.



Najliczniejszą grupę repertuaru z żywej tradycji tworzą śpiewy maryjne, co wynika z fenomenu pobożności maryjnej w Polsce – stąd są one powszechnie znane we wszystkich regionach. Stanowią ponad 30% nagranych materiałów empirycznych. Reprezentowane są przez 702 incypity w ramach 2650 przekazów oraz przez różne śpiewane nabożeństwa (w 300 przekazach) jak *Godzinki do Najświętszej Maryi Panny*, *Godzinki do Matki Bolesnej*, *Koronka do Matki Bożej*, *Różaniec* oraz w ponad 150 przekazach *Litanii do Matki Bożej*, śpiewanych na kilka różnych melodii. Znamienne jest, iż tematyka maryjna występuje we wszystkich gatunkach śpiewów z żywej tradycji, jedynie nie pojawia się w pieśniach eucharystycznych. Z tego względu należy odejść od ściśle śpiewnikowego kryterium treści i funkcji, gdyż poza nim pieśni o treściach maryjnych funkcjonują również w innym kontekście (Zoła 1998: 66). Repertuar maryjny wykazuje bardzo duży stopień uludowienia – stąd cechuje go ogromna wariantowość wykonań oraz odmienne wersje melodyczne konkretnych pieśni. Maryjna pobożność ludowa szczególnie przejawia się w śpiewie ludu podczas nabożeństw majowych w kościele i przy przydrożnych wiejskich kapliczkach oraz podczas peregrynacji obrazu po wiejskich domach i śpiewie pieśni maryjnych zwanych *obrazowymi*. Uzupełnieniem repertuaru śpiewnikowego jest bogaty zbiór ludowych pieśni maryjnych, m.in. *Maryjo, przed Twoim obrazem* (50 przekazów), *Sieroty zebrane*, *Panno Maryjo* (43 przekazy), *Smutny dzień nastaje* (31 przekazów), *Matko Najświętsza, do Ciebie biegniemy* (28 przekazów), *Marsz, marsz me serce do Częstochowy* (22 przekazy), *Już się zbliża czas rozstania* (17 przekazów), *Dobranoc Ci, Matko, ja już idę spać* (15 przekazów). Obok nich spotykamy też pieśni maryjne funkcjonujące wyłącznie w społeczności lokalnej – występujące w pojedynczych przekazach. W badanym zbiorze odnotowujemy ich ponad 400, co stanowi 57% wszystkich pieśni tego gatunku, np. *Błogostaw naszą wioskę, o Matuchno miła*, *Królowna w Niebieskim raju*, *Maryja, Maryja nad księżyc piękniejsza*, *Maryjo, w swe serce ukryj serce me*, *Matko Boska wędrująca*, *Najświętsza Maryja do nas przybyła*, *O Królowo Różańca, ślicznaś jak niebo*. W niektórych parafiach w ramach bujnie rozwijającego się lokalnego kultu maryjnego powstają liczne pieśni stawiące Patronkę danego sanktuarium, do którego przybywają pielgrzymi, np. pieśni do Matki Bożej Gietrzwałdzkiej, Piekarskiej, Gidelskiej, Kębelskiej, Leżajskiej, Skępskiej, Żuromińskiej, Dąbrowieckiej, Piaseckiej, Ostrożańskiej, Pierańskiej, Leśniańskiej, Odporyszowskiej, Ptaszkowskiej czy Lubeckiej. Powszechnie wykonywane są również pieśni do Matki Boskiej Często-

Załącze 108B15, inf. Janina Zoła (ur. 1924)

Wi - taj Mat - ko u - wiel - bio - na, nie - znoś - nym smut - kiem ściś - nio - na,  
 Gdy Sy - me - on spra - wied - li - wy o - po - wia - dal miecz stra - szli - wy

o Ma - ry - ja, o Ma - ry - ja, jak wiel - ka Twa bo - leść by - ła

Fig. 1. Transkrypcja pieśni *Witaj Matko uwielbiona*

chowskiej czy pieśni kalwaryjskie o Matce Boskiej.

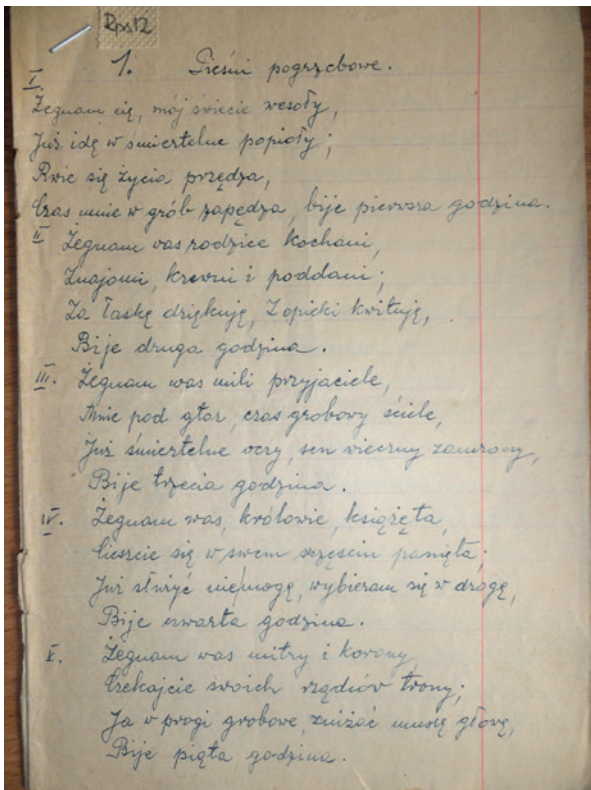
Repertuar pieśni do Serca Pana Jezusa (w ramach 468 przekazów mamy 55 incypitów, z których 16 można odnieść do zapisu śpiewnikowego) oraz pieśni eucharystycznych (69 incypitów w ramach 645 przekazów) wykonuje się głównie w kościele, a jest on zakorzeniony w liturgicznej i pozaliturgicznej tradycji muzycznej. Przykładem ludowej recepcji melodii genetycznie nawiązującej do chorału są *Godzinki do Serca Jezusa* (z Załęża k. Jasła na Podkarpaciu), raczej nieśpiewane w kościele, lecz w domach, w piątki, szczególnie w czerwcu.

Pieśni do Świętych Pańskich występują w 150 incypitach i w 664 przekazach. Kult świętych zajmuje ważne i szczególnie miejsce w polskiej pobożności ludowej, a związane z nim pieśni stanowią przykład kulturotwórczej aktywności wiernych. Odnotowujemy tylko 12 incypitów wspólnych pomiędzy repertuarem śpiewnikowym i z żywej tradycji, zaś zapis śpiewnikowy zawiera 22 incypity pieśni z tego gatunku, których nie posiadamy wśród nagrań, zaś 138 incypitów funkcjonuje wyłącznie w żywej tradycji śpiewów. Powszechność tego repertuaru wiąże się z zasięgiem oddziaływania konkretnego kultu. Ogólnopolski zasięg ma kult św. Stanisława biskupa, św. Barbary czy św. Józefa, więc poświęcone im pieśni śpiewane są we wszystkich regionach Polski (Strycharz-Bogacz, Zoła 2015: 387). W przypadku lokalnego kultu świętych (św. Katarzyny, św. Jacka, św. Franciszka, św. Antoniego) związane z nim pieśni często powstały wśród ludu i są znane w społecznościach parafialnych.

Zróznicowany repertuar śpiewów pogrzebowych tworzą 263 incypity pieśni w 2600 przekazach oraz śpiewy: *Godzinki do Najświętszej Maryi Panny Bolesnej za zmarłych*, *Godzinki o Męce Pańskiej za zmarłych*, *Droga krzyżowa za zmarłych*, *Litania za zmarłych*, *Koronka do Pana Jezusa za zmarłych*, *Różaniec za dusze zmarłych*, *7 psalmów pokutnych* oraz *Officium za zmarłych* zawierające *jutrznie* i *laudesy*. Należy zauważyć, że śpiewniki z XIX i XX wieku zawierają ok. 250 pieśni pogrzebowych (Kolbuszewski



Fot. 7. Informatorka Maria Krzysik (ur. w 1930 r.) z miejscowości Maniowy w Pieninach, wrzesień 2019 r. Fot. Kinga Strycharz-Bogacz. Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.



Fot. 8. Rękopis z zeszytu zawierającego pieśni za zmarłych. Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

120

1986: 55), co świadczy o swoistym fenomenie tego gatunku i szeroko rozbudowanej pobożności, praktykowanej przez lud w śpiewach związanych z obrzędowością pogrzebową. Natomiast w *Śpiewniku Siedleckiego* występuje 16 pieśni znajdujących się w nagrany zbiorze oraz cytowanych jest jeszcze 8 innych pieśni. Repertuar śpiewów za zmarłych najliczniej funkcjonuje w diecezji białostockiej, łomżyńskiej i siedleckiej, choć i w innych miejscach kraju spotykamy pewne enklawy, gdzie jest on powszechnie wykonywany (Zoła 1997/1998: 365). Dawną tradycją praktykowaną w ludowej obrzędowości pogrzebowej północno-wschodniej części Polski, dokładnie na Podlasiu, jest do dzisiaj zachowany zwyczaj znany jako *puste noce*. To

wypełnione modlitwą i śpiewami czuwanie odbywało się w domu przy zmarłym, trwało 2-3 dni (od jego śmierci do jego pogrzebu), a wypełniały je modlitwy i śpiewy prowadzone przez wyspecjalizowane grupy śpiewaków bądź pojedynczych *przewodników* pogrzebowych. Intonowali oni śpiewy z bogatego repertuaru tego gatunku i dbali, by kolejność śpiewów tworzyła logiczną całość – śpiewali o sędzie ostatecznym, o marności świata doczesnego i przemijaniu. Potem wykonywano najbardziej znane pieśni: *Żegnajcie was, mój świecie* (76 nagrań) oraz *Zmarły człowiecze, z tobą się żegnamy* (151 nagrań). Po wyprowadzeniu ciała zmarłego z domu i liturgii pogrzebowej w kościele kontynuowano śpiew na cmentarzu, wykonując *Już idę do grobu* (112 nagrań), *Jedną garstką ziemi gdy przykryty będę* (30 przekazów), *Na cmentarzu mieszkać będę* (19 nagrań) oraz na zakończenie *Wieczny odpoczynek* (73 nagrania). Znamienne jest rozbudowanie w czasie obrzędowości pogrzebowej, wielość praktyk jej towarzyszących i różnorodność tematyki śpiewów pogrzebowych (Strycharz-Bogacz, Zoła 2014: 248–257).

W omawianym zbiorze znajdują się też nagrania pojedynczych przekazów pieśni pogrzebowych, których w omawianym zbiorze jest 160, co stanowi 60% wszystkich incypitów tego gatunku i potwierdza genetycznie ludową twórczość, np. *Biada ci, grzesz-*



niku, żeś Boga znieważył, I te dusze, które w czyścicu zostają, Ja cię muszę pożegnać, o mój świecie, Pogrzebmyż to ciało w grobie, Spójrzcie się na moją postać, Wszystko twardym snem zmrożone.

Należy też wspomnieć o gatunku pieśni przygodnych. Śpiewa się je w różnych okolicznościach ludowych praktyk pobożnościowych i funkcjonują one w wielu okresach roku liturgicznego. Zarejestrowanych jest 214 incypitów pieśni przygodnych w 1156 przekazach muzycznych. W odniesieniu do zapisu śpiewnikowego zawierającego 36 tytułów pieśni przygodnych 16 pieśni występuje w nagrany zbiorze. Natomiast u Siedleckiego zawartych jest jeszcze 20 innych pieśni, których incypitów nie odnotowujemy w naszym Archiwum. Najliczniej reprezentowane są pieśni: *Kto się w opiekę* (173 przekazy), *Boże w dobroci* (163 przekazy), *Do Ciebie, Panie, pokornie wołamy* (100 przekazów). Warto zauważyć, iż pieśni *Święty Boże* (160 przekazów) oraz *Przed oczy Twoje, Panie* (72 przekazy) i *Boże Abrahama* (5 przekazów) występują u Siedleckiego jako Suplikacje. Znamienne jest, iż 141 pieśni przygodnych funkcjonuje jako pojedyncze przekazy, co stanowi aż 65% całego gatunku. Niewątpliwie mamy tutaj do czynienia z genetycznie ludowymi pieśniami, co może świadczyć o szczególnym upodobaniu ludu do tworzenia pieśni przygodnych, dostosowanych do śpiewania podczas różnych okoliczności. Potwierdzają to niektóre incypity: *Blżej, o bliżej wiedz mię i tul, Błogostaw matki, gdy słońce z rana, Boże, dziś rolnik spieszy, Cóż po szczęściu na tym świecie, Dokąd się mam uciekać, Już wieczorne dzwony grają, O miłosierdzia dla dusz, które giną, O Wszzechmocny nasz Panie, Panie, Ty widzisz, krzyża się nie lękam, Pójdę, kędry mnie woła mój Bóg, Ufam Bogu w nieszczęściu mem, Zgasły już słońca złote promienie.*

Kolejnym gatunkiem ludowych śpiewów religijnych są pieśni dziadowskie, wykonywane dawniej przez dziadów wędrujących po odpustach, gdzie rozdając lub sprzedając druki ulotne, rozpowszechniali oni zawarty w nich repertuar (Grochowski 2009: 202-203). Są to głównie pieśni narracyjne zawierające swobodne parafrazy treści biblijnych, przypowieści ewangeliczne, wątki apokryficzne, żywoty świętych czy historię objawień Matki Bożej, jak również treści nie zawsze religijne (Bartkowski 1987b: 85). Pieśni dziadowskie reprezentują 124 incypity w ramach 444 przekazów. Powszechnie znane i licznie nagrane są takie pieśni jak m.in. *Chrześcijananie katolicy, proszę, posłuchajcie* (50 nagrań), *Dawna święta powieść niesie* (30 nagrań), *Za starosty Marcyjana* (26 nagrań), *Posłuchajcie proszę pilnie* – o sądzie ostatecznym (18 nagrań), *Co się stało przed laty* (18 nagrań), *We czwartek wieczór pierwszego marca* (14 nagrań), *Gdy Najświętsza Panienska po świecie chodziła* (12 nagrań) oraz pieśń sieroca *Szła sierotka po wsi* (5 nagrań).

Perspektywy badawcze wynikające z istnienia omówionego w zarysie zbioru ludowych śpiewów religijnych są bardzo szerokie i niezwykle interesujące. Co więcej, w Archiwum znajdują się prócz nagrań fonicznych repertuaru także udokumentowane źródła historyczne w postaci śpiewników, modlitewników, druków ulotnych czy zeszytów pisanych odręcznie. Możliwość jednoczesnego korzystania z tych dwóch typów źródeł ma bardzo istotne znaczenie dla wielopłaszczyznowych badań nad polską pieśnią religijną w aspekcie wspólnych powiązań etnomuzykologii i hymnologii. Według Bolstawa

$\text{♩} = 97$   $t = 13''$   
 Szła sie - rot - ka po wsi, ob - siad - lo je dwóch psi,  
 nie miał sie kto ob - rać, sie - ro - tec - ki o - gnać.

Fig. 2. Transkrypcja pieśni *Szła sierotka po wsi*

Bartkowskiego, badania nad pieśnią religijną, ze względu na odmienny zakres przedmiotu badań są nieco inne niż dotychczasowe badania etnomuzykologiczne, w których pieśni religijne były nieobecne. Odmienność przedmiotu badań pozwala jednak na nieco inne spojrzenie na samą etnomuzykologię. Jeżeli ludowy przekaz muzyczny połączymy z tradycją muzyczną Kościoła, która stanowi podstawę dla kulturowych zachowań ludu, wówczas przedmiot badań etnomuzykologii znacznie zwiększa swój zakres. Nie istnieją bowiem żadne przeciwwskazania, by ludową kulturę muzyczną, świecką i religijną, traktować jako jedną całość.

Ważne miejsce w naszej działalności naukowej zajmują badania nad wybranymi gatunkami ludowych śpiewów religijnych w kontekście funkcji śpiewów i wielofunkcyjności przekazów muzycznych. Sama funkcja pieśni została mocno wyeksponowana w badaniach B. Bartkowskiego, który w swojej koncepcji badawczej wielokrotnie odwoływał się do tego pojęcia, ostatecznie wyodrębniając funkcję miejsca, funkcję czasu i funkcję związku z obrzędem jako kryteria nadrzędne i porządkujące ludowe śpiewy religijne – dlatego tak istotne są wypowiedzi informatorów, wyrażających swój stosunek do konkretnych pieśni. Wspomniane pojęcie wielofunkcyjności poszczególnych pieśni stanowi wartość zgłębienia problematykę w celu zbadania międzygatunkowych powiązań w zgromadzonym zbiorze.

W prowadzonych przez nas studiach istotne okazują się regionalne właściwości ludowego śpiewu religijnego – skupiamy zatem uwagę na licznych uwarunkowaniach kulturowych i społecznych, które go ukształtowały. Ciekawym zagadnieniem badawczym jest również ludowa tradycja muzyczno-religijna jako czynnik kulturotwórczy. Tradycja ta, niezależnie od zmian w życiu społecznym i praktykach liturgicznych nadal jest jeszcze żywa i funkcjonuje w przekazie międzypokoleniowym. W Polsce jest ona swoistym fenomenem kulturowym, tym bardziej jeśli zostanie zestawiona z innymi krajami Europy, gdzie lud w minimalnym stopniu wykazuje aktywność muzyczną, a praktyki religijne wskutek zatracenia sakralności uważa się za element lokalnego kolorytu (Strycharz-Bogacz, Zoła 2015: 387).

Podczas prawie pół wieku etnomuzykologicznych badań terenowych udało się nam zebrać niezwykle cenny i różnicowany gatunkowo materiał empiryczny oraz dokonać jego pełnej dokumentacji. Należy podkreślić wysoką wartość naukową tych zbiorów, co pozwala na wykorzystanie ich w opracowaniach naukowych. Bogate zasoby Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego stanowią doskonałą bazę do prowadzenia

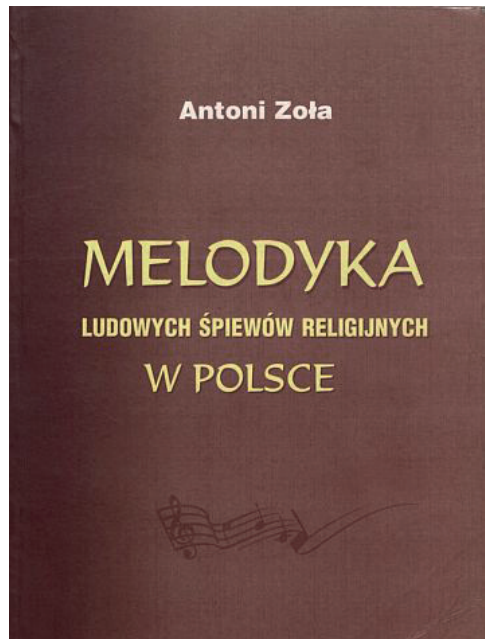


Fot. 9. Zespół „Orchowianki” z Orchówka, maj 2018 r. Fot. Kinga Strycharz-Bogacz. Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

wieloaspektowych badań etnomuzykologicznych, jak również interesujących badań interdyscyplinarnych, zarówno w pracy naukowej, jak i dydaktycznej (prowadzenie prac doktorskich, magisterskich i licencjackich).

W ramach szerokich perspektyw badawczych podejmowane są działania zmierzające do ocalenia kulturowego dziedzictwa zachowanego w większości jedynie w tradycji ustnej. Obejmują one studia nad religijną tradycją muzyczną pojedynczych parafii w celu opracowania monografii repertuaru śpiewanego niegdyś i obecnie w wiejskich i małomiasteczkowych społecznościach parafialnych. Uwaga badaczy skupia się też na wybranym repertuarze w celu opracowania monografii pojedynczych pieśni bądź gatunków pieśni. Do tej pory powstały monografie pojedynczych pieśni, tj. monografie pieśni adwentowych, wielkopostnych, maryjnych, pieśni do Matki Bożej Różańcowej; do Świętych, do Anioła Stróża, monografia suplikacji *Święty Boże* oraz monografie śpiewów *Anioł Pański* i *Gorzkich żali*. Napisano prace poświęcone ludowej recepcji wybranych pieśni i monografie gatunków pieśni takich jak kolędy i pastorałki, śpiewy pasyjne i wielkanocne, pieśni maryjne, pieśni o Świętych Pańskich, pieśni o Wniebowstąpieniu Pańskim, pieśni eucharystyczne, śpiewy litanii, śpiewy *Godzinek*, śpiewy *dynguśnicze*, śpiewy kalwaryjskie, śpiewy narracyjne.

Należy również wymienić prace poświęcone tradycji muzyczno-religijnej wybranych parafii i jej przemianom, opracowania muzyczno-religijnej kultury wybranych parafii oraz prace o charakterze syntetycznym dotyczące niektórych muzycznych zjawisk stanowiących idiom polskiego stylu narodowego. Studia obejmują także takie zagadnienia jak np. muzyczne przekształcenia polskiej pieśni kościelnej w wykonawstwie ludowym;



Fot. 10. Wydania książkowe prac habilitacyjnych zrealizowanych na podstawie zbiorów Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL.

124

śpiewniki kościelne w Polsce po Soborze Watykańskim II w świetle odnowy liturgii; rola jednostki jako przewodnika w procesie recepcji i przekazu tradycji pieśniowej w społeczności lokalnej; znaczenie jednostki w kształtowaniu kultury muzyczno-religijnej parafii; kulturotwórcza działalność jednostki w społeczności lokalnej; kultywowanie ludowej tradycji regionalnej w kraju i na obczyźnie, a także prace z zakresu szeroko pojętej problematyki etnomuzykologicznej dotyczące takich zagadnień jak: wariabilność, tonalność, metrytmika, forma oraz interpretacja zjawisk rytmicznych ludowych śpiewów religijnych, a także poszukiwanie chorałowych źródeł polskich śpiewów religijnych, tj. podjęcie badań interdyscyplinarnych nad polską kulturą muzyczną od średniowiecza do współczesności (Bartkowski 1985: 221–232).

W oparciu o zebrany w Archiwum materiał w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii zrealizowano dwa przewody habilitacyjne (obecnie powstaje trzecia praca habilitacyjna), 11 rozpraw doktorskich, 128 prac magisterskich (w tym jedna z wyróżnieniem) oraz 83 prace licencjackie (w tym 14 prac z wyróżnieniem). Wyniki badań oparte na materiale empirycznym są również przedmiotem wielu opublikowanych prac naukowych, tj. kilku wydawnictw książkowych oraz ponad 100 artykułów naukowych. Naszym głównym celem jest opracowanie zbioru do druku w ramach serii *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich* – tom I opublikowano w 1990 r., a kolejne są przygotowywane do druku. Wyniki badań prezentowane są także na konferencjach i sympozjach krajowych i międzynarodowych, jak również podczas kolejnych edycji Lubelskiego Festiwalu Nauki.

Katedra Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL, przy której działa



nasze Archiwum, utrzymuje kontakty naukowo-badawcze z różnymi ośrodkami, prowadząc wspólne projekty badawcze, realizując edycje płytowe oparte na źródłach oraz współpracując w zakresie badań etnograficznych. Partnerami tych przedsięwzięć są m.in. Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Dom Tańca w Warszawie, Zakład Etnolingwistyki UMCS w Lublinie, Fundacja „Muzyka Kresów” w Lublinie, II Program Polskiego Radia, Kapela Brodów, Muzeum Etnograficzne w Rzeszowie czy Muzeum Etnograficzne w Kolbuszowej. Natomiast zespolenie badań etnomuzykologicznych z etnograficznymi zaowocowało wydaniem płyt CD z bezcennymi nagraniami z Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego jako ilustracją muzyczną do dwóch publikacji Aldony Plucińskiej. Zostało to docenione przez znawców tradycyjnej kultury ludowej, którzy przyznali nam wyróżnienie na Ogólnopolskim Festiwalu Fonogram Źródeł 2009 oraz I nagrodę w edycji tego festiwalu w 2014 r.

Zbiory foniczne Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL zawierają ocalone i zachowane dla potomnych polskie religijne niematerialne dziedzictwo kulturowe. Zebrany repertuar, zarówno w zakresie muzycznym, jak i tekstowym, wykazuje zakorzenienie w wielu warstwach historycznie uzasadnionych i uwarunkowanych, toteż należy traktować ten materiał w odniesieniu do procesów, które go ukształtowały. Istotne jest, iż spora część śpiewów z żywej tradycji genetycznie wiąże się z chorałem gregoriańskim, o czym szerzej pisali Bolesław Bartkowski (Bartkowski 1995: 115–130) oraz Antoni Zoła (Zoła 2009: 243–256). Natomiast rozkwit śpiewów religijnych, który następuje w XVI i XVII w., kontynuowany jest przez popularyzowanie istniejących już pieśni oraz przez powstawanie nowych pieśni w różnych gatunkach. Są to śpiewy powstałe wśród ludu, definiowane jako genetycznie ludowe oraz śpiewy, które wykazują związek z twórczością profesjonalną, lecz z czasem większość z nich uległa uludowieniu, gdyż zostały przejęte przez lud i wśród ludu funkcjonowały – dlatego określa się je jako śpiewy funkcjonalnie ludowe. Cały ten repertuar, ze względu na swoje bogactwo, różnorodność i liczne uwarunkowania stanowi niezwykle interesujący i wartościowy materiał do badań etnomuzykologicznych, co z pewnością potwierdzą kolejne prace naukowe.



## **SUMMARY**

Kinga Strycharz-Bogacz

The John Paul II Catholic University of Lublin

### **PHONIC COLLECTION OF THE ARCHIVE OF MUSIC RELIGIOUS FOLKLORE OF KUL – LIVING TRADITION AS PRESERVED CULTURAL HERITAGE AND EXPLORATORY PERSPECTIVES**

The purpose of the article is the general overview of the phonic collection of the Archive of Music Religious Folklore of KUL. The collected and recorded music material represents living tradition of our preserved cultural heritage and gives the opportunity for broad exploratory perspectives. The folk religious singing gathered together find their references in songbook sources, but also function solely in oral tradition and intergenerational transmission. The collection being gathered since 1970 constitutes of over 25,000 recordings of singing (among them there are Advent songs, carols and Christmas pastorals as well as Lenten, Easter, Marian, Eucharystic, to the heart of Jesus Christ, to the Saints, occasional, funeral and beggar songs). Of the studied collection the most numerously represented are Marian songs as well as carols and Christmas pastorals. Genetically folk songs draw special attention as their number of incipits comes up to 55–65% of the whole of some genres. The diversity of variants and melodic versions, the authenticity of music transmission and their uniqueness but also accompanying social and performing conditions are the unceasing, priceless source of multifaceted and interdisciplinary studies contributing to the process of preserving music religious tradition in Poland.





**Beata Maksymiuk-Pacek** – z wykształcenia bibliotekoznawca, z zamiłowania badacz kultury ludowej. Wieleletni pracownik Archiwum Etnolingwistycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie i współpracownik zespołu etnolingwistycznego opracowującego wydawany w Lublinie *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Od 2011 r. członek zespołu redagującego wydawaną pod auspicjami Instytutu Sztuki PAN w Warszawie serię *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 4: *Lubelskie* (2011), t. 5: *Podlasie* (2012, 2016). Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską na temat obrzędu wesela na wschodnim pograniczu kulturowym. Od października 2019 r. zatrudniona w Instytucie Nauk o Kulturze UMCS.

**Beata Maksymiuk-Pacek**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

## Archiwizacja materiałów terenowych w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” UMCS i ich wykorzystanie do badań naukowych

### 1. ZASOBY PRACOWNI „ARCHIWUM ETNOLINGWISTYCZNE”

Pracownia „Archiwum Etnolingwistyczne” Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie jest miejscem, „które dysponuje najbogatszym w skali kraju zasobem danych o folklorze Lubelszczyzny” (Bartmiński 2011: 9). Początkowo zbiory gromadzone były w Archiwum znajdującym się w Zakładzie Języka Polskiego, następnie w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego, z którego w 2008 r. wydzielono samodzielną jednostkę uczelni – Pracownię „Archiwum Etnolingwistyczne”<sup>1</sup>.

Pierwsze nagrania dźwiękowe zgromadzone w Archiwum to zapisy z 1960 r. z okolic Janowa Lubelskiego (z Wierzchowisk, Chmielka, Nowej Wsi) dokonane przez Leona Kaczmarka, Jerzego Bartmińskiego oraz Józefa Kanię. 140 pierwszych taśm nagranych w 71 wsiach Lubelszczyzny przez Jerzego Bartmińskiego<sup>2</sup> stanowiło trzon powstającego archiwum, które w ciągu prawie sześćdziesięciu lat powiększyło swoje zasoby ponad dziesięciokrotnie. Obecnie zbiory liczą 1821 nośników (taśm szpulowych, kaset magnetofonowych, płyt CD) zapisanych w ponad 700 miejscowościach i obejmują m.in. 499 taśm nagranych podczas 22 obozów Studenckiego Koła Językoznawców (a od 1994 r. Studenckiego Koła Naukowego Etnolingwistów) zorganizowanych w Polsce (w latach 1991–2017) oraz na Ukrainie i Białorusi (w latach 1996–2001), 120 taśm z 30 przeglądów<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Na temat struktury i zawartości Archiwum Etnolingwistycznego pisali wcześniej: Grażyna Bączkowska (Bączkowska 1990: 45–47); Jerzy Bartmiński (Bartmiński 1999: 38–40); Beata Maksymiuk, Anna Michalec (Maksymiuk, Michalec 1999: 41–43); Jerzy Bartmiński, Beata Maksymiuk-Pacek, Anna Michalec (Bartmiński, Maksymiuk-Pacek, Michalec 2010: 85–92).

<sup>2</sup> Były to materiały zebrane przez Jerzego Bartmińskiego do jego pracy doktorskiej poświęconej językowi folkloru (Bartmiński 1973).

<sup>3</sup> Były to m.in. przeglądy zespołów i solistów ludowych z dawnego woj. siedleckiego, a także poświęcone np. tradycjom kołędniczym czy wielkanocnym.

zorganizowanych we współpracy UMCS i Centrum Kultury i Sztuki Województwa Siedleckiego (z lat 1991–1999), 62 taśmy z siedmiu edycji Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą (z lat 1998–2003), 11 taśm będących kopią nagrań z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (są to najstarsze nagrania zgromadzone w Archiwum, zarejestrowane na Lubelszczyźnie w latach 50. XX w. w trakcie Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru). W Archiwum znajduje się także 8 taśm stanowiących kopię wyboru kolęd z Archiwum Polskiego Radia w Warszawie.

Kilka lat temu dokonano częściowego przegrania taśmoteki: 54 taśmy zostały skopiowane na płyty CD. Praca ta została jednak przerwana z braku wsparcia finansowego. W roku 2016 przystąpiliśmy do programu *Polska Muzyka Tradycyjna – Dziedzictwo Fonograficzne*, realizowanego w Instytucie Sztuki PAN. W ramach tej współpracy część zbiorów (TN 55–127) została zdigitalizowana i znajduje się w centralnym repozytorium nagrań dokumentalnych polskiej muzyki tradycyjnej. Nagrania są udostępniane cyfrowo za pomocą specjalnej aplikacji osobom zainteresowanym.

Poza nagraniami dźwiękowymi (wokalnno-muzycznymi) w zasobach Archiwum znajdują się nagrania tekstów mówionych (tzw. „historii mówionych”, akronim sygnatur: HM), m.in. 67 taśm video – są wśród nich np. zapisy rozmów prof. Jerzego Bartmińskiego z byłymi rektorami UMCS<sup>4</sup>. Zbiory Pracowni to nie tylko zapisy audio i wideo, ale także np. „kopie ręcznie spisanych zeszytów pieśni pogrzebowych czy pieśni «za Obrazem», kopie lub oryginały śpiewników, opisy obrzędów czy scenariusze widowisk, które pozyskano od informatorów (Bartmiński, Maksymiuk-Pacek 2013: 2).

W pracach zbierackich poza wspomnianym już profesorem Jerzym Bartmińskim, długoletnim kierownikiem Archiwum, uczestniczyli m.in. Jan Adamowski, Grażyna Bączkowska, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Anna Michalec, Beata Maksymiuk-Pacek, w ostatnich latach także Joanna Szadura. Wielu materiałów dostarczyli również studenci, członkowie kół naukowych współpracujących z Archiwum, a także autorzy prac licencjackich, magisterskich i doktorskich, którzy nagrywali materiały na potrzeby swoich opracowań<sup>5</sup>.

Badania terenowe były prowadzone głównie na Lubelszczyźnie i w południowo-wschodniej Polsce. Jednak w Archiwum znajdują się też nagrania obejmujące swoim zasięgiem całą Polskę. Są to wspomniane już zapisy z Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, kolędy z Polskiego Radia oraz relacje

<sup>4</sup> Są to relacje zarejestrowane w latach 2008–2014 w ramach cyklu spotkań z byłymi rektorami UMCS pn. *Lu-dzie i sprawy uniwersytetu w relacjach byłych rektorów UMCS*. Rozmówcami byli Rektorzy UMCS, sprawujący władzę w latach 1972–2012. Wszystkie relacje zostały zdeponowane w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” w dziale Historia mówiona. Stanowiły one materiał badawczy rozprawy doktorskiej Anny Niderli pt. *Autoprezentacja podmiotu w tekstach historii mówionej (na materiale rozmów z byłymi rektorami UMCS w Lublinie)* (Niderla 2015). Podzbiór Archiwum, jakim jest „historia mówiona”, został stworzony w 2003 r. i zawiera relacje dotyczące czasów współczesnych. Nagrania te były dokonywane przez seminarzystów prof. Jerzego Bartmińskiego oraz jako prace zaliczeniowe przedmiotu tekstologia medialna, prowadzonego przez pracowników Zakładu Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego. Na dzień 24 września 2018 r. w dziale tym zanotowano 127 nośników. Zbiór HM obejmuje kilka bloków tematycznych, m.in. relacje dotyczące czasów wojny, stanu wojennego i wspomniane już rozmowy z Rektorami UMCS-u.

<sup>5</sup> Prace te powstawały na seminariach prowadzonych przez prof. Jerzego Bartmińskiego, prof. Jana Adamowskiego i prof. Stanisławę Niebrzegowską-Bartmińską.



dotyczące sennika ludowego, które zarejestrowała Stanisława Niebrzegowska w 44 miejscowościach z różnych stron Polski (Niebrzegowska 1996: 15). Poza nagraniami z Polski w zbiorach Archiwum zgromadzone są także zapisy z 1994 r. zebrane przez Stanisławę Niebrzegowską wśród Polonii francuskiej z Lille<sup>6</sup> oraz materiały zarejestrowane przez studentów mieszkających na terenach Litwy (Wileńszczyzny) i Białorusi, studiujących w Instytucie Filologii Polskiej UMCS w latach 90. XX w., a także nagrania z lat 1996–2001 z Ukrainy i Białorusi<sup>7</sup>, kiedy to współpracujące z Archiwum Studenckie Kóło Naukowe Etnolingwistów UMCS było współorganizatorem badań terenowych zorganizowanych wspólnie z Uniwersytetami w Łucku i Brześciu.



Fot. 1. Taśmoteka nagrań „Archiwum Etnolingwistycznego” Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Fot. Beata Maksymiuk-Pacek, 2018 r.

Zbiory zgromadzone w Pracowni są różnorodne gatunkowo:

[...] obejmują teksty folkloru (bajki, legendy, podania, anegdoty, przysłowia, zagadki, pieśni itd.) oraz teksty potoczne (wspomnienia, opowiadania i wywiady [...]) (Bartmiński, Maksymiuk-Pacek 2013: 1).

Relacje potoczne (dotyczące np. zwierząt, roślin, obrzędowości dorocznej i rodzinnej) zapisywano według niewydanego *Lubelskiego kwestionariusza etnolingwistycznego*, opracowanego zbiorowo pod red. Jerzego Bartmińskiego. Materiały zebrane wedle pytań kwestionariuszowych stanowią istotne i ważne źródło do wydawanych pod red. Jerzego Bartmińskiego kolejnych tomów *Słownika stereotypów i symboli ludowych* (Bartmiński, red., 1996, 1999, 2012a, 2012b, 2017, 2018).

<sup>6</sup> Nagrania z Francji to rozmowy Stanisławy Niebrzegowskiej z Polonią francuską, które zostały opublikowane w książce jej autorstwa pt. *To jest moja druga ojczyzna. Polscy emigranci z północnej Francji o sobie* (Niebrzegowska 1999).

<sup>7</sup> Warto w tym miejscu także wspomnieć o projekcie badawczym *Atlas etnolingwistyczny Pobuża*, który badaniami terenowymi ma objąć tereny Białorusi, Polski i Ukrainy w granicach Euroregionu Bug (więcej na ten temat zob. Adamowski, Bartmiński, Czyżewski 1994: 143–152).

## 2. SPOSÓB OPRACOWANIA MATERIAŁÓW TERENOWYCH

Zebrane w terenie materiały są gromadzone i katalogowane ściśle według zasad określonych w instrukcjach mówiących o sposobie opracowania materiałów zebranych w Archiwum Etnolingwistycznym UMCS. Dotyczą one m.in. klasyfikacji gatunkowej tekstów folkloru, inwentaryzacji i transkrypcji taśm, sposobu spisywania zawartości taśm do zeszytów inwentarzowych, zasad transkrypcji półfonetycznej tekstów gwarowych, sposobu przygotowania tekstów folkloru do edycji, sposobu wykonania utworu itp.

Wszystkie nośniki włączane są do Archiwum chronologicznie po uprzednim nadaniu im kolejnego numeru identyfikacyjnego w zbiorze. W Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” jest to symbol TN, co oznacza teksty nagrane.

Przykładowo: identyfikator w postaci: TN 1A/10 oznacza:

TN = tekst nagrany;

1 = numer taśmy w zbiorze;

A = strona A taśmy;

10 = pozycja 10 na taśmie (na stronie A).

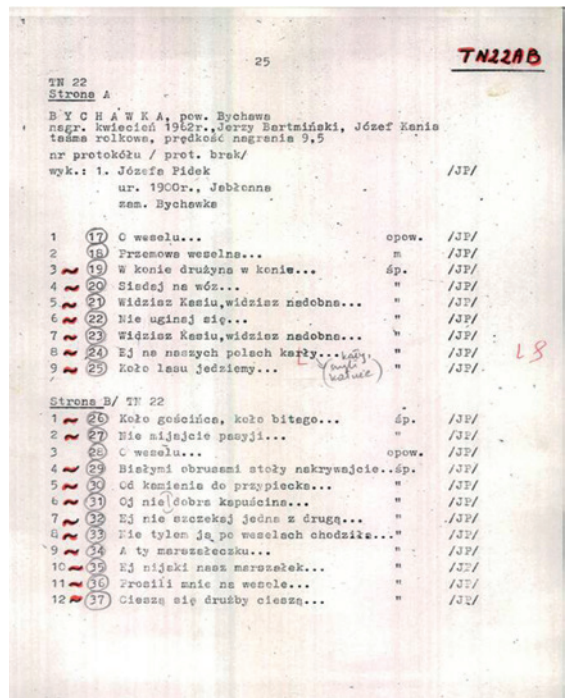
Większość taśm zgromadzonych w Archiwum ma dołączone protokoły nagrań, sporządzane w trakcie nagrania. Zapisywane w nich były dane o informatorze (poza datą i miejscem urodzenia oraz zamieszkania odnotowywano też charakterystyczne cechy wykonawcy, które mogą dotyczyć jego losów życiowych, wykształcenia, zawodu), w kolejności podawano datę i miejsce nagrania, niekiedy w trakcie nagrania w protokole w punktach uwzględniano tematykę nagrania.

Do każdej taśmy sporządzone są inwentarze, czyli spisy ich zawartości, zgodnie z opracowaną instrukcją (L-3). Zgromadzone w pracowni inwentarze taśm funkcjonują w dwóch postaciach: pierwszy – „płytki” – uproszczony, rękopiśmienny, zapisywany bezpośrednio po nagraniu, zawiera informacje porządkowe, czyli tzw. metrykę nagrania, obejmującą dane identyfikujące taśmę w zbiorze, dane o informatorze, czasie i miejscu nagrania oraz skrócony zapis tematyki nagrania. Drugi – „głęboki” – zawiera pełny spis zawartości taśmy, sporządzony w maszynopisie. Jest on wykonywany na podstawie nagrania, protokołu, pełnej transkrypcji tekstu i nut. Pełny inwentarz zawiera metryczkę z następującymi informacjami: numer i strona taśmy w zbiorze TN, dane o miejscu nagrania<sup>8</sup> z podaniem gminy i województwa, do którego należała administracyjnie dana miejscowość. W kolejności podajemy nazwisko eksploratora wraz z osobami (niekiedy są to studenci) uczestniczącymi w nagraniu. W dalszym punkcie zapisujemy wielkość i rodzaj nośnika, na którym nagrany jest tekst (dotyczy to zwłaszcza taśm szpulowych i kaset magnetofonowych). Następnie podajemy nazwiska transkrybentów tekstów i melodii, spis informatorów (wykonawców) z datą i miejscem urodzenia oraz aktualnym miejscem zamieszkania. Po metryczce następuje spis zawartości nagrania numerowany liczbami arabskimi według kolejności występowania na taśmie

<sup>8</sup> Miejsce nagrania zwykle jest tożsame z miejscem zamieszkania informatora. W przypadku nagrań z Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu jako miejsce nagrania podajemy miejscowość, z której pochodzi informator, a nie miejsce, w którym nagrania dokonano.

(każda strona taśmy numerowana jest od jedynek). Każdy tekst pieśni, wiersza, przemowy stanowi odrębną jednostkę i otrzymuje kolejny numer w inwentarzu, do którego wpisywany jest pod swoim incipitem (i tytułem) w brzmieniu fonetycznym ogólnopolskim, a więc z zachowaniem cech gwarowych: morfologicznych, leksykalnych, składniowych (Bartmiński, Maksymiuk-Pacek, Michalec 2010: 88). Do każdego punktu inwentarzewego dołączona jest informacja o sposobie wykonania tekstu (tekst śpiewany lub mówiony) i inicjały wykonawcy. Na karcie inwentarzewej przy poszczególnych punktach inwentarza podawany jest też stan opracowania zawartości taśmy. Jeśli tekst (dotyczy to nie tylko pieśni) posiada transkrypcję tekstową, wówczas kółkiem zostaje otoczony dany punkt w inwentarzu, a jeżeli do pieśni sporządzono transkrypcję muzyczną, wówczas przy danym punkcie inwentarzewym dopisywany jest symbol czerwonej falki.

Dla każdej archiwizowanej pieśni zakładana jest karta K<sub>2</sub>BPN. Karta zawiera: incipit pieśni, informację o kwalifikacji gatunkowej wedle zbieracza i wykonawcy, dane o regionie, z którego pochodzi nagrana pieśń, województwie, gminie i miejscowości, informacje dotyczące lokalizacji pieśni w zbiorze, dane osoby nagrywającej, transkrybującej melodię i tekst oraz rok zapisu tekstu, typ nagrania (np. nagranie z podłuchu, z estrady, wywiad folklorystyczny), typ wykonania (np. tekst śpiewany lub mówiony, wykonywany solowo bądź zespołowo, z towarzyszeniem instrumentów lub bez)<sup>9</sup>, imię i nazwisko oraz rok i miejsce urodzenia wykonawcy. Pod metryczką umieszcza się transkrypcję muzyczną pieśni wykonaną według zasad przyjętych przez muzykologów<sup>10</sup>. Jeśli melodia jest identyczna jak w źródłach drukowanych, wówczas uwzględniane jest odesłanie do zapisów już istniejących. Karty są ułożone na dwa sposoby: według incypitów pieśni (oryginały kart) i w układzie gatunkowym (kopie kart).



Fot. 2. Przykładowa karta inwentarzowa.  
Fot. Beata Maksymiuk-Pacek, 2018 r.

<sup>9</sup> Zob. Bączkowska 1990: 46; Maksymiuk, Michalec 1999: 42; Bartmiński, Maksymiuk-Pacek, Michalec 2010: 90.

<sup>10</sup> Przy opracowywaniu melodii muzykologdy odnoszą się do zasad transkrypcji melodii zaproponowanych w pracy Jadwigi i Mariana Sobieskich, *Polska muzyka ludowa i jej problemy* (Sobieska, Sobieski 1973: 447–497).

1	Siadał na wóz, workocyste załóż			wesele	
2	incipit	mieści	weselnia	L-591 B <sub>1</sub>	
3	gatunek wg zbieracza	wg wykonawcy			
4	region	woj.	gmina	wieś	
5	źródło: lokalizacja	nagrał	transkr. melodie	transkr. tekst	
6	rok zapisu teren.	typ nagrania	typ wykonania	wykonawca	rok i miejsce urodz.
7	1962	A-M	o-bi	Jożeta Piśdele	ok. 1897 Puchawka
8					1900 Jabłonna
9					

I zmetka  
 Siadał na wóz, workocyste załóż, ce-go be-dzieś pła-ka-ka-ka, Ta-tu-nia "opuść, mamu-nie "opuść  
 Ja-ni-ka be-dzieś miła-ka  
 II zmetka  
 Już niadzi miłny, mama, kasińka nie chce, wyjdziesz mamuni, wyjdziesz-tu-niu, polotego- nowego ję- ce  
 Siadał na wóz, workocyste załóż,  
 tego będziesz płakała.  
 Jakunia "opuść, mamunie "opuść,  
 Kasińka będziesz miła.

134

Fot. 3. Przykładowa karta K2BPN. Fot. Beata Maksymiuk-Pacek, 2018 r.

Ponad połowa zgromadzonych w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” zbiorów, została już przetranskrybowana (około 20 tysięcy kart formatu A4), wedle zasad pisowni fonetycznej lub półfonetycznej. Przetranskrybowane teksty przechowywane są w teczkach uporządkowanych alfabetycznie według nazw miejscowości, z których pochodzą nagrania.

Przyśpiewki segmentowane są według kryteriów tekstowych, nie muzycznych. Głównym kryterium jest temat, adresat. Jeśli przyśpiewki łączą się w cykl (np. przyśpiewki do młodej, do kucharek na weselu – przyśpiewki dialogowane) uzyskują jeden kolejny numer dla całego cyklu, przy wyodrębnieniu jednocześnie każdej z nich na niższym poziomie poprzez dodanie wyróżników literowych: a, b, c. Teksty prozatorskie segmentowane są według kryterium tematycznego i włączane do inwentarza pod odpowiednim dla tematu tytułem. Przy obrzędach, zwyczajach, widowiskach zastosowano opis dwupoziomowy: ogólniejszy z nazwą obrzędu, czy widowiska (np. wesele, pogrzeb, jasełka, *Herody*), drugi, szczegółowszy, obejmujący teksty wchodzące w skład obrzędu (Maksymiuk, Michalec 1999: 42).

### 3. WYKORZYSTANIE ZASOBÓW PRACOWNI DO BADAŃ NAUKOWYCH

Nagrania pieśniowe stanowiły podstawę do stworzenia w latach 70. XX w. kartoteki polskich pieśni ludowych. Kartoteka składa się z dwóch części: ogólnopolskiej, zwanej „dużą” i lubelskiej nazywanej „małą”. „Duża” kartoteka została stworzona na podstawie



własnych zapisów terenowych oraz wydawnictw książkowych, wśród których najliczniejszą grupę stanowią pieśni i wiersze z *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga (t. 1–57). „Duża” kartoteka liczy około 70 tysięcy kart dokumentacyjnych, zaś „mała” obejmuje nagrania pieśniowe z Lubelszczyzny i stanowi ją około 12 tysięcy kart formatu K<sub>2</sub>BPN.

W tym też czasie lubelscy etnolingwiści zainicjowali działania zmierzające do opracowania systematyki gatunkowej zgromadzonych w Archiwum tekstów, co miało ścisły związek z rozpoczęciem prac nad opracowywanym pod redakcją Jerzego Bartmińskiego *Słownikiem języka folkloru*. Jednocześnie podjęto też prace zmierzające do skomputeryzowania największej części kartoteki pieśniowej, zawierającej m.in. teksty drukowane. Zaplanowano, że wszystkie zgromadzone w bazie teksty będą opisane za pomocą systematyki deskryptorowo-fasetowej z wykorzystaniem do tego języka fasetowo-deskryptorowego, jednego z najbardziej funkcjonalnych języków informacyjno-wyszukiwawczych (Maksymiuk-Pacek 2018a). Koncepcji opisu zbioru tekstów za pomocą wspomnianej metody poświęcony był numer 4–6 „Literatury Ludowej” z 1979 r., gdzie m.in. prof. Jerzy Bartmiński zaprezentował ogólne zasady systematyki (Bartmiński 1979: 3–9)<sup>11</sup>. Miała ona uwzględniać cztery grupy deskryptorów:

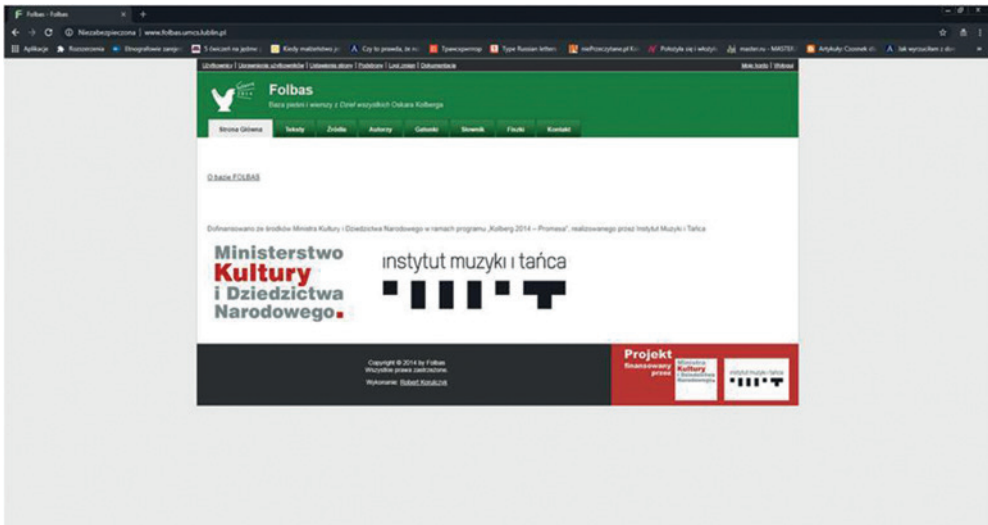
- **porządkowe**, zawierające: numer tekstu w kartotece, incipit i tytuł utworu, informację o źródle, rok zapisu tekstu i rok jego pierwszego wydania oraz informacje o tym, kto dany tekst zapisał, dane o miejscu zapisu i wykonawcy;
- **pragmatyczne**, obejmujące: kwalifikację gatunkową tekstu, sposób jego wykonania, zapisu, związek tekstu z sytuacją wykonawczą, funkcję tekstu w procesie komunikacji folklorystycznej;
- **strukturalno-tekstowe** – temat tekstu, postaci występujące w tekście, formy podawcze tekstu, struktura metryczna tekstu, model leksykalny tekstu złożony z wybranych wedle określonej zasady słów;
- **strukturalno-muzyczne** – tonalność, forma strofy, metrum, melodyka.

Tak szczegółowe opisanie tekstów zgromadzonych w Archiwum wymagało zaangażowania wielu osób. Ze względu na brak społecznego zainteresowania folklorem prace nad systematyzacją tekstów nie były wówczas kontynuowane.

Podjęto natomiast stworzenie bazy danych, która umożliwiłaby komputerowe „fiskowanie” tekstów pieśni na potrzeby *Słownika stereotypów i symboli ludowych*. Prace związane z uruchomieniem bazy wykonano w latach 1976–1998 w ramach centralnego programu badań podstawowych o nazwie: Kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja oraz badań statutowych Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Nazwano ją FOLBAS i oparto na wielotomowym wydawnictwie *Dzieła wszystkie* Oskara Kolberga. Do bazy wprowadzono pieśni i wiersze z 57 tomów dzieł Kolberga, łącznie ok. 25 tys. pieśni (62533 słowoformy). Rekordy zawierały pełne teksty pieśni specjalnie przygotowane do przetwarzania automatycznego. Wedle klucza leksykalnego komputer drukuje kontekst wąski, szeroki lub pełny. Rozwój technik komputerowych sprawił, że pierwot-

<sup>11</sup> Prace innych autorów poświęcone były m.in. metryczce tekstu (Wachowska 1979: 11–14) czy też zasadom związanym z zapisem incipitu pieśni (Czyżewski 1979: 15–19).





Fot. 4. Strona główna bazy FOLBAS.

136

na wersja bazy (opracowana w programie NOVEL NETWARE wersja 3.0) okazała się niekompatybilna z nowymi programami i przez wiele lat korzystanie z bazy było utrudnione i możliwe tylko w Archiwum. W 2014 r. dzięki funduszom przyznanim w ramach programu Kolberg 2014 – Promesa udało się reaktywować bazę i jest ona obecnie dostępna online pod adresem: <http://www.folbas.umcs.lublin.pl/> (Maksymiuk-Pacek 2014: 86–87). Baza jest przede wszystkim wykorzystywana w pracach nad słownikiem folkloru, korzystają z niej też badacze zarówno z Polski, jak i zagranicy.

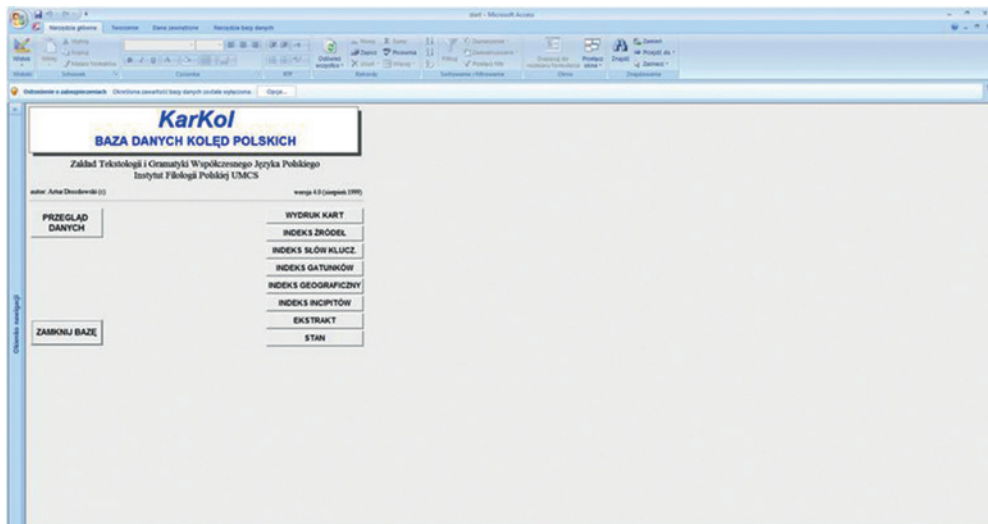
Obok jedynej w Polsce bazy FOLBAS w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” w myśl koncepcji fasetowo-deskryptorowej tekstów stworzono w latach 90. XX w. bazę kolęd polskich. Z ogromu tekstów pieśniowych zgromadzonych w Archiwum wybrano gatunek cieszący się dużą popularnością wśród osób zainteresowanych folklorem, czyli kolędy. Obok tekstów pochodzących z nagrań terenowych<sup>12</sup> do bazy wprowadzono też kolędy z 97 ogólnopolskich wydawnictw<sup>13</sup>.

Zbiór kolędowy jest różnorodny pod względem gatunkowym. Typologię, którą się posługujemy, opracował Jerzy Bartmiński i zaprezentował w publikacji *Kolędowanie na Lubelszczyźnie* (Bartmiński 1986: 78–184)<sup>14</sup>. W bazie znalazły się teksty

<sup>12</sup> Do bazy wprowadzono 762 teksty nagrane w terenie.

<sup>13</sup> Wśród nich znalazły się m.in. teksty z kantyczek ks. Michała Mioduszeńskiego (Mioduszeński 1843), ks. Stanisława Miłkowskiego (Miłkowski 1897), teksty ze śpiewnika ks. Jana Szycy (Szycy 1959); wiele tekstów dotyczących różnych regionów Polski, np. zapisy Franciszka Kotuli z Rzeszowszczyzny (Kotula 1970), teksty opracowane pod red. Jerzego Bartmińskiego i Czesława Hernasa z Lubelszczyzny, wydane w tomie *Kolędowanie na Lubelszczyźnie* (Bartmiński, Hernas, red., 1986).

<sup>14</sup> Jerzy Bartmiński wyróżnia kolędy: 1) noworoczne (życzące, *dunajowe*) związane z obrzędowym obchodzeniem domów z życzeniami w okresie Nowego Roku; 2) bożonarodzeniowe (tu wyszczególnia kolędy przedstawiające zdarzenia związane z narodzeniem Jezusa; kolędy witające (pochwalne, adorujące) Jezusa, kolędy interpretujące sens przedstawionych zdarzeń (refleksyjne, teologiczne). Ostatnią trzecią grupę stanowią kolędy przystosowywane do nowych sytuacji towarzyskich (parodie kolęd) i społecznych (np. kolędy okupacyjne).



Fot. 5. Strona główna bazy KarKol.

[...] kołęd narodowych oraz ludowych, zarówno kościelnych bożonarodzeniowych, jak noworocznych życzących, także kołedy dostosowane do nowych sytuacji społecznych i towarzyskich [...]. Pominięto natomiast różnego rodzaju widowiska bożonarodzeniowe, jak herody, jasełka, dialogi bożonarodzeniowe, z których włączono do kartoteki jedynie te fragmenty śpiewane, funkcjonujące jako teksty samodzielne, poza widowiskiem, np. *O Herodzie, okrutniku* (Bartmiński, Drozdowski 1996: 70).

Kartoteka kołędowa funkcjonuje w dwóch postaciach: papierowej i komputerowej bazy danych KarKol<sup>15</sup>. Opisowi w kartotece podlega wariant jednego tekstu. Dla 6035 kołęd założono karty dokumentacyjne formatu A4, na które naklejono kopię tekstu wraz z nutami i opisano je za pomocą deskryptorów porządkowych, dane z kart dokumentacyjnych wprowadzono do komputerowej bazy danych, do której wpisano także ponad 3000 tekstów kołęd, bez melodii (Maksymiuk-Pacek 2018b). Na podstawie informacji wprowadzonych do komputerowej bazy KarKol otrzymano szereg indeksów, orientujących w bogactwie zapisów kołędowych, wśród nich są np. indeksy incipitów, gatunkowy, słów kluczowych, źródeł oraz indeks geograficzny. Baza kołędowa systematycznie była uzupełniana do 2000 r. Od tego czasu twórcy bazy na czele z samym profesorem Jerzym Bartmińskim wielokrotnie starali się o fundusze, dzięki którym baza mogłaby być zmodernizowana i dostosowana do nowych technologii, by w przyszłości można ją było udostępnić on-line. Jest ona dostępna w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” UMCS w Lublinie, lecz nie można z niej jednak korzystać zdalnie.

Gromadzone od 1960 r. ogromne zbiory dialektologiczne, folklorystyczne i etnograficzne (z własnych nagrań terenowych) oraz dwie komputerowe bazy FOLBAS

<sup>15</sup> Szczegółowy opis kartoteki kołędowej KarKol zob. Maksymiuk-Pacek 2018b: 131–139.

i KarKol – służą badaczom zainteresowanym niematerialnym dziedzictwem naszej kultury, przede wszystkim jednak stanowią bazę materiałową dla *Słownika stereotypów i symboli ludowych*<sup>16</sup>, sztandarowego dzieła lubelskich etnolingwistów (Bartmiński, Maksymiuk-Pacek 2013: 1).

O celu słownika pisze jego redaktor następująco:

*Słownik stereotypów i symboli ludowych* jest próbą rekonstrukcji tradycyjnego obrazu świata i człowieka – dokonaną metodami etnolingwistyki i folklorystyki. Obraz ten – utwalony w języku, folklorze, obrzędach – stanowi klucz do poznania kultury, obecnej w niej pewnej postawy wobec świata i swoistej mentalności (Bartmiński 1996: 9).

W 1980 r. ukazał się jego zeszyt próbny pt. *Słownik ludowych stereotypów językowych* (Bartmiński, red., 1980), od roku 1996 rozpoczęto publikowanie kolejnych tomów *Słownika stereotypów i symboli ludowych*. Słownik pomyślany jest jako dzieło wielotomowe opracowywane wedle biblijnego porządku stwarzania świata, poszczególne z siedmiu zaplanowanych tomów poświęcone będą kosmosowi, roślinom, zwierzętom, człowiekowi, społeczeństwu, religii i demonologii, czasowi, przestrzeni, miarom i kolorom. Do września 2019 r. opublikowano cztery części tomu pierwszego pt. *Kosmos* – opisującego wyobrażenia ludu o niebie, światłach niebieskich, ogniu, kamieniach, ziemi, wodzie, podziemiu, meteorologii ludowej oraz świecie, świetle i metalach. Opracowano także dwie części tomu drugiego *Rośliny*, poświęcone zbożom, warzywom i roślinom przemysłowym.

Bogate zbiory terenowe zgromadzone w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” UMCS stanowią bazę materiałową dla wspomnianego już *Słownika stereotypów ludowych*, ale były też podstawą dla licznych publikacji materiałowych, do najważniejszych z nich należą: *Teksty gwarowe z Lubelszczyzny* w opracowaniu Jerzego Bartmińskiego i Jana Mazura (Bartmiński, Mazur 1978), *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, które ukazało się pod redakcją Jerzego Bartmińskiego i Czesława Hernasa (Bartmiński, Hernas, red., 1986), *Przestrach od przestachu. Rośliny w ludowych przekazach ustnych* autorstwa Stanisławy Niebrzegowskiej (Niebrzegowska 2000), *Lubelskie*, część czwarta serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* opracowane zespołowo pod redakcją Jerzego Bartmińskiego (Bartmiński, red., 2011).

Do Archiwum zostały włączone zebranie samodzielnie materiały opublikowane w książkach Stanisławy Niebrzegowskiej (obecnie Niebrzegowskiej-Bartmińskiej): *Polski sennik ludowy* (Niebrzegowska 1996) oraz *To jest moja druga ojczyzna. Polscy emigranci z północnej Francji o sobie* (Niebrzegowska 1999).

Z materiałów Archiwum korzystali autorzy antologii i studiów monograficznych: Jerzy Bartmiński, który opracował *Polskie kolędy ludowe. Antologia* (Bartmiński 2002);

<sup>16</sup> Dla potrzeb *Słownika stereotypów i symboli ludowych* powstała kartoteka licząca około pół miliona fiszek, w której znajdują się poza wypisami z nagrań terenowych także wypisy ze źródeł XIX- i XX-wiecznych. Pełny wykaz źródeł opublikowano w II tomie *Słownika* poświęconym *Roślinom* (Bartmiński, red. 2017: 15–73).

Jerzy Bartmiński, Olga Kielak i Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, autorzy publikacji *Dlaczego wąż nie ma nóg? Zwierzęta w ludowych przekazach ustnych* (Bartmiński, Kielak, Niebrzegowska-Bartmińska 2015), oraz Anna Michalec i Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska – autorki książki pt. *Jak chłop u diabła pieniądze pożyczał. Polska demonologia ludowa w przekazach ustnych, Materiały etnolingwistyczne* (Michalec, Niebrzegowska-Bartmińska 2019); na podstawie materiałów zgromadzonych w Archiwum opracowywa-

ny jest też pod redakcją Jerzego Bartmińskiego *Słownik stereotypów i symboli ludowych* – tom I: *Kosmos*, części 1–4 (1996–2012) i tom II: *Rośliny*, części 1–2 (2017–2018) (Bartmiński, red., 1996, 1999, 2012a, 2012b, 2017, 2018) oraz wydane drukiem rozprawy habilitacyjne: *Kategoria przestrzeni w folklorze. Studium etnolingwistyczne* Jana Adamowskiego (Adamowski 1999); *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej* Stanisławy Niebrzegowskiej-Bartmińskiej (Niebrzegowska-Bartmińska 2007).

Bogate zbiory zgromadzone w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” UMCS są udostępniane szerokiemu gronu naukowców z Polski i spoza jej granic (np. Rosji, Ukrainy, Białorusi, Litwy, Słowacji, Bułgarii, Niemiec), oprócz naukowców z zapisów terenowych zgromadzonych w Archiwum chętnie korzystają studenci, którzy, jak wcześniej było wspomniane, w pewnej części uzupełniali zbiory nagraniami do swoich prac, ale też wnieśli duży wkład w ich inwentaryzację i systematykę<sup>17</sup>. Nagrania terenowe zgromadzone w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” cieszą się też dużym zainteresowaniem zespołów folkowych, jak np. Orkiestry św. Mikołaja, zespołu Jozzka Brody<sup>18</sup> czy



Fot. 6. Płyta *Na Dunaj. Kolędy ze Wschodu* powstała na podstawie nagrań zgromadzonych w „Archiwum Etnolingwistycznym” UMCS.

<sup>17</sup> Prace porządkujące i systematyzujące zbiory zgromadzone w Archiwum Etnolingwistycznym powstawały w ramach seminariów magisterskich kierowanych przez profesora Jerzego Bartmińskiego na kierunku bibliotekoznawstwo i informacja naukowo-techniczna w Instytucie Historii UMCS od 1982 do 2008 r.

<sup>18</sup> Na podstawie kolęd z terenu Lubelszczyzny, których zapisy znalazły się w Archiwum, Jozzko Broda wydał w 2008 r. płytę *Na dunaj. Kolędy ze Wschodu*.

Drewutni, a także instytucji, jak np. lubelskiego Teatru NN<sup>19</sup>, czy też Towarzystwa dla Natury i Człowieka<sup>20</sup>.

Począwszy od 2002 roku pracownicy Archiwum wraz z Orkiestrą św. Mikołaja prezentują na Lubelskim Festiwalu Nauki program *Folklor – między archiwum a estradą*, w ramach którego pokazują, jaką drogę przebywają teksty ludowe, zanim trafią na scenę. Program każdego roku cieszy się dużym zainteresowaniem zarówno wśród osób związanych z kulturą ludową, jak też uczniów, na różnym poziomie edukacji, począwszy od przedszkolaków, skończywszy na licealistach.

---

<sup>19</sup> <http://teatrnn.pl/> (dostęp: 22 września 2018 r.).

<sup>20</sup> Towarzystwo współtworzy stronę internetową poświęconą muzyce Roztocza, gdzie prezentuje m.in. materiały pozyskane w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” <http://www.muzykaroztocza.pl/> (dostęp: 22 września 2018 roku). W 2017 r. drukiem ukazała się publikacja pod red. Krzysztofa Gorczycy, „*Przy onej dolinie*”. *Zaburze, Radecznica, Roztocze Szczębrzeszyńskie. Muzyka tradycyjna i jej wykonawcy* (Gorczyca, red. 2017), która oparta jest m.in. zbiorach zgromadzonych w Archiwum Etnolingwistycznym, zaś w 2018 r. opracowanie poświęcone tradycjom muzycznym Polesia Lubelskiego pt. „*Łuhom, tuhom, ponad Buhom*”. *Muzyka tradycyjna. Polesia Lubelskiego i jej wykonawcy* (Gorczyca 2018).



## SUMMARY

Beata Maksymiuk-Pacek

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

### ARCHIVING FIELD RECORDINGS IN THE „ETHNO-LINGUISTIC ARCHIVE” LAB OF MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY IN LUBLIN AND THEIR USE FOR SCIENTIFIC RESEARCH

The article is the presentation of the content of the Ethno-linguistic Archive of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin which forms a separate unit under the name “Ethno-linguistic Archive” Lab. The author described the resources and operating rules of the archive where there have been gathered recordings from over 700 towns and villages on 1821 audio tapes. The collected material comes mainly from Lublin area as well as south-eastern parts of Poland. The collection varies in genres, includes folklore texts such as tales, legends, folk tales, anecdotes, proverbs, riddles, songs, etc. as well as colloquial texts, i.e. recollections, stories, interviews and materials pertaining to a “spoken history”. The author also presented different ways of putting the gathered material in order (shallow and deep inventories; songs and melodies catalogue; computer data base of folk songs and poems from *Dziela wszystkie* by Oskar Kolberg – so called FOLBAS, created with the use of faceted-descriptive language of information and searching) as well as introduced the reader to the archive’s structure. Two song catalogues have been characterised: a small one from Lublin and a large one – nationwide with an isolated computerised catalogue of Polish carols (KarKol). The archive materials are of great help to educational and scientific activities. In the article there are also named monographic studies and material publications that were created and prepared on the base of the Archive materials (e.g. a volume of *Lubelskie* [the region of Lublin area] from the series of *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa* [*Polish Folk Songs and Music*]). At present the collected material serves the purpose of works carried out to create *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (*The Dictionary of Symbols and Folklore Stereotypes*).



Fot. Aleksandra Różga

**Katarzyna Wińska** – śpiewaczka, lirniczka, animatorka kultury, badaczka. Absolwentka filozofii oraz etnolingwistyki UAM. W latach 2008/2009 w ramach stypendium Socrates-Erasmus studiowała filozofię na Uniwersytecie Wiedeńskim (UW). W latach 2012/2013 mieszkała w Indiach, gdzie jako stypendystka rządu indyjskiego uczyła się klasycznego śpiewu południowoindyjskiego w systemie guru-uczeń u prof. Leely Omchery w New Delhi. W latach 2015/2016 była słuchaczką podyplomowych studiów etnomuzykologicznych (UW). W roku 2017 była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, realizując swój autorski projekt: *Zapomniane dziedzictwo. Ślady żydowskie w polskich pieśniach tradycyjnych*. Współpracuje ze Zbiorami Fonograficznymi Instytutu Sztuki PAN.

Współtworzy organizacyjnie i artystycznie różne grupy i wydarzenia związane z muzyką tradycyjną, eksperymentalną i sakralną, a także teatrem. Jest założycielką projektu *Daorientacja* oraz grupy Jaworowi Ludzie, zespołu Sąsiedzi Icka oraz Pokojowego Patrołu Kołędniczego. Współtworzyła zespół archaicznych pieśni rosyjskich Oj Lado. Związana ze Stowarzyszeniem Dom Tańca Poznań oraz Stowarzyszeniem Aktywizacji Polesia Lubelskiego. Śpiewa w chórze cerkiewnym przy katedrze św. Marii Magdaleny na warszawskiej Pradze. Laureatka nagród, m.in. II nagrody na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w kategorii Rekonstrukcja oraz nagrody specjalnej Adama Struga w konkursie Stara Tradycja.

**Katarzyna Wińska**

## Archiwum Pracowni Badań nad Folklorem Muzeum Zamojskiego. Spuścizna po Marcie Brzuskowskiej

Kultura to nie tylko „uprawa” dzikiej przyrody, to przede wszystkim proces poznawczy; w procesie tym rzeczom widzialnym zostaje nadany status znaków odsyłających do ukrytego, lecz stale manifestującego się porządku; według powszechnej i odwiecznej zasady, ujętej przez mistyków średniowiecza i Paracelsusa w tacińską formułę *signatura rerum*. Forma i barwa roślin to znaki księgi, którą pisze Bóg-Demiurg, a odczytuje człowiek, nadając roślinom nazwy według zakodowanych w nich formach i barwach mocy, właściwości i funkcji (Brzuskowska 1998: 1).

143

Teraz to młodzież ma smutno!

Dawniej to nasza niedziela, poszło się do kościoła, przyszło z kościoła, każdy zjadł, wyszli chłopcy i panienki, gdzieś na drąga siedli, na murej ławce, piosenki śpiewali, w wieczór na ławce, piosenki zeszli się... tylko śpiew! a teraz... cichutko, teraz nie ma nic! Na zabawie. Jako zabawa, przerwa w zabawie: ileś 10 minut, 16 minut, siadali, śpiewali piosenki!

A teraz to ja nie wiem, teraz to smutno.

I, w zimie kądziel przędło się, prządki robiło takie, przyszło 10-15 dziewczynek, chłopców się naszło....

przędli, śpiewali, pióra darli, na pióra się wołało... Wesole było!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fragment wypowiedzi Reginy Hołyż z Hutkowa, nagranie M. Brzuskowskiej, sygn. MZamoj\_MC0022A\_08 w Zbiorach Fonograficznych ISPAN.

## WSTĘP

W 2019 r. została nawiązana współpraca między Muzeum Zamojskim a Zbiorami Fonograficznymi Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. W ramach piątej edycji projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* dofinansowanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, rozpoczęte zostały prace nad digitalizacją i opracowaniem kolekcji nagrań Muzeum Zamojskiego, a także skanowanie i opracowanie części dokumentacji z nią związanej. Nagrania te stanowią część większych zbiorów znajdujących się w archiwum Pracowni Badań nad Folklorem, funkcjonującej w ramach Muzeum Zamojskiego w latach 1984–2005, a ich całość jest spuścizną po wieloletniej pracy Marty Brzuskowskiej.

Ta wyjątkowa badaczka w ramach swojej pracy w Muzeum Zamojskim wykonała ogromną pracę dokumentującą folklor niegdysiejszego województwa zamojskiego. Niniejszy tekst jest próbą opisu tej niezwykle cennej dokumentacji oraz sylwetki niezwykłej badaczki, z zarysowanym kontekstem opracowywania nagrań według zasad i metod pracy w Zbiorach Fonograficznych.

1. MARTA BRZUSKOWSKA – POLONISTKA, ETNOGRAFKA, NIEZALEŻNA BADACZKA, AUTORKA PUBLIKACJI I WYSTAW

Marta Brzuskowska urodziła się w 1950 r. w Hrubieszowie. W roku 1975 ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Następnie przez 3 lata w roli asystentki prowadziła na tej uczelni konwersatoria z literatury współczesnej oraz z antropologii kulturowej.

W latach 1978–1984 pracowała w roli asystenta i adiunkta w Muzeum Wsi Lubelskiej



Fot. 1. Fotografia autorstwa Marty Brzuskowskiej z badań terenowych z Fototeki Muzeum Zamojskiego w Zamościu. Reprod. Katarzyna Wińska, 2019 r.

w Lublinie. W tym czasie była też sekretarzem redakcji i redaktorem wydawnictw muzealnych. Opracowywała tam scenariusze ekspozycji w obiektach architektury ludowej translokowanych na teren skansenu i prowadziła bibliotekę muzealną. Pod kierunkiem dr Janiny Petery brała udział w badaniach etnograficznych w regionie Roztocza. Od 1980 r. na zlecenie Zakładu Języka Polskiego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej przeprowadziła nagrania terenowe folkloru z regionu Powiśla Lubelskiego. W latach 1980–1983 opracowywała dla UMCS antologię lubelskich miłosnych pieśni balladowych.

W roku 1984 Brzuszkowska podjęła pracę w Muzeum Okręgowym w Zamościu, późniejszym Muzeum Zamojskim, z początku na stanowisku adiunkta, później kustosa i starszego kustosa. W tym czasie realizowała wystawy, wydawała publikacje, pisała artykuły, przede wszystkim prowadziła samodzielne badania terenowe w ramach stworzonej przez siebie oddzielnej jednostki w muzeum: Pracowni Badań nad Folklorem, która pozostała jej miejscem pracy aż do przejścia na emeryturę w 2005 r.

Zainteresowania Marty Brzuszkowskiej były bardzo szerokie, dotyczyły zarówno dziedzictwa materialnego (architektura wiejska, sztuka ludowa, sztuka sakralna), jak i niematerialnego – zbierała pieśni, bajki, legendy hagiograficzne i miejscowe, zagadki, porzekadła i przysłowia, opowieści wspomnieniowe, badała obrzędowość doroczną i rodzinną, a także zielarstwo. Interesowały ją powiązania kultury z dziedzictwem naturalnym. W ten sposób pisała o krajobrazie kulturowym:

W pojęciu „krajobrazu kulturowego” ekologia spotyka się z antropologią kulturową, nauki przyrodnicze z humanistycznymi. Krajobraz kulturowy to zapis dziejów gatunku ludzkiego w zastanych formach terenu – mikrośrodkach złożonych systemów żywych organizmów. Przedmiotem ochrony i zabiegów konserwatorskich winny być nie wyizolowane artefakty następujących po sobie i przemijających kultur, ale stworzony przez nawarstwianie się kolejnych „osadów” kulturowych jedyny i niepowtarzalny w danym miejscu i czasie ład przestrzenny zespołu krajobrazowego (Brzuszkowska 1992b: 21)

W ramach swojej wieloletniej pracy w muzeum Brzuszkowska organizowała imprezy związane z tematyką folkloru, a na podstawie zebranych przez siebie materiałów zrealizowała rozliczne autorskie wystawy. W roku 1986 miała miejsce w Muzeum Zamojskim wystawa *Gody Zamojskie. Wiejskie zwyczaje i obrzędy zimowe*. W jej ramach pokazano zebrane rekwizyty obrzędowe związane z kolędowaniem z Roztocza oraz fotografie z *Herodów*.

W 1990 roku Brzuszkowska zrealizowała w muzeum wystawę pt. *Radecznicza – Źródło Łask*, która była ekspozycją druków odpustowych ilustrowanych obrazami dewocyjnymi z ośrodka pielgrzymkowego w Radeczniczy. W 1998 r. miała miejsce wystawa *Świat roślin w kulturze wsi dorzecza górnego Wieprza*, pokazywana później również w innych miastach (np. w 2011 r. w Szczepieszynie). W ramach tej wystawy badaczka dzieliła się ze zwiedzającymi swoją pasją botaniczną. Za pomocą fotografii, rysunków i w postaci ususzonych ziół pokazano na ekspozycji rośliny, istotne z punktu widzenia zielarstwa ludowego oraz znaczeń w kulturze ludowej Zamojszczyzny. Ekspozycje opa-



trzone były licznymi odniesieniami do znaczeń zdrowotnych i symbolicznych. W 2003 r. Marta Brzuskowska przygotowała również wystawę poświęconą postaci św. Tomasza.

Wystawom zwykle towarzyszyło wydanie publikacji poświęconej określonej tematyce. W opracowaniu i pod redakcją Brzuskowskiej zostały wydane: *Gody zamojskie, wiejskie zwyczaje i obrzędy ludowe* (Brzuskowska 1986), *Herody. Dialogus pro Nativitate Iesu Christi przy tym Gospodarzom Zamojskim na ten Nowy Rok kolęda* (Brzuskowska 2000), *Świat roślin w kulturze wsi dorzecza górnego Wieprza* (Brzuskowska 1998). W „Zamojskim Kwartalniku Kulturalnym” badaczka opublikowała artykuł pt. *Radecznicza – źródło łask* (Brzuskowska, Kondraciuk 1990). Poza tym w latach 1991–1994 opublikowała wiele innych artykułów w „Zamojskim Kwartalniku Kulturalnym”, w którym prowadziła cykliczną rubrykę pt. *Drobiazgi Ludoznawcze*. Były to m.in.: *Gospodarska Kolęda* (Brzuskowska 1991c), *Miasto nad rzeką* (Brzuskowska 1992a), *Róg obfitości* (Brzuskowska 1992b), *Pieśń o św. Janie Niepomucenie* (Brzuskowska 1993a), *Zielony Karnawał* (Brzuskowska 1993b), *Barokowe Memento Mori* (Brzuskowska 1993c), „*Niebo*” z *Błonia* (Brzuskowska 1993d), *Pieśń do św. Jana Kantego, patrona Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego* (Brzuskowska 1994a), „*Zamówienie*” na dzień św. Andrzeja (Brzuskowska 1994b), *Roście Zamoście* (Brzuskowska 1994c), *Sztuka ludowa – sztuka użytkowa* (Brzuskowska 1995a), *Ścięte kłosy* (Brzuskowska 1995b). *Kolęda z Czarnego Stoku* (Brzuskowska 1995b).

Najbardziej jednak ze wszystkich publikacji znany jest wydany w 1990 r. niemal 250-stronicowy śpiewnik *Pieśni domowe i polne śpiewanki* (Brzuskowska 1990) opracowany na podstawie zebranych przez Brzuskowską pieśni na Zamojszczyźnie. Znajduje się w nim 257 pieśni i przyśpiewek – teksty wraz z transkrypcjami nutowymi, informacje o pochodzeniu repertuaru oraz wykonawcach. W zbiorze pieśni zostały opatrzone szczególnymi wyjaśnieniami etnograficznymi zawierającymi liczne odniesienia do literatury pięknej.

Wiadomo też, że Marta Brzuskowska w zamyśle miała kolejne publikacje: *Drzewo czasu. Rok obrzędowy w dorzeczu górnego Wieprza; Kalina Czerwona, jawor zieloneki. Wesele, chrzciny, wacha<sup>2</sup>; Wielki odpust. Reprint druków odpustowych* (Brzuskowska 1996: 84).

Należy podkreślić, że w swojej bardzo sumiennej pracy w ramach zatrudnienia w Muzeum Zamojskim Brzuskowska była niezależna i bardzo samodzielna. Zwykle samodzielnie przeprowadzała i nagrywała wywiady, katalogowała, opracowywała materiał do licznych wystaw, artykułów, publikacji, które samodzielnie redagowała, a nawet ilustrowała. Jednym z nielicznych wyjątków była wieloletnia współpraca z Józefem Przytułą, dyrygentem Orkiestry Symfonicznej im. Karola Namysłowskiego w Zamościu, który dokonał transkrypcji nutowej do niemal wszystkich pieśni zapisanych przez Brzuskowską.

Przy swojej samodzielności i pewnej cechującej jej pracę autonomii pozostawała świadoma większej całości, struktury instytucji, której była częścią. Starła się nawiązywać do działalności innych działów muzeum: przede wszystkim – co oczywiste – do etnografii, a także do archeologii. Choć przede wszystkim zajmowała się badaniem

<sup>2</sup> *Wacha* – czuwanie przy zmarłym.

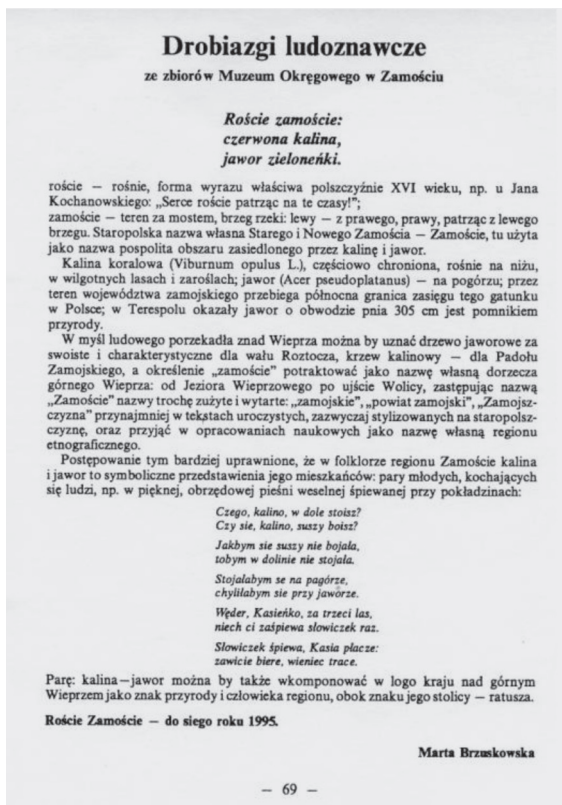
folkloru, podchodziła do niego bardzo szeroko i interdyscyplinarnie, zajmowały ją m.in. powiązania z literaturą, archeologią, botaniką. Szczególnie widoczne jest to w tekstach. Interpretując zjawiska z kultury ludowej, często stosowała metodę literackiej analizy tekstowej (miała wszak polonistyczne wykształcenie), robiąc przy tym odniesienia także do innych dziedzin.

Badaczka wykonała ogromną pracę na rzecz ocalenia od zapomnienia i dokumentacji kultury województwa zamojskiego (istniejącego w latach 1975–1998). Spuścizną po wieloletniej pracy Marty Brzuskowskiej w ramach Muzeum Zamojskiego są nie tylko wyjątkowe publikacje, artykuły, ale też przede wszystkim niezwykła i wartościowa dokumentacja.

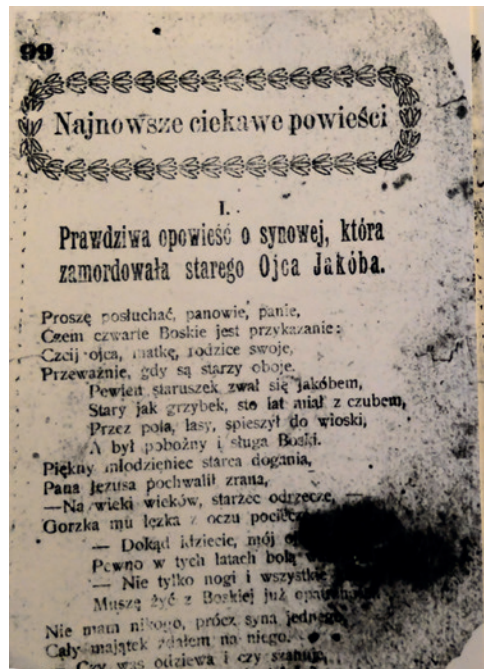
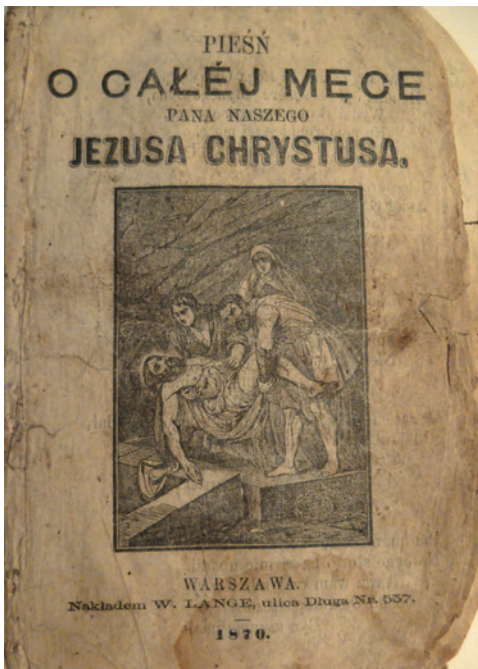
## 2. OPIS ZBIORÓW PRACOWNI BADAŃ NAD FOLKLOREM PRZY MUZEUM ZAMOJSKIM

Pracownia Badań nad Folklorem przy Muzeum Zamojskim działała od 1984 do 2005 r., czyli przez cały okres pracy Marty Brzuskowskiej w Muzeum Zamojskim. W ramach pracowni, prowadzonej głównie jednoosobowo, gromadzone były „relikty kultury duchowej wiejskich tradycyjnych społeczności lokalnych dorzecza górnego Wieprza” (Brzuskowska 1996: 80). Badaczka podzieliła ten zbiór na trzy zasadnicze działy: Bibliotekę, Taśmotekę i Fototekę. Zbiorom towarzyszą naukowe opracowania zbiorów, w skład których wchodzi: szczegółowa kartoteka, transkrypcje nutowe i gwarowe, a także artykuły i publikacje autorstwa Brzuskowskiej. Od czasu zakończenia pracy przez badaczkę zbiory Pracowni Badań Nad Folklorem znajdują się w Muzeum Zamojskim w stanie nienaruszonym.

W Bibliotece Pracowni Badań nad Folklorem znajduje się w tej chwili około 150 woluminów druków ulotnych, a także modlitewniki i kantyczki. Są to wydawnictwa historyczne, przedwojenne, często XIX-wieczne, naznaczone śladami wieloletniego, intensywnego używania. Zostały one zebrane przez badaczkę od wiejskich śpiewaczek

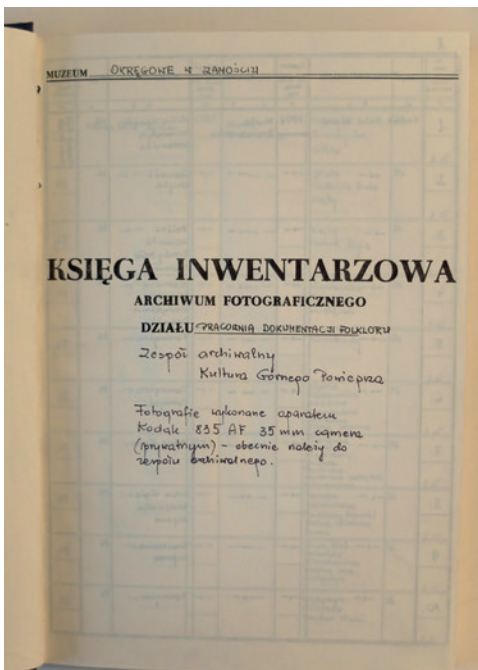


Fot. 2. Fragment artykułu Marty Brzuskowskiej w „Zamojskim Kwartalniku Kulturalnym” (Brzuskowska 1994c).



148

Fot. 3-4. Przykładowe druki ulotne z Biblioteki działu Pracownia Dokumentacji Folkloru Muzeum Zamojskiego w Zamościu. Fot. Katarzyna Wińska, 2019 r.



Fot. 5. Strona tytułowa Księgi inwentarzowej archiwum fotograficznego działu Pracownia Dokumentacji Folkloru Muzeum Zamojskiego w Zamościu. Fot. Katarzyna Wińska, 2019 r.

i śpiewaków. Oprócz oryginałów znajdujemy w bibliotece zdjęcia owych druków ulotnych. Czarny tekst na białym tle, wydrukowany na błyszczącym papierze fotograficznym wydaje się niekiedy czytelniejszy od pożółkłych kartek oryginałów.

Zarówno oryginały, jak i zdjęcia znajdują się w starannie uporządkowanych, ponumerowanych i opieczętowanych kopertach, podpisanych tytułami pieśni, wykonawcami-właścicielami druków, nazwą miejscowości, w której druki zostały odnalezione. Zbiorowi druków ulotnych

towarzyszy księga inwentarzowa. Na stronie tytułowej widnieje napis: Pracownia Dokumentacji Folkloru, a poniżej tytuł nadany księdze: *Kultura duchowa wsi dorzecza gór-*



Muzeum Okręgowe w Zamościu ☆	☆	pozytyw barwny
Archiwum fotograficzne ☆	miejsowość ☆	Bodaczów
☆	gmina ☆	Szczebrzeszyn
Pracownia badań nad folklorem ☆	data ☆	1992
Zespół archiwalny: Krajobraz ☆	autor ☆	Marta Brzuszkowska
kulturowy wsi górnego dorzecza ☆	laboratorium ☆	Kodak Express Lublin
rzeki Wieprz ☆	sygnatura ☆	30

\*\*\*\*\*  
opis jednostki archiwalnej

4 martwy gawron  
9 Jan Nepomucen

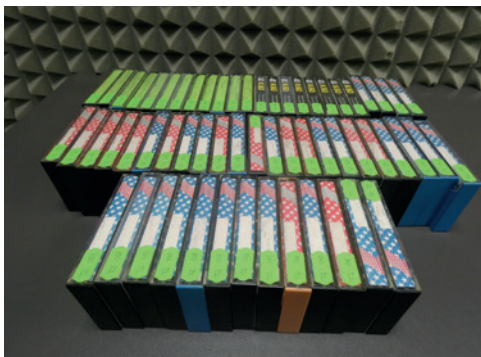


Fot. 6-8. Opisana teka w Fototece Muzeum Zamojskiego w Zamościu, wraz z jej zawartością. Fot. Katarzyna Wińska, 2019 r.

nego Wieprza. Druki odpustowe, XIX wiek. Pozyskanie własne / badania terenowe. W środku wypisane są tytuły wszystkich 197 pieśni odpustowych zawartych w drukach ulotnych zgromadzonych w Bibliotece.

W zbiorach pracowni znajdujemy również *Księgę inwentarzową archiwum fotograficznego działu Pracownia Dokumentacji Folkloru. Zespół archiwalny: kultura górnego Powieprza*. Tytuł uzupełniony jest informacją: „Fotografie wykonane aparatem Kodak 835 AF 35 mm camera”.

Równoległe do badań nad folklorem Brzuszkowska fotografowała wieś oraz otaczającą ją przyrodę na przełomie lat 80. i 90. XX w. W Fototece Pracowni Badań nad



Fot. 9-11. Fragment kolekcji nagraniowej Muzeum Zamojskiego w Zamościu, stworzonej przez Martę Brzuskowską, oraz wybrane nośniki. Fot. Ewelina Grygier, 2019 r.

150

Folklorem znajduje się więc 61 tek-kopert zawierających negatywy barwne, a także kilkaset kopert zawierających pozytywy barwne, wykonane w latach 1990–1996. Fotografie przedstawiają polne drogi, stawy, rzeki, pola, architekturę wiejską: chatupy, okna chatup, piwnice ziemne, studnie, kapliczki itp. W swoich pracach badawczych nad folklorem Brzuskowska podkreślała, jak ważnym aspektem jest otaczający nas krajobraz przyrodniczy, w którym przyszło żyć człowiekowi. Z drugiej strony podkreślała fakt, że ów krajobraz zarazem został przez człowieka ukształtowany. Ten obszar zainteresowań badaczki dość dobrze jest odzwierciedlony w dokładnej i bogatej dokumentacji fotograficznej z terenów dorzecza górnego Wieprza.

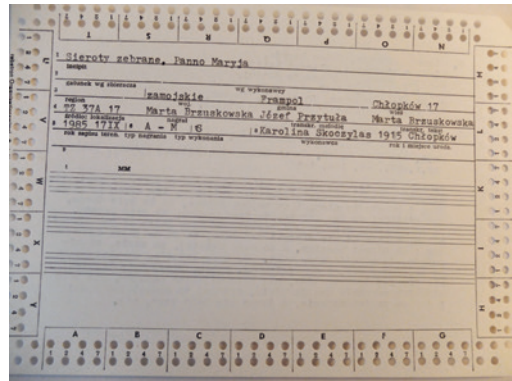
### 3.TAŚMOTĘKA – ZBIÓR NAGRAŃ DOKUMENTALNYCH MUZEUM ZAMOJSKIEGO, ICH DIGITALIZACJA I OPRACOWANIE W ZBIORACH FONOGRAFICZNYCH IS PAN

W trakcie badań terenowych nad folklorem przeprowadzono 795 wywiadów z 362 informatorami, w 165 wsiach dorzecza górnego Wieprza. W latach 1984–1989 wykonano dokumentację fonograficzną pieśni (Brzuskowska 1996: 83).

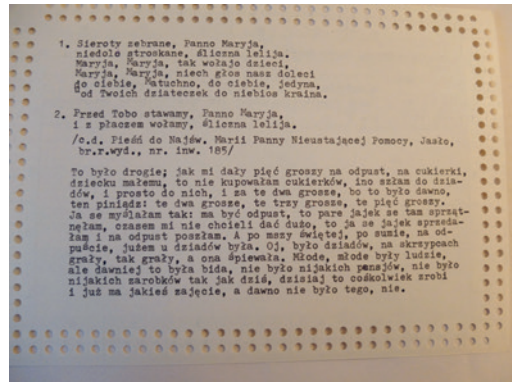
Z punktu widzenia prac w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* najistotniejszą częścią zbiorów pracowni jest Taśmoteka i to jej przede wszystkim dotyczą obecnie podjęte prace. Dokumentacja fonograficzna znajdująca się w Muzeum Zamojskim obejmuje 145 ponumerowanych kaset magnetofonowych. Ory-







Fot. 14-16. Szuflada z kartoteką tekstową i przykładowa dwustronna karta ze szczegółowymi informacjami dotyczącymi utworu *Owczarz i wilk*. Muzeum Zamojskie w Zamościu. Fot. Katarzyna Wińska, 2019 r.



152

ginalne numery, naklejone na pudełkach nośników składają się z akronimu TZ oraz liczb oznaczających kolejne kasety: TZ001, TZ002 itd. Dokładne znaczenie akronimów nie jest znane, podejrzewamy że „T” może oznaczać „Taśmotekę”, a „Z” np. „Zamość” lub „Zamojskie”.

Na kasetach zostały nagrane głównie pieśni – zarówno te codzienne, przygodne, jak i związane z szeroko pojmowaną obrzędowością. Poza tym znajdujemy na nagraniach opowieści, legendy, porzekadła, wywiady dotyczące obrzędowości, wszystko nagrane we wsiach dawnego województwa zamojskiego. Nagraniom towarzyszy bogata, różnorodna dokumentacja nienagrana: obszerna kartoteka oraz ok. 140 tek-kopert z transkrypcjami muzycznymi i gwarowymi. Koperty zostały ponumerowane analogicznie do kaset.

Niemal każdemu nośnikowi odpowiada koperta zawierająca transkrypcje tekstowe i melodyczne. Wyjątkiem są kasety, na których brakuje nagrań pieśni, a nagrano tylko np. same opowieści i wywiady. We wszystkich kopertach znajdują się transkrypcje nutowe pieśni wykonane przez wspomnianego Józefa Przytułę, zmarłego w 2017 r. dyrygenta Orkiestry Symfonicznej im. Karola Namysłowskiego w Zamościu.

Niemal każdej nagranej pieśni odpowiada transkrypcja nutowa, której często towarzyszy również transkrypcja gwarowa oraz informacje na temat pochodzenia pieśni i śpiewaków. Na perforowanych kartach znajdują się więc: nuty, tekst pieśni, imię i nazwisko śpiewaka, data i miejsce urodzenia śpiewaka, data i miejsce nagrania pieśni, imię i nazwisko osoby nagrywającej (najczęściej jest to Marta Brzuskowska) oraz

transkrybującej (Józef Przytuła). Trzeci inwentarz dotyczy właśnie tego podzbioru: na stronie tytułowej czytamy: *Pracownia dokumentacji Folkloru: Kultura duchowa wsi dorzecza górnego Wieprza. Transkrypcje nagrań. Muzyka*. Tytuł uzupełnia informacja: *Pozyskanie własne / badania terenowe*.

Oprócz kopert z transkrypcjami w etnograficznych zbiorach Muzeum Zamojskiego znajduje się obszerna kartoteka prawdopodobnie wszystkich nagranych na taśmach tekstów mówionych i śpiewanych.

Zawiera ona kilka tysięcy kart, z czego każda odpowiada jednej wypowiedzi. Niektóre wypowiedzi są uporządkowane tematycznie, według kategorii: porzekadła, *wacha*, zagadki, wesele, narodziny, kołysanki, kantyczka, dialog. Zdecydowana większość jednak zdaje się nie uporządkowana według żadnego klucza, ani alfabetycznie, ani tematycznie. Czasem jedynie znajdujemy różne warianty tej samej pieśni następujące po sobie. Uporządkowanie kartoteki z pewnością byłoby jednym z pierwszych zadań do wykonania przy dalszym opracowaniu tego zbioru.

W ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* przede wszystkim prowadzone są prace mające na celu zachowanie nagrań: nagrania Muzeum Zamojskiego są digitalizowane i opracowywane merytorycznie. Nagrania w wersji cyfrowej są systematycznie umieszczane w centralnym repozytorium źródłowych zasobów fonograficznych IS PAN oraz zostały przekazane w formie cyfrowej właścicielowi – Muzeum Zamojskiemu. Sygnatury, pod którymi widnieją taśmy i teki w Muzeum Zamojskim (np. TZ001, TZ002, ...), w bazie danych Zbiorów Fonograficznych IS PAN otrzymały nowe sygnatury: MZamoj\_MC0001, MZamoj\_MC0002 itp. Numeracja nie uległa zmianie, w bazie zachowano adnotację o oryginalnej sygnaturze, zaś do numeru nośnika – wg zasady przyjętej w Zbiorach – dodano akronim MZamoj – identyfikujący kolekcję, z której pochodzą nagrania (Kolekcja nagrań Muzeum Zamojskiego). Nagrania te można także znaleźć przez przeszukiwanie repozytorium według kategorii *Archiwum* i wybór parametru zapytania: Kolekcja nagrań Muzeum Zamojskiego. MC to oznaczenie przyjęte dla nośnika, na którym znajdują się nagrania, czyli kasetę magnetofonową.

Nagrania znajdujące się na nośnikach, które w formie cyfrowej trafiają do bazy Zbiorów Fonograficznych IS PAN podzielone zostały na mniejsze jednostki informacyjne – utwory. Pojedyncze pieśni, opowieści, wywiady i rozmowy na konkretne tematy, nagrane przez Brzuszkowską przechowywane są w rejestrze utworów i otrzymują sygnaturę np. MZamoj\_MC0001A\_01, MZamoj\_0001A\_02, gdzie A = strona A kasety, 01 = utwór pierwszy na stronie A itd.

Podczas opracowywania nagrań staramy się, by podział na utwory oraz ich opis był jak najbardziej zgodny z myślą badaczki, która dokonywała nagrań. Z całą pewnością jednak nie zawsze jest możliwe podążanie za oryginalnym zamysłem. Pewną przeszkodę stanowi nieuporządkowanie kartoteki Pracowni Badań nad Folklorem. Karty w niej zawarte odpowiadają właśnie takim podstawowym jednostkom informacyjnym w archiwum (utworom) i zawierają dość szczegółowe informacje na ich temat. Usystematyzowanie ich z pewnością byłoby pomocne w dokładnym opisanu utworów.

W chwili obecnej dla opracowania nagrań i uporządkowania ich w bazie danych służą zwłaszcza teki z transkrypcjami. Są one ponumerowane w takiej kolejności jak taśmy, nietrudno więc znaleźć i dopasować transkrypcje i karty odpowiadające danym utworom. Wielu informacji w nich jednak brakuje. Często znajdujemy szczegółowe dane na temat nazwisk informatorów, ich miejsca zamieszkania i urodzenia, daty urodzenia oraz daty zamieszkania. Równie często jednak brakuje tych informacji. Część z informacji zwykle można usłyszeć na nagraniu – Brzuskowska zwykle nagrywała zapowiedzi, w których podawała podstawowe informacje na temat informatorów, daty nagrania etc. Zdarza się jednak, że i zapowiedzi brakuje, wówczas nie dysponujemy w zasadzie żadnymi informacjami, poza tym, że nagrania zostały dokonane w latach 80. XX w. i pochodzą z dawnego województwa zamojskiego. Niektóre kasety – co wynika z lektury audialnej – są kontynuacją sesji nagraniowej rozpoczętej na innym nośniku, w tych sytuacjach być może badaczka uznawała za stosowne dawanie zapowiedzi tylko na pierwszym z nich. Poza tym Brzuskowska miała zwyczaj częstego powracania do tych samych informatorów, z dużym prawdopodobieństwem więc przy kolejnych wizytach uznawała, że zapowiedź przedstawiająca informatora i jego miejsce pochodzenia nie jest już konieczna. W tej sytuacji podczas odsłuchu i analizy nagrań zwraca się szczególną uwagę na porównanie barwy głosu, charakteru wypowiedzi, cech wymowy w celu identyfikacji wykonawcy.

Z całą pewnością możemy w tej chwili stwierdzić, że obecna forma uporządkowania kaset i tek, w tym numeracja, zostały wprowadzone później, niż były dokonywane nagrania. Kolejność kaset nie odpowiada w pełni porządkowi chronologicznemu nagrań. I tak np. sesja nagraniowa zarejestrowana na nośniku MZamoj\_MC0030 pochodzi z dnia 2 czerwca 1984 r., zaś na nagraniu Mzamoj\_MC0029 mamy sesję z 11 czerwca 1985 roku.

Z artykułu Marty Brzuskowskiej pt. *Pracownia badań nad folklorem* (Brzuskowska 1996) dowiadujemy się, że istniał także indeks nagrań oraz indeks miejscowości. Do tej chwili nie udało się odnaleźć owych spisów. Ich odnalezienie z pewnością bardzo by ułatwiło dalsze prace nad nagraniami.

Z odsłuchu nagrań dowiadujemy się, iż Brzuskowska nie zawsze na polu dokumentacji działała samodzielnie i miała pomocników (a przynajmniej pomocniczki). Od czasu do czasu pojawiają się zupełnie nowe, kobiece głosy, przeprowadzające wywiad. Jedną z indagujących – jak wynika z opisu nagrania – była Anna Palonka. Niestety, w chwili obecnej nie wiemy, kim jest owa współpracowniczka Marty Brzuskowskiej ani jaka była jej rola w Pracowni Badań nad Folklorem, nie była ona bowiem pracownikiem Muzeum Zamojskiego. Gdzieś tam pojawia się jeszcze inny głos kobiety, od czasu do czasu też słychać, jak informatorzy zwracają się w drugiej osobie liczby mnogiej do rozmówcy, co wskazywałoby na przynajmniej dwie osoby prowadzące dokumentację.

Omawiana kolekcja stanowi istotny i niezwykle cenny element tworzonego w ramach projektu centralnego repozytorium nagrań dokumentalnych folkloru muzycznego. Ale podobnie jak w przypadku wielu innych, odkrytych w ostatnich latach, zbiorów nagrań podstawowa praca nad materiałem multiplikuje ilość niewiadomych i mnoży



wyzwania badawcze. Ze względu na braki w dokumentacji oraz potrzebę jej pełnego uporządkowania kontynuacja badań nad zbiorami Pracowni Badań nad Folklorem Muzeum Zamojskiego wydaje się konieczna. Dodajmy, iż w ramach piątego etapu projektu udało się sfinansować digitalizację i opracowanie tylko 60 ze 145 nośników w kolekcji.

#### 4. CHARAKTERYSTYKA ZAWARTOŚCI TAŚMOTEKI

Wszystkie nagrania znajdujące się w taśmotece Pracowni Badań nad Folklorem Muzeum Zamojskiego pochodzą z dawnego województwa zamojskiego, terenu określanego zwykle przez samą Brzuszkowską „Dorzeczem górnego Wieprza” i zostały wykonane w latach 1984–1989. W zbiorze znajdujemy przede wszystkim bardzo szeroki, dokładnie zadokumentowany repertuar najstarszych pieśni ludowych, jaki jeszcze funkcjonował w pamięci ludności wiejskiej w latach 80. XX w. Pieśni uzupełnione są licznymi wywiadami dotyczącymi kontekstu ich występowania, obrzędowości i życia informatorów, a także opowieściami.

##### **Po pierwsze codzienność**

Na nagraniach znajdujemy więc przede wszystkim pieśni przygodne, czyli pieśni do tzw. użytku codziennego – których odzwierciedlenie najlepiej widać w cenionym<sup>3</sup> śpiewniku *Pieśni domowe i polne śpiewanki* (Brzuszkowska 1990). Ballady, pieśni żartobliwe, polne przyśpiewki – odnajdujemy je tutaj w wielu wariantach tekstowych i melodycznych. Pod tym względem nagrania dokonane przez Brzuszkowską są szczególne. Mało który badacz aż tak dokładnie zbadał ten obszar pieśniowy, związany właśnie z codziennością, a nie odświętnością. A przecież był to repertuar wykonywany najczęściej, bo właśnie na co dzień: przy pracy w domu i w polu oraz dla spędzania wolnego czasu. Ogromną zasługą Brzuszkowskiej jest też zwrócenie uwagi na kategorię przyśpiewki polnej, jako odrębnej od innych rodzajów przyśpiewek (weselnych, tanecznych, itp.). Jedną z nich jest przyśpiewka wykonana przez Annę Popielec (Brzuszkowska 1990: 214):

*Śpiwałaby jo se, śpiwała, śpiewała,  
żeby moja mama mój głos usłyszała.*

*Śpiewałaby jo se, ale ni mom głosu,  
bom se wyprzedła miareczko po groszu.*

*Śpiwom jo se śpiwom, choć nuteńki ni mom,  
pójde do mateńki, to se nawybirom.*

<sup>3</sup> Ze śpiewnika chętnie korzystało i korzysta wiele zespołów zajmujących się muzyką tradycyjną i folkową. Można wręcz zaryzykować tezę, że publikacja stała się jednym z głównych założeń tego ruchu odrodzieńczego, który obserwujemy od początku lat 90. XX w.



*Tyndy-ryndy "owies, tyndy-ryndy reczka;  
jako była matka, tako i córeczka.*

## Po drugie Święto

Po drugie znajdujemy w nagraniach bardzo wszechstronny, starannie i dokładnie z dokumentowany repertuar obrzędowy: zarówno ten wykonywany podczas kluczowych momentów cyklu życia ludzkiego – obrzędów związanych z narodzinami, weselem i śmiercią (szczególnie miejsce zajmuje tu *wacha*), a także repertuar związany ze zwyczajami i obrzędami dorocznymi, m.in. pieśni wielkopostne, majowe, maryjne, żniwne, andrzejkowe, wielkopostne, zwyczaje i pieśni wielkanocne oraz bożonarodzeniowe. Ten ostatni obszar tematyczny wydaje się szczególnie bogaty, wprost niewyczerpany i nadal żywy w pamięci mieszkańców dorzecza górnego Wieprza w tamtym czasie. Są tam więc kolędy życzące i tzw. *kantyczkowe*. W licznych wywiadach są opisywane rozliczne wierzenia, obrzędy związane z Wigilią, Bożym Narodzeniem i czasem noworocznym, a przede wszystkim rozmaite formy kolędowania. Przytaczane są opisy kolędowania z kozą, koniem, bykiem, szczodrowania na św. Szczepana i na Nowy Rok, kolędowania pannom i kawalerom, różne warianty scenariuszy *Herodów* (zwanych na Roztoczu często *Dialogiem*), a także chodzenia z Szopką. Pojawiają się też inne niż ta o królu Herodzie i narodzeniu Jezusa historie, przytaczane jako temat przedstawień kolędniczych, np. często wspominane są przedstawienia opowiadające o początku świata, Adamie i Ewie. Na nagraniu ze wsi Błonie pojawia się też ciekawy wariant chodzenia z gwiazdą, czyli *chodzenie z niebem*<sup>4</sup>.

Niewielka część owego bogactwa kolędowego znajdującego się na nagraniach znalazła odzwierciedlenie w dwóch publikacjach wydanych przez Muzeum Zamojskie: *Gody zamojskie. Wiejskie zwyczaje i obrzędy ludowe* (Brzuskowska 1986) oraz *Herody Dialogus pro Nativitate Iesu Christi przy tym Gospodarzom Zamojskim na ten Nowy Rok kolęda* (Brzuskowska 2000).

## Po trzecie odpust

*Jak mnie żal, jak mnie żal, żem za dziada nie szła.  
Dziad był grał, dziad był grał, jam mu liry niosta*<sup>5</sup>.

Spuścizna po przedwojennych odpustach była jednym z istotniejszych obszarów tematycznych, którymi zajmowała się Brzuskowska w swoich badaniach, uważając ją za jedną z ważniejszych części kultury ludowej dorzecza. Toteż na taśmach z kolekcji Muzeum Zamojskiego znajduje się bardzo wiele wywiadów stanowiących relacje z odpustów, z pielgrzymek oraz pieśni śpiewanych przez dziadów proszalnych na odpustach dawnej Zamojszczyzny w Radecznicy, Krasnobrodzie, Tomaszowie Lubelskim, ale czasem też z odleglejszych miejsc, np. w Łańcucie i Częstochowie, a nawet w Warszawie. Druki ulotne zakupywane były na nich nieraz za ostatnie pieniądze, a następnie miały potem drugie życie, w ramach kolejnego obiegu w lokalnych społecznościach.

<sup>4</sup> Por. MZamoj\_MC0040B.

<sup>5</sup> Por. sygnatura MZamoj\_MC0034A.

[...]. Przynoszone z odpustów teksty śpiewano po domach w czasie świąt roku kościelnego (Adwent, Wielki Post, Wielkanoc, Zadzuszki, odpusty związane z kultem Matki Boskiej i świętych Pańskich) oraz podczas nocnego czuwania przy zmarłym („pusta noc”). Posiadają one dwojaką postać archiwalną: druku i nagrania na taśmie magnetycznej. Kompletnie niemal zacytane 4-16 kartkowe druczki należą do schyłkowego, choć pod względem ilości tytułów i wydań najbogatszego stadium wielowiekowej tradycji pieśni religijnej (Brzuskowska 1996: 80).

Brzuskowska nie tylko zbierała stare druki ulotne po wsiach, ale też równolegle nagrywała śpiewaków i śpiewaczki wykonujących pieśni w tych wariantach, w jakich zachowały się w pamięci danych wsi, domów, osób.

Z odpustów pochodzi także znaczna część licznych opowieści, jakie możemy usłyszeć na nagraniach. Są to często opowieści o świętych, legendy hagiograficzne, ale też miejscowe bajki, opowieści oraz opowiadania wspomnieniowe.

### **Mniej ważne, lub nieistniejące**

Można odnieść wrażenie, że w zbiorach etnomuzycznych Pracowni Badań nad Folklorem znajduje się niemal wszystko, co śpiewano na terenie województwa zamojskiego w czasie prowadzonych badań. Na nagraniach pojawiają się też pieśni nowsze: wojenne, patriotyczne, czy też rozrywkowe z repertuaru powojennego (np. popularna *Siadła pszczołka* i inne podobne pieśni). Ten repertuar z pewnością był bardzo lubiany w czasach, na które przypadają badania, jednakże w nagraniach z Muzeum Zamojskiego stanowi margines. Brzuskowska przykładała znacznie mniejszą wagę do rejestrowania rzeczy współczesnych, starała się jednak zachować jak najwięcej z najdawniejszego repertuaru. Wskazuje na to również fakt, iż pieśni nowsze, jako nieliczne z nagranych pieśni, nie posiadają transkrypcji. Podobnie transkrypcji brakuje też czasami do tych najbardziej popularnych przedwojennych pieśni być może badaczka nie zdążyła zadbać o dokonanie zapisów wszystkich wariantów danego wątku. Taką pieśnią jest np. *Zawianą drożyną* czy *Podolanka* – podane w kilku transkrypcjach, które jednak nie wyczerpują ilości nagranych wariantów.

Podobnym wyjątkiem wydają się być pieśni obcojęzyczne, czy pieśni powstałe na styku języków. Przedwojenna Zamojszczyzna była obszarem bardzo zróżnicowanym kulturowo i językowo. Na podstawie badań własnych autorki niniejszego tekstu można stwierdzić, że w pamięci niektórych mieszkańców terenów dokumentowanych przez Brzuskowską, zachowało się do dziś nieco ukraińskiego repertuaru. Na nagraniach muzealnych jednak znajdujemy bardzo nieliczne pieśni ukraińskie, do których na dodatek brakuje transkrypcji.

Trochę częściej można natrafić w tym zbiorze na pieśni polskie przeplatane nielicznymi naleciałościami ukraińskiego, czy po prostu języków rusińskich, lub pieśni rusińskie przetłumaczone na język polski. Jest też całkiem sporo pieśni będących wspomnieniem po mieszkających na tych terenach Żydach: to pieśni śpiewane na melodie grane niegdyś przez żydowskich muzykantów, czasem pieśni zawierają-

ce ślady języka jidysz lub naśladowujące brzmienie tego języka. Zdarzają się tam też wątki nawiązujące do kultury żydowskiej, nierzadko przedstawiane zresztą w sposób prześmiewczy. Nie można jednak uważać większości tych pieśni za typowo żydowskie, a co najwyżej za ukształtowane na styku kultury polskiej i żydowskiej.

W zarejestrowanym materiale brakuje też nagrań muzyki instrumentalnej. Chociaż występują w nagranych wywiadach relacje dotyczące kapel oraz repertuar pieśniowy wykonywany wraz z instrumentami, to jednak same instrumenty nie są nagrane. Wyjątkiem są drewniane narzędzia kuchenne, na których „gra” jedna ze śpiewaczek<sup>6</sup>. Zdecydowanie jednak dla badaczki najistotniejszą rolę odgrywała kultura słowa w jej wszelakich odsłonach: mówionych i śpiewanych.

## 5. NAJWAŻNIEJSZE JEST PIEŚŃ. I OSOBA.

Oprócz słowa, najczęściej śpiewanego, w swoich badaniach Brzuszkowska szczególną wagę przykładadała do podkreślania indywidualności wypowiadającej się osoby. Widać to choćby po tym, w jaki sposób opisywane są nagrania w dokumentacji. Informatorzy są zwykle dokładnie opisani – z imienia, nazwiska, badaczka uwzględniała daty urodzenia, miejsca urodzenia i zamieszkania. Tymi danymi została opatrzona każda opisana pieśń. Każda pieśń bowiem przypisywana jest konkretnej jednej osobie, jest czyjaś. Brzuszkowska w zasadzie nie opracowała terminem „zespół”. Nawet kiedy wyraźnie słyszymy, że śpiewa więcej osób – czasem śpiewają jednogłosowo, czasem wielogłosowo – zawsze wyróżniona jest ta jedna osoba, prowadząca pieśń, do której ta pieśń przynależy.

I faktycznie, trzeba też przyznać, że na nagraniach wybija się naprawdę wiele indywidualności śpiewaczych. Każda o wyróżniającej się osobowości ludzko-artystycznej, charakterystycznym głosem, fenomenalnym sposobie wykonawczym, niepowtarzalnym, bogatym repertuarze.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że większość z nagranych osób najprawdopodobniej funkcjonowała jako śpiewacy poza współcześnie nam znanymi kontekstami wykonywania muzyki tradycyjnej – festiwalami, przeglądami, konkursami itp. Większość z nich nie działała w zespołach śpiewaczych ani w teatrach obrzędowych. Śpiew w sposób nierozzerwalny połączony jest u nich jeszcze ze wszystkimi tradycyjnymi sytuacjami, którym kiedyś śpiew towarzyszył: święto, obrzęd, codzienność: domowe czynności, praca, spędzanie wolnego czasu.

Także sytuacja, w której dokonywane były nagrania, to sytuacja możliwie zbliżona do naturalnej dla śpiewaków. Nagrania były bowiem dokonywane u nich w domu, często przy obecności innych członków rodziny, sąsiadów, którzy wchodzi i wychodzą w trakcie nagrania i dość spontanicznie dołączają się do śpiewu lub dopowiadają coś do rozmów. W tle często słychać dźwięki otoczenia: gotującą się wodę w czajniku, bicie zegara, dźwięk

<sup>6</sup> Por. MZamoj\_MC0045A\_07.

czynności kuchennych, śpiew ptaków zza okna, czy gęganie gęsi... Z tymi dźwiękami otoczenia pojawiająca się pieśń zdaje się harmonijnie współgrać. Na pierwszej taśmie z kolekcji słyszymy znaną śpiewaczkę Marię Gumiełą z Szarowoli, jedną z nielicznych festiwalowych osobowości, która pojawia się na tych nagraniach. Ciekawie porównać to nagranie domowe, z nagraniami ze sceny i przed mikrofonami z ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą<sup>7</sup>. Swobodna sytuacja domowa (choć również przy obecności mikrofonu) zdecydowanie sprzyja jak najpełniejszemu pokazaniu kunsztu śpiewaczego artystki, pokazaniu bogatej, swobodnej melizmatyki pieśni.

Słychać też na nagraniach, że informatorzy czują się swobodnie w obecności badaczki. Brzuszkowska miała szczególną umiejętność docierania do ludzi, powodując w nich chęć otwierania się i dzielenia. W nagranych rozmowach, z zadawanych pytań płynnie prawdziwe zainteresowanie poruszonymi tematami i zaangażowanie; z pewnością to w sposób pozytywny odbijało się na kształtowaniu relacji z rozmówcami. Brzuszkowska dbała też o podtrzymywanie tych relacji – wielokrotnie wracała do tych samych osób, dzięki czemu ich repertuar i wiedza są udokumentowane w sposób szeroki i pełny. Takich wykonawców, do których badaczka wraca, jest wielu, by wspomnieć choćby o Reginie Hołys z Hutkowa – opowiadaczce, nieocenionym źródle wiedzy o obrzędowości kolędniczej, o przedwojennych odpustach, śpiewaczce o bogatym repertuarze ballad, przyśpiewek, pieśni dziadowskich, kolęd, rozrywkowych pieśni międzywojennych. Czy o wielokrotnie odwiedzanej Zofii Baran, jednej z najstarszych zarejestrowanych na tych taśmach, urodzonej w 1901 r. Jej sposób wykonawczy wydaje się wyjątkowo archaiczny, zarejestrowany został obszerny repertuar pieśni lirycznych, pieśni dziadowskich, religijnych (m.in. maryjnych), tanecznych przyśpiewek (głównie oberkowych). Czy też o Antonim Kurantowiczu z Szarowoli, wszechstronnym kolędniku, źródle wiedzy o wszystkich możliwych formach kolędowania – *szczodrowania*, chodzenia z *Herodami*, a przede wszystkim kolędowania z szopką. Na nagraniach<sup>8</sup> słychać szczegółowy opis funkcjonowania szopki, jej mechanizmu, scenariusza na 34 postaci (kukielki). Wreszcie o Janie Herdzie z Nowej Ciotuszy – wybitnym śpiewaku pogrzebowym, kościelnym, weselnym, o ciepłym, młodym głosie, wyjątkowo mocnym, dzięki któremu zachowały się bardzo cenne, ciekawe pieśni obrzędowe, religijne, balladowe, a nawet rozrywkowe z międzywojnia.

Tych osobowości można by wymienić wiele, a każdej z nich mógłby być poświęcony osobny artykuł. Jest w tym z pewnością ogromna zasługa Marty Brzuszkowskiej, która w ramach swojej wieloletniej pracy w Muzeum Zamojskim systematycznie i wytrwale docierała z magnetofonem do najmniejszych wsi dorzecza Górnego Wieprza, znajdując jak gdyby w ostatnim momencie prawdziwe perły polskiego folkloru, wielu wybitnych artystów – by spotkać się z nimi i utrwalić ich śpiewy i opowieści na taśmie magnetofonowej.

<sup>7</sup> Por. Pieśń *Popod saderńkiem* w wykonaniu Mari Gumiełi opublikowana na płycie CD Polskiego Radia pt. *Lubelskie* z serii *Muzyka Źródła*. 1997: Polskie Radio SA, Warszawa.

<sup>8</sup> MZamoj\_MC0047B\_04a – MZamoj\_MC0047B\_05c.

## SUMMARY

Katarzyna Wińska

THE ARCHIVE OF THE RESEARCH ON FOLKLORE LAB OF ZAMOŚĆ MUSEUM.  
MARTA BRZUSKOWSKA'S LEGACY

The article is an attempt of a description of both, a valuable documentation belonging to Zamość Museum as well as a profile of an extraordinary researcher, Marta Brzuszkowska, who created the documentation while working for the Museum in 1984-2005. There has also been sketched the context of contemporary elaborating the recordings from the Museum's collection according to the rules and methods of the Phonographic Collection. In 2019 the cooperation between Zamość Museum and The Phonographic Collection of The Institute of Art of Polish Academy of Sciences was established. Within the fifth edition of the project, entitled *Polish traditional music – a phonographic heritage*, subsidised by The Ministry of Culture and National Heritage, there have been undertaken works on digitisation and compilation of the collection of Zamość Museum as well as elaboration of some parts of the documentation connected with the collection. The recordings constitute a part of a bigger collection stored in the archive of The Research on Folklore Lab that was established by Brzuszkowska. The Lab functioned as a part of Zamość Museum through the whole period of the researcher's work for the Museum. The collection has been divided by the researcher into three main units: the Library, the Audio Library and the Photo Library. In the Library of The Research on Folklore Lab there are volumes of ephemeral prints – leaflets as well as prayer books and canticles. In the Photo Library of The Research on Folklore Lab there are portfolios of colour negatives, taken between 1990 – 1996.

The collection is supplemented by scientific elaborations of the sets, including a detailed index, musical and dialect transcripts, as well as articles and publications of Brzuszkowska's authorship. The whole documentation contains a very precise registration of an interesting folklore of the former Zamość voivodeship. These are mainly songs, ethnographic interviews, stories. Their subject area is very broad and tackles both the repertoire connected with everyday life and rituals as well as songs and stories performed by beggars on the very popular in this area in the pre-war period markets and religious indulgences.







**Anna Walkowiak** – psycholog i filolog, absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracowniczka Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Współpracowała także z Instytutem Języka Polskiego PAN w Krakowie. Jej zainteresowania krążą wokół etnolingwistyki, psycholingwistyki, religioznawstwa i dialektologii. Interesuje się dziejami Warmii i Mazur, skąd sama pochodzi. Opiekuje się m. in. kolekcją nagrań przekazanych Instytutowi Sztuki PAN przez Radio Olsztyn.

**Anna Walkowiak**

## Prezentacja i opis zbioru etnomuzycznych nagrań dokumentalnych Radia Olsztyn zachowanych w Zbiorach Fonograficznych ISPAN

### 1. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA ZBIORU

Zbiór nagrań etnograficznych i etnomuzycznych dokonanych przez ekipę Polskiego Radia Olsztyn na terenie Warmii i Mazur znajduje się w Instytucie Sztuki PAN od 1974 r. Nagrania zostały przekazane decyzją dyrekcji PR Olsztyn oraz głównej inicjatorki i twórczyni owego zbioru – Maryny Okęckiej-Bromkowej na potrzeby prac nad trzecim tomem kompendium *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały*, poświęconym Warmii i Mazurom. W listopadzie i grudniu 1974 r. przegrano oryginalny materiał na taśmy szpulowe i przekazano powstałe kopie oddziałowi Instytutu Sztuki PAN w Poznaniu, co umożliwiło opracowanie i włączenie wybranego materiału do wspomnianej publikacji. W roku 1978 Barbara Krzyżaniak sporządziła dokładne wykazy zawartości każdej z taśm oraz maszynowe transkrypcje wybranych tekstów. W związku z późniejszą likwidacją jednostki poznańskiej w latach 90., przekazano kolekcję Instytutowi Sztuki PAN w Warszawie<sup>1</sup>, gdzie do dziś znajduje się pod opieką Zbiorów Fonograficznych. Na cały omówiony tu zespół archiwalny składa się 135 taśm szpulowych opatrzonych akronimem AF-PR\_Olsztyn<sup>2</sup> oraz 52 teczki z dokumentacją pisaną. Treść nagrań stanowią głównie opowieści, wywiady oraz pieśni. Nielicznie występują także nagrania muzyki instrumentalnej. Materiał ten, ze względu na trudne i bolesne losy ludności Warmii i Mazur po II wojnie światowej, stanowi bezcenne świadectwo historii regionu oraz niemal całkowicie wymarłych już gwar: mazurskiej i warmińskiej, objętych obecnie szczególną ochroną<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Niniejsze informacje zostały zebrane na podstawie dokumentacji znajdującej się w IS PAN oraz dzięki uprzejmości osób zaangażowanych w opiekę nad Zbiorami Fonograficznymi w owym czasie, tj. prof. Piotra Dahliga, prof. Ludwika Bielawskiego oraz dr Arlety Nawrockiej-Wysockiej. Autorka składa wyrazy wdzięczności za udzielenie informacji.

<sup>2</sup> Zdigitalizowanym taśmom nadano w cyfrowej bazie danych akronim: PR\_Olszt.

<sup>3</sup> Gwara warmińska od 2016 r. widnieje na krajowej liście dziedzictwa narodowego UNESCO.

Dotychczas (do końca 2019 r.) zdigitalizowanych zostało 79 taśm w ramach projektu. Niniejszy artykuł skupia się głównie na zawartości taśm już zdigitalizowanych.

## 2. AKCJA ZBIERANIA FOLKLORU PRZEZ POLSKIE RADIO OLSZTYN

Nagrania odbywały się na przestrzeni lat 1956–1974. Kierowniczką akcji zbierania folkloru przez ekipę Rozgłośni Olsztyńskiej Polskiego Radia była redaktorka radiowa, pisarka, poetka, animatorka kultury i folklorystka Maryna Okęcka-Bromkowa (1922–2003). Celem tych działań było zbieranie sztuki ludowej różnych regionów Polski oraz prezentowanie jej w formie audycji radiowych. Szczególnym zainteresowaniem objęto region Warmii i Mazur. Nagrania oraz audycje rozpoczęły się dzięki finansowaniu ze strony Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej. Z roku 1956 zachowało się 6 audycji, a z roku kolejnego 15 audycji<sup>4</sup>, które znajdują się w Archiwum Polskiego Radia Olsztyn oraz „surowe” nagrania terenowe, przechowywane zarówno tamże, jak i w omawianej tu kolekcji stanowiącej wybór kopii z nagrań terenowych. Komplet wszelkich zachowanych nagrań pozostałych po Okęckiej-Bromkowej oryginalnych oraz sporządzonych przez nią odręcznie materiałów znajduje się w Archiwum Polskiego Radia Olsztyn w postaci depozytu Archiwum Państwowego. Tam też kolekcja została zdigitalizowana w 2009 r.<sup>5</sup>

164

W 1957 r. z inicjatywy Okęckiej-Bromkowej powstało Archiwum Folkloru w Archiwum Rozgłośni Polskiego Radia w Olsztynie. Początkowo składały się nań trzy działy: folkloru ogólnego, folkloru robotniczego i folkloru myśliwskiego. Następnie, do 1987 r., powstało Archiwum Warmii i Mazur, które było w posiadaniu 173 taśm, zawierających łącznie 1914 pozycji, w tym 1196 piosenek oraz 718 form mówionych (gawęd, legend, baśni i opowiadań o zwyczajach). Równolegle utworzono dwa dodatkowe działy: archiwum gawęd, dykteryjek, legend i opowieści myśliwskich zawierające 103 taśmy z 950 pozycjami, a także budowany od 1960 r. zbiór poświęcony folklorowi ogólnopolskiemu, na który składa się 450 taśm (Szydłowska 2016 118–120<sup>6</sup>).

Zbiór przekazany Instytutowi Sztuki to materiał z nagrań terenowych ekipy radiowej, wyselekcjonowany na potrzeby prac wydawniczych IS PAN. Zawiera w większości nagrania pochodzące z ówczesnego województwa olsztyńskiego (najliczniejsze) oraz białoostockiego, które zająłoby się z historycznymi terenami Warmii i Mazur. Znajdują się tu jednak również nagrania wykonawców pochodzących z innych regionów. Według obliczeń Krzyżaniak (2002, cz. 1: 31) na zbiór liczący łącznie ok. 2 321 nagranych pozycji,

<sup>4</sup> Audycje z tych lat, jak podkreśla Szydłowska (2016: 118), należy traktować jako materiał niezwykle cenny, gdyż większość nagrań audycji z lat 1952–1957 została zniszczona.

<sup>5</sup> Wszelkie podane w niniejszym artykule informacje na temat obecnego stanu zbioru oryginalnego autorka zawdzięcza w głównej mierze uprzejmości p. Jacka Hopfera, kierownika Archiwum Radia Olsztyn.

<sup>6</sup> Wymienione informacje znajdują się również w artykule zamieszczonym na stronie Polskiego Radia Olsztyn: <https://ro.com.pl/folklor> (dostęp: 17 listopada 2019 r.). Autor tekstu nieznany. Stanowią one uzupełnienie informacji podanej przez Krzyżaniak i Pawlaka (2002, cz. 1: 30), jakoby archiwum założone przez Okęcką-Bromkową miało dwa działy: folkloru Warmii i Mazur oraz folkloru ogólnopolskiego.

z Warmii pochodzi ok. 733, z Mazur ok. 798, zaś z innych regionów: ok. 790<sup>7</sup>. Analiza dostępnej dokumentacji pozwala zauważyć, że większość nagrań repertuaru pochodzącego spoza Warmii i Mazur zasilła tę kolekcję bez konieczności podróżowania ekipy poza region, została bowiem pozyskana dzięki wizytom w Domach Opieki Społecznej, gdzie znajdowały się osoby pochodzące z różnych stron, a także dzięki spotkaniom z osobami przesiedlonymi po II wojnie światowej. Na ów ogólnopolski materiał składają się nagrania wykonawców pochodzących z Lubelskiego i Chełmskiego (pow. Lubartów i Hrubieszów), Kieleckiego (pow. Miechów), Radomskiego, Rzeszowskiego (pow. Jarosław), Ziemi Lubawskiej, Mazowsza Północnego (pow. Mława i Pułtusk), Północno-Wschodniego (pow. Łomża, Grajewo i Ostrów Mazowiecka) oraz Wschodniego (pow. Garwolin), a także z Litwy (powiaty wileńsko-trocki i kowieński) oraz Białorusi (rejon głębocki i grodzieński). NAGRANIAMI OBJĘTO TAKŻE OSOBY POCODZĄCE Z KURPI, ZAMIESZKUJĄCE ÓWCZESNE WOJEWÓDZTWO OLSZTYŃSKIE, STARAJĄC SIĘ WYŁUSKAĆ TREŚCI, KTÓRE INFORMATORZY ORAZ INDAGUJĄCA ODBIERALI JAKO KURPIOWSKIE<sup>8</sup>.

Jak wspomniano, jedną z ważniejszych sił napędowych prowadzonych nagrań była możliwość wykorzystania ich w audycjach radiowych prezentujących polską kulturę ludową. Okęcka-Bromkowa prowadziła w Polskim Radiu cykliczne audycje pt. *Z gawędą i pieśnią przez kraj* oraz *Tropami ludzi i pieśni* (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 30). Początkowo redaktorka tytułowała swój cykl *Kramikiem zbieracza folkloru* (Okęcka-Bromkowa 1959: 87). Audycje pierwotnie były transmitowane w rozgłośni olsztyńskiej, z czasem jednak zaczęły się również pojawiać raz w miesiącu na antenie ogólnopolskiej (Okęcka-Bromkowa 1959: 87). Przy cyklu *Tropami ludzi i pieśni*, który dotyczył folkloru z całej Polski, współpracował z nią mąż – wcześniejszy redakcyjny kolega – Bogdan Bromek (Szydłowska 2016: 119), który od 1960 r. wspierał także nagrania w terenie. Na podstawie odsłuchu można przypuszczać, że męski głos słyszalny na niektórych taśmach nagranych w tymże roku i później może należeć właśnie do Bromka, choć w opracowaniach sporządzonych przez Krzyżaniak do taśm dotychczas przegranych jest on wspomniany tylko raz. Samodzielnie prowadził nagrania w Gutkowie i Barczewie, pow. Olsztyn<sup>9</sup>. Za wieloletni cykl *Tropami ludzi i pieśni* Okęcka-Bromkowa oraz Bromek zostali w 1971 r. uhonorowani nagrodą Złoty Mikrofon Polskiego Radia.

W kręgu zainteresowań redaktorki-zbieraczki, zwanej przez radiowych kolegów „Kolbergiem w spódnicy” (Szydłowska 2016: 119), znajdował się w znacznej mierze folklor słowny, który stanowi obszerną część fonoteki, oraz, w drugiej kolejności, pieśni. Na podstawie dotychczas zdigitalizowanego materiału daje się zauważyć, że zdecydowana

<sup>7</sup> Po zakończeniu digitalizacji możliwe będzie ewentualne zaktualizowanie tych danych. Pełniejsze zbiory i pełniejszą informację na temat całości zbiorów Okęckiej-Bromkowej posiada Archiwum Polskiego Radia Olsztyn.

<sup>8</sup> Głównie w miejscowości Łatana Wielka, pow. Szczytno (PROlszt\_T0045, PROlszt\_T0046, PROlszt\_T0049, PROlszt\_T0065, PROlszt\_T0080) oraz Zieleniec Duży, pow. Szczytno (PROlszt\_T0072). W tym kontekście zob. taśmy PROlszt\_T0049 i 65, gdzie uświadczyc można dyskusje wykonawców na temat „ludowości” pieśni oraz próby zbieraczki o zaśpiewanie „czegoś kurpiowskiego”.

<sup>9</sup> Uwiecznione na taśmie PROlszt\_T0028.



większość zarejestrowanych na taśmach indagacji dotyczy lokalnych legend o jeziorach i miastach, humorystycznych gadek i wierzeń ludowych (zwłaszcza w *kłobuki* i *mary*) oraz zwyczajów dorocznych i rodzinnych. Jako drugi główny wątek poszukiwań zarysowują się pieśni i przyśpiewki. Bardzo nielicznie reprezentowane są nagrania muzyki instrumentalnej (harmonijka ustna, harmonia oraz cymbały). Być może był to efekt doboru repertuaru, ale przede wszystkim nie należy wykluczać wpływu ograniczeń ze strony samego terenu, takich jak wiek wykonawców czy niedostępność muzykantów i instrumentów.

Wybrane pozycje z tej bogatej kolekcji zostały przez Okęcką-Bromkową opracowane i opublikowane: wybór bajek i legend znalazł się w książce pt. *Nad jeziorem bajka śpi* (1962), zaś wybór gawęd myśliwskich w zbiorze *Z kolankiem i bez* (1965). Dokonała także wyboru pieśni w tomie zatytułowanym *Śpiewa wiatr od jezior* (1966).

Inspiracją do rozpoczęcia pracy nad zbieraniem folkloru było, jak wspomina sama Okęcka-Bromkowa (1959: 87), spotkanie z Władysławem Gębikiem i Janiną Gliszczyńską, członkami Ekipy Olsztyńskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM)<sup>10</sup>, która prowadziła nagrania na Warmii i Mazurach w latach 1950–1958. Choć rozwiązanie Ekipy Olsztyńskiej AZFM nastąpiło w 1954 r., nagrania wcześniej przygotowanych informatorów były jeszcze kontynuowane do połowy roku 1958 (Gębik 1959: 25; Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 28). Swoje pierwsze nagrania Okęcka-Bromkowa prowadziła w 1956 r. przy wsparciu Gębika – kierownika olsztyńskiej ekipy AZFM, który w obliczu trudności organizacyjnych poszukiwał instytucji gotowych wesprzeć dalsze nagrania, w związku z czym zwrócił się m.in. do olsztyńskiej rozgłośni. Pierwsi nagrani wykonawcy byli już Gębikowi znani i przygotowani na tę okazję (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 30). Jedną z sesji nagraniowych, która odbyła się w Biskupcu (pow. Olsztyn) w 1956 r., prowadził także inny ważny działacz AZFM – Jan Lubomirski. Wydaje się więc, że męskie głosy indagujących pojawiające się na najwcześniejszych taśmach obok głosu Okęckiej-Bromkowej można przypisywać m.in. Gębikowi lub Lubomirskiemu. Z redaktorką podróżował także Włodzimierz Jarmołowicz, kierownik radiowego chóru i kapeli, które prezentowały na antenie opracowania artystyczne zbieranych pieśni. Zbieracze folkloru z AZFM: Gębik, Lubomirski czy Maria Zientara-Malewska bywali też bohaterami audycji (Szydłowska, 2016: 119–120)<sup>11</sup>. Członkami ekipy technicznej byli: Jerzy Czyrko, Mikołaj Danieluk, Jerzy Farsewicz, Henryk Jackiewicz, Józef Kleinshmidt oraz Zbigniew Mastalarek (Okęcka-Bromkowa 1965: 200). Jako osoby odpowiedzialne za realizację akustyczną wymienia się Witolda Nowosza, Jerzego Farsiewicza i Stanisława Piotrowicza (Szydłowska 2016: 120).

Dzięki współpracy z członkami AZFM Okęcka-Bromkowa mogła budować siatkę znajomości z informatorami, do których następnie powracała. Jednocześnie nawiązywała

<sup>10</sup> Ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego miała miejsce w latach 50. XX w. Inicjatywa, finansowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, była ukierunkowana na nagrywanie muzyki ludowej na terenie Polski. Objęto nią siedem województw. Akcją dowodzili Marian i Jadwiga Sobiescy, kierownicy Zakładu Badania Muzyki Ludowej Polskiego Instytutu Sztuki w Poznaniu (Jackowski 2011: 89–103).

<sup>11</sup> Np. *Małe ojczyzny doktora Władysława Gębika* lub *Myślami wracam do Brąszwałdu* poświęcona Marii Zientarze-Malewskiej (Szydłowska 2016: 121).



Fot. 1. Maryna Okęcka-Bromkowa (w środku) oraz wóz i ekipa nagraniowa Polskiego Radia w terenie. Druga poł. I. 50. XX w. Autor zdjęcia nieznany. Źródło: [www.ro.com.pl](http://www.ro.com.pl).

167

nowe kontakty z nienagrywanymi dotąd wykonawcami. Oprócz objeżdżania wiosek redaktorka ruszyła także sprawdzonym śladem Domów Opieki Społecznej w Szczytnie, Giżycku, Barczewie i Węgorzewie, gdzie miała okazję nagrać wykonawców znanych wcześniej ekipie AZFM, jak również pulę nowych wykonawców. To właśnie stąd rekrutowała się spora liczba wykonawców spoza regionu. Domy Opieki Społecznej okazywały się miejscami szczególnie interesującymi dla poszukiwaczy folkloru, dzięki temu, że skupiały w jednym miejscu bardzo wielu wykonawców w zaawansowanym wieku, których można było nagrać w ramach jednej sesji, bez przemieszczania się do kolejnych miejscowości.

Wśród osób, do których ścieżki wytyczyła Ekipa Olsztyńska AZFM, a które wciąż jeszcze chętnie dzieliły się słowem i śpiewem, znaleźli się tacy wykonawcy jak<sup>12</sup>: Wilhelmina Badurek<sup>13</sup> (ur. w 1882, Wawrochy, pow. Szczytno), Gustaw Cieśla<sup>14</sup> (ur. w 1878, Lipowo, pow. Mrągowo), Augusta Cwalina<sup>15</sup> (ur. w 1879, Kożuchy, pow. Pisz), Rozalia Dolewska<sup>16</sup> (ur. w 1887, Klon, pow. Szczytno), Franciszek Dąbrowski<sup>17</sup> (ur. w 1904 r., Unieszewo, pow. Olsztyn), Maria Hambruch<sup>18</sup> (ur. w 1887, Jaroty, pow. Olsztyn), Fran-

<sup>12</sup> Informacje biograficzne podaję na podstawie spikerek opracowanych przez Barbarę Krzyżaniak.

<sup>13</sup> PROlszt\_T0048, PROlszt\_T0054, AZFM: T1921–T1926, T1942, T1944–T1947, T2441–T2444.

<sup>14</sup> PROlszt\_T0071; AZFM: T2561.

<sup>15</sup> PROlszt\_T0012, PROlszt\_T0027, PROlszt\_T0030; AZFM: T2557–T2559, T2561.

<sup>16</sup> PROlszt\_T0018; AZFM: T0623, T0624.

<sup>17</sup> PROlszt\_T0028, PROlszt\_T0069, PROlszt\_T0070; AZFM: T2552–T2555.

<sup>18</sup> PROlszt\_T0016; taśmy nagrane przez AZFM: sygnatury: T0240, T0241, T0591.



Fot. 2. Maria Hambruch (ur. 1887 w Jarotach) – wykonawczyni nagrana zarówno przez Ekipę Olsztyńską AZFM, jak i ekipę Polskiego Radia Olsztyn (nagrywał Jan Lubomirski). Lata 50. XX w. Autor fotografii nieznanymi. Zbiory Fonograficzne IS PAN.

168

ciszka Hundt<sup>19</sup> (ur. w 1887 r., Pokrzywy, pow. Olsztyn), Michał Iczek<sup>20</sup> (ur. w 1871, Szymany Małe, pow. Szczytno), Anna Kuczke<sup>21</sup> (ur. w 1903, Najdymowo, pow. Olsztyn), Wilhelmina Leyk<sup>22</sup> (ur. w 1888, okolice wsi Jedwabno, pow. Szczytno), Ludwik Maćkowski<sup>23</sup> (ur. w 1900 r., Krzywe, pow. Ełk), Luiza Marcińczyk z domu Sokołowska<sup>24</sup> (ur. w 1864 r., Jeglin lub Imionek, pow. Pisz), Monika Olk<sup>25</sup> (ur. w 1889 r., Leszno, pow. Olsztyn), Maria Luiza Okunek<sup>26</sup> (ur. w 1869 r., Lepaki, pow. Olsztyn), Jan Palmowski<sup>27</sup> (ur. w 1883 r., Wygoda, pow. Olsztyn), czy Wilhelmina Rochna<sup>28</sup> (ur. w 1877 r., Popowo, pow. Szczytno).

Wykonawczynią szczególnie lubianą i często nagrywaną zarówno przez AZFM, jak i ekipę radiową była słynna gawędziarka i śpiewaczka Charlotta Ludorf<sup>29</sup> (ur. w 1866, Kałęczyn, pow. Szczytno), której opowieści o dawnych czasach, bajki i pieśni stanowią sporą część kolekcji. Jak pisała badaczka:

Charlotta Ludorf ze Szczytna [...], mimo podeszłego bardzo wieku, pochwalić się mogła fenomenalną pamięcią i kolekcją przekazanych nam bardzo ciekawych piosenek (Okęcka-Bromkova 1959: 88).

<sup>19</sup> PROlszt\_T0015; AZFM: T0934.

<sup>20</sup> PROlszt\_T0025; AZFM: T0620.

<sup>21</sup> PROlszt\_T0016, PROlszt\_T0059; AZFM: T2286–T2289, T3295–T3298.

<sup>22</sup> PROlszt\_T0014; AZFM: T2295, T2301, T2302.

<sup>23</sup> PROlszt\_T0044, PROlszt\_T0055; AZFM: T2439, T2440, T3259, T3260, T3387.

<sup>24</sup> PROlszt\_T0055; AZFM: T1642–T1644, T1654–T1657, T1888–T1892.

<sup>25</sup> PROlszt\_T0017, PROlszt\_T0020, PROlszt\_T0056; AZFM: T0943.

<sup>26</sup> PROlszt\_T0001, PROlszt\_T0037; AZFM: T2450, T2451;

<sup>27</sup> PROlszt\_T0076; AZFM: T0608, T0609.

<sup>28</sup> PROlszt\_T0012, PROlszt\_T0014; AZFM: T0599, T1667.

<sup>29</sup> Całe sesje nagraniowe poświęcone niemal wyłącznie tej wykonawczyni: PROlszt\_T0024–T0025, PROlszt\_T0029, PROlszt\_T0037, PROlszt\_T0040–T0042; PROlszt\_T0060; jeszcze pokazniejsza kolekcja AZFM: T2293–T2302, T2407, T2408, T2409–T2417; T2431–T2436. Sylwetka wykonawczyni, zob.: Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 52.

Na taśmie PROlszt\_T0060 zarejestrowany został nawet fragment uroczystości wręczenia Charlocie Ludorf Złotego Krzyża Zasługi oraz przemówienie Władysława Gębika.

Inną wykonawczynią szczególnie przez Okęcką-Bromkową cenioną i wspominaną była Anna Kuczke, która dzieliła się nie tylko treściami tradycyjnymi, ale też własną poezją. Jej wiersz oraz balladę o jeziorze Dadaj<sup>30</sup> badaczka wspomniała w swoich publikacjach co najmniej dwukrotnie (Okęcka-Bromkova 1979: 5–6; 1959: 87–88) oraz włączyła do jednej ze swych pierwszych audycji (Szydłowska 2016: 118). Oto fragment wspomnień ze spotkań z Anną Kuczke:

Ogorzała twarz starej kobiety rozjaśniała się, gdy zaczynałyśmy mówić o jeziorze, o którym nawet wiersz ułożyła. [...]. Opowiadała pani Anna o tym jeziorze tak, jak o kimś najbliższym, serdecznym i ukochanym: „w jeziorze tym, w Dadaju, woda taka lustrowa, taka lśniąca niby życie człowieka, co w młodości takie jak jezioro wiosną, a na starość jak jezioro jesienią: ołowiane, straszne... niby Dadaj w listopadzie.... ach ty, Dadaju, jezioro mojeeee!”. Siedziałyśmy chwilę w milczeniu, patrząc na wygładzoną taflę jeziora. – Ślicznie pani opowiada, Anno – szepnęłam zauroczona poetyckim nastrojem – ślicznie... (Okęcka-Bromkova 1979: 5–6)

O wiele pokaźniejsza jest jednak lista nienagrywanych wcześniej osób, do których dotarła Okęcka-Bromkova. Bardzo wielu wykonawców urodziło się jeszcze w XIX wieku, co, niezależnie od artystycznej oceny dobranego repertuaru czy tematyki, czyni z ich przekazu niezwykle ważne źródło historyczne. Jeśli chodzi o informatorów z Warmii, wymienić można takie osoby, jak: Maria Biernacka<sup>31</sup> (ur. w 1898 r., Gryżliny, pow. Olsztyn), Marta Broddy<sup>32</sup> (ur. w 1908 r., Bartoły Wielkie, pow. Olsztyn), Mariana Dunst<sup>33</sup> (ur. w 1871 r., Dajtki, pow. Olsztyn), Michał Flakowski<sup>34</sup> (ur. w 1891 r., Biskupiec, pow. Reszel), Marta Gajewska (ur. w 1891 r., Butryny, pow. Olsztyn), Bruno Hanowski<sup>35</sup> (ur. w 1891 r., Wrzesina, pow. Olsztyn) i jego żona Otylia Hanowska (ur. w 1898 r., Wrzesina, pow. Olsztyn), Elżbieta Jabłońska<sup>36</sup> (ur. w 1897 r., Wygoda, pow. Olsztyn), Barbara Kisielnicka<sup>37</sup> (ur. w 1885 r., Bartoły, pow. Olsztyn), Maria Joanna Koenigsmann<sup>38</sup> (ur. w 1905 r., Wygoda, pow. Olsztyn), Maria Kolender<sup>39</sup> (ur. w 1890 r.,

<sup>30</sup> Pieśń o jeziorze Dadaj zarejestrowała też wcześniej Ekipa Olsztyńska (T2286, T2287, T2288). Została ona opublikowana w: Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 2: 80.

<sup>31</sup> PROlszt\_T0036, PROlszt\_T0050.

<sup>32</sup> PROlszt\_T0026, PROlszt\_T0038.

<sup>33</sup> PROlszt\_T0073.

<sup>34</sup> PROlszt\_T0026; PROlszt\_T0034; PROlszt\_T0038; PROlszt\_T0052; PROlszt\_T0063; przez AZFM nagrany tylko jeden jego utwór na taśmie T1335.

<sup>35</sup> PROlszt\_T0032, PROlszt\_T0047.

<sup>36</sup> PROlszt\_T0075.

<sup>37</sup> PROlszt\_T0057.

<sup>38</sup> PROlszt\_T0075.

<sup>39</sup> PROlszt\_T0035, PROlszt\_T0036, PROlszt\_T0050, PROlszt\_T0079.

Zielonowo, pow. Olsztyn), Józefina Kriks<sup>40</sup> (ur. w 1888 r., Stęki, pow. Olsztyn), Łucja Kwas<sup>41</sup> (ur. w 1915 r., Brąswałd, pow. Olsztyn), Johanna Kołodziejka<sup>42</sup> (ur. w 1890 r., Woryty, pow. Olsztyn), Józef Olk<sup>43</sup> (ur. w 1884 r., Leszno, pow. Olsztyn), Antoni Orłowski<sup>44</sup> (ur. w 1893 r., Dorotowo, pow. Olsztyn) czy Kleofas Roch<sup>45</sup> (ur. w 1884 r., Łajsy pow. Olsztyn).

Na terenie Mazur nagrano z kolei m.in. następujących informatorów: Maria Chwostek<sup>46</sup> (ur. w 1884 r., Klon, pow. Szczytno), August Druba<sup>47</sup> (ur. w 1891 r., Rożyńsk, pow. Etł), Augusta Grzela z domu Krauze<sup>48</sup> (ur. w 1993 r., Orzechowo, pow. Olsztyn), Jan Kiersztajn<sup>49</sup> (ur. w 1875 r., Mrągowo), Jan Kopka<sup>50</sup> (ur. w 1887 r., Piasutno, pow. Szczytno), Julia Olszewska<sup>51</sup> (ur. w 1879 r., Turowo, pow. Etł) i jej córka Maria Nadolna<sup>52</sup> (ur. w 1899 r., Kile, pow. Etł), Gustaw Optacy<sup>53</sup> (ur. w 1892 r., Hejdyk, pow. Pisz), August Wiśniewski<sup>54</sup> (ur. w 1888 r. Biała Piska, pow. Pisz), August Tada<sup>55</sup> (ur. w 1881 r., Ulesie, pow. Nidzica), Feliks Wyszyński<sup>56</sup> (ur. w 1894 r., Biała Piska, pow. Pisz), Fryderyk Zimny<sup>57</sup> (ur. w 1887, Jażdżówki, pow. Iława).

Jako charakterystyczny rys pracy Okęckiej-Bromkowej wyłania się potrzeba utrzymania ciepłych i osobistych relacji z wykonawcami. Jak pisze Szydłowska w swym tekście poświęconym dorobkowi redaktorki, artystki i zbieraczki:

[...] Maryna-Okęcka Bromkowa była wręcz zafascynowana folklorem i wyjazdami w poszukiwaniu skarbów muzyki ludowej. Jej wyprawy owocowały kilometrami nagrań na taśmie, ale także przyjaźniami z ludźmi z różnych stron kraju, z którymi utrzymywała kontakt korespondencyjny, oraz gościła swoich rozmówców w domu, w Olsztynie (Szydłowska, 2016: 119).

<sup>40</sup> PROlszt\_T0045, PROlszt\_T0061, PROlszt\_T0078.

<sup>41</sup> PROlszt\_T0031, PROlszt\_T0032.

<sup>42</sup> PROlszt\_T0062; jeden utwór nagrany przez AZFM: T1380.

<sup>43</sup> PROlszt\_T0017, PROlszt\_T0020, PROlszt\_T0026, PROlszt\_T0039, PROlszt\_T0041, PROlszt\_T0051–T0052. AZFM nagrywała w ich domu, jednak nagrana została tylko żona pana Józefa, Monika Olk (zob. sylwetka Moniki Olk pióra Michała Lengowskiego w: Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 54).

<sup>44</sup> PROlszt\_T0064.

<sup>45</sup> PROlszt\_T0073.

<sup>46</sup> PROlszt\_T0018.

<sup>47</sup> PROlszt\_T0001, PROlszt\_T0037, PROlszt\_T0059.

<sup>48</sup> PROlszt\_T0008, PROlszt\_T0009, PROlszt\_T0053, PROlszt\_T0077.

<sup>49</sup> PROlszt\_T0071.

<sup>50</sup> PROlszt\_T0010.

<sup>51</sup> PROlszt\_T0002–T0004.

<sup>52</sup> PROlszt\_T0002–T0003.

<sup>53</sup> PROlszt\_T0058, PROlszt\_T0068.

<sup>54</sup> PROlszt\_T0027.

<sup>55</sup> PROlszt\_T0044.

<sup>56</sup> PROlszt\_T0066.

<sup>57</sup> PROlszt\_T0011, PROlszt\_T0060.



Przykładem osób, z którymi Okęcka-Bromkowa nawiązała szczególną więź, było małżeństwo Dylewskich z Nadrowa w powiecie olsztyńskim. Marta Dylewska<sup>58</sup> urodziła się w 1886 r. w Gietrzwałdzie na Warmii, a Michał Dylewski<sup>59</sup> w 1883 r. w Jankowicach w gminie Działdowo, a więc w okolicach, które choć zaliczane do Mazur, przed wojną leżały w granicach II Rzeczypospolitej. Redaktorka zapraszała ich do Olsztyna oraz odwiedzała w Nadrowie kilkakrotnie, czego owocem są liczne nagrania opowieści i piosenek. Oto jak sama wspomina te spotkania:

Uległam tabace, uległam gawędom, których nagrałam chyba ponad dwieście. Pani Marta zza lustra wyciągała karteczkę, na której pozycja po pozycji spisane były tytuły bajek i opowieści, więc po skończeniu jednej pan Michał pokrzykiwał do żony: „Stara, jek to buło, bom zabacył!”<sup>60</sup> (Okęcka-Bromkowa 1979: 7).

Ostatecznie chodziło nie tylko o zbieranie materiału etnograficznego. Inną bowiem cechą charakteryzującą akcję zbierania folkloru przez Polskie Radio Olsztyn było silne powiązanie tych działań z animacją lokalnego życia kulturalnego<sup>61</sup>. Okęcka-Bromkowa organizowała na terenie Warmii i Mazur wydarzenia kulturalne, spotkania z muzyką i opowieściami oraz wiejskie miejsca pamięci (izby regionalne i leśne), w których prezentowano stare sprzęty, sztukę ludową oraz trofea myśliwskie i wędkarskie (Szydłowska, 2016: 123). Izby regionalne powstały w Parlezie Wielkiej i Wrzesinie, zaś izby leśne w Psychowie, Jaśkowie i Rucianem-Nidzie. W Sąpłatach zaś zorganizowany został muzeum-klub o nazwie Babska Izba (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 30). Działaczkę zajmowała nie tylko kultura Warmii i Mazur, przyczyniła się także do ożywienia rodzimej kultury ludności przesiedlonej z Kresów, skąd i sama pochodziła. Dzięki jej inicjatywie „odkryci” zostali wileńscy cymbaliści oraz, po pewnym czasie, zaczęły pojawiać się festiwale promujące ich muzykę (Dahlig 2013: 350; Szydłowska, 2016: 122–123; Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 30), o czym więcej informacji znajduje się w podrozdziale o materiale etnomuzycznym. Wybrani wykonawcy byli także zapraszani do telewizji. W zbiorze Okęckiej-Bromkowej (1979) autorka przytacza taką oto zabawną anegdotę na temat występu telewizyjnego:

Pamiętam jak w 1958 roku w studio telewizyjnym w Łodzi spotkali się na planie najlepsi gawędziarze Warmii i Mazur. I wówczas to Józef Olk, wysoki, z siwą czupryną i sumiastym wąsem, dopadł mnie z pretensją, pokazując na stojącego obok Michała Dylewskiego z Nadrowa:  
– Jakżeśta mogli takiego wąsacza długiego razem ze mną tu stawiać! Tociem myślał, co u mnie na całej olsztyńskiej ziemi wąs najdłuższy!

<sup>58</sup> PROlszt\_T0006, PROlszt\_T0007, PROlszt\_T0008, PROlszt\_T0009, PROlszt\_T0018, PROlszt\_T0053, PROlszt\_T0067–T0068.

<sup>59</sup> PROlszt\_T0005–PROlszt\_T0009, PROlszt\_T0018, PROlszt\_T0060–T0061, PROlszt\_T0067, PROlszt\_T0068.

<sup>60</sup> Sytuacja tego typu została zarejestrowana np. na taśmie PROlszt\_T0067.

<sup>61</sup> O działaniach animacyjnych wspomina także Władysław Gębik w swojej relacji z pracy w AZFM (Gębik 1959: 24–25).

Popatrzyłam rozbawiona, rzeczywiście, Michał Dylewski sięgał Olkowi pod pachę, świecił przy tym idealnie gładką tysią, ale wąs miał co najmniej o trzy centymetry dłuższy i nieodłączną tabakierkę z krowiego rogu w ręku, jeszcze i piosenkę o tabace na podorzędziu! Po tejże tabace nakichałam się i ja sporo, w czasie pierwszego nagrania w domu Dylewskich w Nadrowie (Okęcka-Bromkowa, 1979: 7).

Warto nadmienić, że działalność zarówno Okęckiej-Bromkowej, jak i dokumentalistów AZFM, a także wielu innych powojennych aktywistów promazurskich i prowarmińskich (zob. więcej: Gębik 1953: 23–25) spełniała dodatkową misję oprócz archiwizacji i promocji kultury ludowej. Na wielu frontach widoczne są próby udowodnienia polskości Mazurów i Warmiaków. Więcej na ten temat czytelnik odnajdzie m.in. w artykule Arlety Nawrockiej-Wysockiej w niniejszej publikacji<sup>62</sup>. Na taśmach kolekcji PROlszt zarejestrowane zostały próby odwodzenia wykonawców od mówienia lub śpiewania w języku niemieckim<sup>63</sup>. Wykonawcy twierdzący, że znają daną opowieść tylko po niemiecku byli proszeni o jej tłumaczenie. Przerывano śpiew po niemiecku. Wyjaśniano, że w tym języku nagrywający nie rozumieją, że woleliby usłyszeć jak się mówi „po mazursku”. Temat założeń i metodologii pracy ekipy olsztyńskiej rozgłośni, jak podkreśla Nawrocka-Wysocka, jest mało zbadany i czeka na dogłębną analizę, która będzie możliwa po zakończeniu digitalizacji całej kolekcji. Poruszone tu kwestie miały niezwykle delikatny charakter i wymagają bardzo dokładnej analizy wszystkich zależności z uwzględnieniem działalności cenzury i propagandy na Ziemiach Odzyskanych w czasach PRL-u (zob. np. Piekarska 2017: 256; Szydłowska 2009: 337).

W tym momencie możliwe jest jedynie zarysowanie pierwszych spostrzeżeń o metodologii pracy Okęckiej-Bromkowej. Już porównanie nagrania dokonanego dla Polskiego Radia przez Lubomirskiego z jej nagraniami pozwala zauważyć, jak bardzo różniły się te dwie metody pracy. W AZFM panował rygor związany z koniecznością oszczędzania taśmy magnetofonowej. Wykonawcy najpierw śpiewali pieśni bez nagrywania. Nagrywający następnie wybierali utwory, które mają zostać zarejestrowane. Po włączeniu magnetofonu obowiązywała w miarę stała procedura: po usłyszeniu incipitu utworu zapowiedzianego przez spikera lub kogoś z ekipy, wykonawca śpiewał daną pieśń. Taki właśnie charakter mają nagrania Lubomirskiego. Śpiewaczka Maria Hambruch kilkakrotnie przed wykonaniem informowała, że daną rzecz już śpiewała, albo, że ekipa już ją kiedyś nagrała<sup>64</sup>. Okęcka-Bromkowa często nie pozwalała sobie na wprowadzenie tak sztywnych ram, choć i tego typu procedury, zwłaszcza w najwcześniejszych nagraniach można na jej taśmach odnaleźć. Styl prowadzenia indagacji jest jednak zazwyczaj o wiele bardziej spontaniczny i nastawiony na rozmowę oraz budowanie przyszłych relacji. Po bajkach i pieśniach często słychać pochwały typu „ślicznie”, „pięknie”, „ślicznie pan/pani śpiewa” itp. Gdzieniegdzie zarejestrowane zostały pró-

<sup>62</sup> *Charakterystyka etnomuzykologiczna źródeł fonicznych zachowanych w kolekcji nagraniowej Radia Olsztyn.*

<sup>63</sup> Spośród dotychczas zdigitalizowanych taśm „świadkami” tego typu działań są m.in. nośniki: PROlszt\_T0063, PROlszt\_T0068, PROlszt\_T0071.

<sup>64</sup> PROlszt\_T0016.

by umówienia się na kolejne spotkania. Informatorzy, do których powracała, byli zresztą proszeni o przygotowywanie takich list pod jej nieobecność. Okęcka-Bromkowa nie narzucała ścisłego planu nagrania; po wykonaniu danej pieśni informatorzy często nie słyszeli od indagującej incipitu zaplanowanej kolejnej pieśni, lecz zachętę, by „jeszcze coś” zaśpiewali lub opowiedzieli. Najczęściej padały prośby o coś „skoczego”, „wesołego”, „do śmiechu”, „o lesie”, o jeziorze”. Zdarzało się, że dopiero gdy przypomnienie sobie nowych treści nie skutkowało nowym materiałem, badaczka proponowała zaśpiewanie lub opowiedzenie czegoś z wcześniej przygotowanej listy utworów. Uwieczniono także przykład rozmowy opartej na zawartości prywatnego zeszytu z tekstami pieśni i wierszy mazurskiego poety i śpiewaka Gustawa Optacego z Hejdyku (pow. Pisz)<sup>65</sup>.

Na początku sesji nagraniowej członkowie AZFM zwykle nagrywali zapowiedź, na której zawarte były informacje o dacie i miejscu nagrania oraz pozyskane wcześniej podstawowe dane wykonawcy. Okęcka-Bromkowa często rozpoczynała w bardziej reporterskim tonie, opisując otoczenie i miejsce nagrań oraz cechy charakterystyczne indagowanego. Dane osobowe często ujawniały się dopiero na bieżąco, z ust informatora, podczas krótkiej, wprowadzającej rozmowy. Oto przykład:

Maryna Okęcka-Bromkowa: *Jesteśmy we wsi Wrzesina u państwa Hanowskich. Państwo Hanowscy są bardzo sympatyczni. Mają tu taką parę bliźniaczków, wnucząt. Tak, to jest Haneczka i Rysio. Jak pani Hanowska ma imię?*

Otylia Hanowska: *Otylia.*

M.O-B: *Pani Otylia Hanowska. A jak pani się z domu nazywała [...]?*

OH: *Pikowska.*

M.O-B: *Pani Pykowska. A jak pan ma na imię?*

Bruno Hanowski: *Hanowski.*

OH: *Bruno.*

M.O-B: *Bruno, tak? Pan Bruno Hanowski. A ile pani ma lat?*

OH: *Sześćdziesiąt dwa.*

M.O-B: *To pani świetnie wygląda na swoje sześćdziesiąt dwa.*

OH: *Już teraz nie...*

M.O-B: *Ale! Świetnie pani wygląda! A pan ile ma lat?*

BH: *Dziewięć sześćdziesiąt.*

M.O-B: *Sześćdziesiąt dziewięć. To się państwo świetnie trzymają. Jeszcze młoda para!*

[słychać śmiech kilku osób]

(PROlszt\_T0032\_07)

Podczas opracowywania zdigitalizowanego pliku dźwiękowego niejednokrotnie trudno było sklasyfikować te fragmenty nagrania jako „zapowiedzi”, tak jak było to w zwyczajnym przypadku nagrań AZFM. Traktowano je więc zwykle jako wywiady, mimo iż zawierają one w zasadzie te same informacje, które mogłyby być podane w „urzędowej” zapowiedzi.

<sup>65</sup> PROlszt\_T0068.

Ekipa pod kierownictwem Okęckiej-Bromkowej nie stroniła także od dokonywania nagrań osób spotkanych po drodze. Przykładem jest nagranie opisane w opracowaniu Krzyżaniak jako „rozmowa M. Okęckiej-Bromkowej z rybakiem NN (brak danych)”. Nie została podana ani lokalizacja owej rozmowy, ani dane wykonawcy, co zdarza się w całej kolekcji stosunkowo rzadko. Można się zatem domyślać, że anonimowy rybak został napotkany na trasie z Olsztyna (lub innej miejscowości) do Tynwałdu (gdzie odbyła się kolejna sesja nagraniowa). Istotnie, w rozmowie wspomniane są jeziora: Święte, Lalka i Kiernoz, oraz wieś Kurki, które mogły stanowić interesujący teren wypadowy usytuowany w okolicach tej trasy. Owocem spotkania jest wywiad o życiu rybaka oraz kilka legend o wspomnianych akwenach<sup>66</sup>. Nagrano również trzy piosenki ludowe w wykonaniu kierowcy na trasie Olsztyn-Węgorzewo<sup>67</sup>.

Owa większa otwartość na spontaniczne zachowania informatorów przynosiła czasem plon w postaci nowego, nieoczekiwanego materiału, jednak często niosła ze sobą koszt w postaci większej liczby zarejestrowanych na taśmie „luźnych” rozmów oraz chwil ciszy przeznaczonych na zastanawianie się, a więc utratę przestrzeni nagraniowej. Poniższy cytat obrazuje, jak cennym i deficytowym materiałem były w owych czasach taśmy magnetofonowe, a także pokazuje, jak bardzo osobisty stosunek miała badaczka do swojej pracy:

Nagrałam kiedyś u takiej jednej babci dwadzieścia piosenek. Wykorzystałam trzy. Reszta została na taśmie. Myślałam, że wykorzystam do następnej audycji. Ktoś złapał taśmę i skasował. No więc wzięłam wóz, pojechałam do babci, żeby jeszcze raz to samo z babcią nagrać. Babcia już nie żyła. [...] Oni umrą i to wszystko z nimi umrze. Już nigdy nie będzie można powtórzyć ballady ludowej Szarlotty Ludorf, ani piosenki o Kościuszcze, ani piosenek czy opowiadań o powstaniu 63 roku. Tego wszystkiego, co tu przetrwało od wieków [...]. Umrą ludzie i umrą te wszystkie opowiadania, gawędy, legendy, baśnie, piosenki. Zaczęłam chować taśmy (Okęcka-Bromkowa, za: Szydłowska 2016: 119).

### 3. MATERIAŁ ETNOMUZYCZNY

Okęcka-Bromkowa wybrane pieśni opublikowała w zbiorze *Śpiewa wiatr od jezior: pieśni ludowe Warmii i Mazur* (1966). Ponadto stosunkowo duża część pieśni z przekazanej przez nią kolekcji została opublikowana w pięciotomowym zbiorze *Warmia i Mazury* (Krzyżaniak, Pawlak 2002), będącym częścią serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały* wydawanej przez Instytut Sztuki PAN. Charakterystyki etnomuzykologicznej tego materiału dokonała Arleta Nawrocka-Wysocka w artykule zamieszczonym w niniejszym tomie. Interesujących analiz językoznawczo-folklorystycznych wykorzystujących m.in. zbiory Okęckiej-Bromkowej można szukać m.in. w artykułach E. Lechockiej (2018: 66–80; 2016: 88–96). Czytelnika szczegółowo zainteresowanego pieśniami z omawianej kolekcji odsyłam zatem do wymienionych źródeł. Tu zostanie jedynie krótko scharakteryzowana zawartość digitalizowanych taśm.

<sup>66</sup> PROlszt\_T0060.

<sup>67</sup> PROlszt\_T0074.

Jeśli chodzi o pieśni, można zauważyć, że zdecydowanie dominuje materiał liryczny, zabawowy i przyśpiewkowy, który pojawia się regularnie na kolejnych taśmach. Pojawiają się też nieliczne kotyśanki<sup>68</sup> oraz nieliczne pieśni patriotyczne<sup>69</sup> i społeczne<sup>70</sup>. Wy różnia się taśma PROlszt\_T0006, gdzie można znaleźć rzadsze w tej kolekcji zjawiska: pieśń historyczną (*A nasz Karl Prinz dobry był*) oraz bajkę ze śpiewem (*Młoda żona i ksiądz*), obydwie w wykonaniu Michała Dylewskiego z Nadrowa.

Interesującą informacją, która może wzbogacić folklorystyczną terminologię warmińsko-mazurską, jest pojawienie się dość niespotykanego znaczenia słowa *kurlantka*. Dotychczas notowano ją jako „skoczną piosenkę ludową” (Stamirowska, Perzowa 1993: 388). Tymczasem Marta Dylewska konsekwentnie przez tę nazwę rozumie krótkie, zabawne, często rubaszne, opowiadania (PROlszt\_T0067-T0068).

Materiał obrzędowy reprezentują pieśni weselne oraz pieśni związane z doroczną obrzędowością, a także dotyczące ich wywiady. W tej drugiej kategorii dominują oracje, pieśni i opowieści związane z Wielkanocą<sup>71</sup>. Na taśmie PROlszt\_T0027 Augusta Cwalina śpiewa piosenkę dziękującą za dary w ramach *wykupku* wielkanocnego, jak również przekazuje wierszyk, który wypowiadano, kiedy gospodarze nic nie ofiarowali. Na taśmie PROlszt\_T0030 nagrano również w jej wykonaniu oracje na *wykupek* wielkanocny oraz wywiad na temat tego zwyczaju. Taśma PROlszt\_T0066 zawiera natomiast recytacje, śpiew i opowieści leśniczego Feliksa Wyszyńskiego (ur. w 1894 r.) z Białej Piskiej, zamieszkałego w wiosce Ruś na Warmii, który prezentuje nie tylko zwyczaje związane z *wykupkiem*, ale także z Bożym Narodzeniem, takie jak chodzenie z *szymlem*, chodzenie z kozą i bocianem, Święte Wieczory czy wróżby na Nowy Rok, jednocześnie porównując ze sobą zwyczaje na Warmii i na Mazurach. Tematy związane ze zwyczajami okotobozonarodzeniowymi<sup>72</sup> poruszone są także na innych taśmach: na PROlszt\_T0059, gdzie Anna Kuczke opowiada o „Ziliji przed Godami”, *rogolach* oraz o pochodzie sług z *szemlem*, oraz PROlszt\_T0015, gdzie Franciszka Hundt śpiewa pieśń towarzyszącą *rogolom* (*Zagrzmiało rumniało w Betlejem ziemnia*). Na pierwszej taśmie w kolekcji z kolei August Druba opowiada o zwyczajach zapustnych. Trzecim obszarem obrzędowości dorocznej poruszonym na dotychczas zdigitalizowanych nośnikach są pieśni i informacje związane z plonem<sup>73</sup>, które można usłyszeć m.in. od Charlotty Ludorf i Augusty Cwaliny.

Mazurski i warmiński materiał weselny pojawia się dość sporadycznie i zazwyczaj w formie pojedynczych pieśni wplecionych w serię innych, nieobrzędowych utworów. Na żadnym z nośników nie pojawiła się jeszcze sytuacja obszerniejszego zaprezentowania takiego repertuaru z komentarzami. Wywiady na temat zwyczajów weselnych znajdują się na taśmach PROlszt\_T0002 (Maria Olszewska o śpiewaniu do wyjścia

<sup>68</sup> PROlszt\_T0004, PROlszt\_T0021, PROlszt\_T0033.

<sup>69</sup> PROlszt\_T0003, PROlszt\_T0017, PROlszt\_T0024, PROlszt\_T0030, PROlszt\_T0032.

<sup>70</sup> PROlszt\_T0017, PROlszt\_T0027, PROlszt\_T0033.

<sup>71</sup> PROlszt\_T0027, PROlszt\_T0030, PROlszt\_T0031, PROlszt\_T0032, PROlszt\_T0037-T0038, PROlszt\_T0059, PROlszt\_T0066.

<sup>72</sup> PROlszt\_T0037, PROlszt\_T0042, PROlszt\_T0059, PROlszt\_T0079.

<sup>73</sup> PROlszt\_T0013, PROlszt\_T0024, PROlszt\_T0025, PROlszt\_T0030.



z kościoła), PROlszt\_T0013 (Wilhelmina Rochna o stroju weselnym i rolach na weselu), PROlszt\_T0017 (Natalia Zyskowska o wieczorze panieńskim – *dziwok wieczór*), PROlszt\_T0037 (Charlotta Ludorf) oraz PROlszt\_T0052 (Michał Flakowski i Józef Olk). Kilka pieśni i przyśpiewek weselnych zanotowano na taśmach PROlszt\_T0012, PROlszt\_T0027, PROlszt\_T0037, PROlszt\_T0054 i PROlszt\_T0076, zaś oracje weselne ma taśmach PROlszt\_T0053 i PROlszt\_T0076. Na taśmie PROlszt\_T0022 zarejestrowano też wywiad oraz kilka pieśni weselnych z Suwalszczyzny w wykonaniu Konstancy Wasilewskiej (ur. 1896, Jesionowo, pow. Suwałki) spotkanej w Domu Opieki Społecznej w Barczewie.

Obszerniejsze omówienie repertuaru weselnego można natomiast spotkać na nagraniach ze spotkań z wykonawcą Franciszkiem Deptułą (ur. 1889, Świdwiborek, pow. Ostrołęka), który prezentuje zarówno opisy sytuacji, jak i pieśni weselne kurpiowskiego pochodzenia (PROlszt\_T0065 i PROlszt\_T0072). Kurpiowskie pieśni weselne pojawiają się także na taśmach z Łatana Wielkiej, np. PROlszt\_T0046.

Jak już wspomniano, materiału instrumentalnego jest w kolekcji Polskiego Radia Olsztyn stosunkowo niewiele. Na nośnikach dotychczas zdigitalizowanych odnaleźć można nieliczne nagrania na harmonijce ustnej, np. na taśmie PROlszt\_T0036 nagrano *walczyka* w wykonaniu Klausa Maczugi (ur. 1900 r. Zielonowo, pow. Olsztyn). Na taśmie PROlszt\_T0084<sup>74</sup> na harmonijce gra August Druba (ur. 1891 r., Rożyńsk, pow. Etł), przykładając jako rezonator półlitrowy kubek blaszany do policzka (zagrał: *Stoi lipa, lipuleczka, dwa walczyki* oraz dwie inne melodie). Na taśmie o sygnaturze PROlszt\_T0049, w związku z brakiem instrumentu, wykonawca (Władysław Murach, z pochodzenia Kurp, lecz nie wiadomo dokładnie skąd, zamieszkały we wsi Łatana Wielka) imituje melodię instrumentalną za pomocą śpiewu i narzędzi perkusyjnych. Na taśmie PROlszt\_T0026, podczas wywiadu o zwyczajach pasterskich, Michał Flakowski naśladuje ustami dźwięk trąby z wierzbowej kory. Na taśmie PROlszt\_T0073 nieznany wykonawca zamieszkały w Domu Opieki Społecznej w Giżycku gra na harmonii (brak danych o instrumencie) pięć utworów należących do nowocześniejszego repertuaru.

Omawiając nagrania instrumentalne, warto wspomnieć o dokonanych w 1972 r. nagraniach wileńskich cymbalistów przesiedlonych na teren województwa olsztyńskiego po II wojnie światowej. Pokłosem odnalezienia tych wykonawców było bowiem ożywienie życia muzycznego w środowisku przesiedleńców. Jak wspomniano, Okęcka-Bromkowa już od 1958 r. inicjowała nagrania i przygotowywała audycje z udziałem pochodzących stamtąd wykonawców. W 1971 r. do działań mających na celu odnajdywanie i promowanie kresowych muzyków przyłączyła się „Gazeta Olsztyńska”, publikując apele i ankiety. W tym samym czasie na falach radiowych Okęcka-Bromkowa nawoływała muzyków do zgłaszania się do nagrań (Dahlig 2013: 61, 350). Plonem tych działań było stopniowe ujawnianie się cymbalistów z Wileńszczyzny. Jednym z najwcześniejszych (od 1958 r.) nagrywanych przez Polskie Radio Olsztyn cymbalistów był Bronisław Dowgiał-

<sup>74</sup> Digitalizacja taśmy w planach.

to (ur. w 1910 r., Łoźniki Dolne, zm. w 1999 r., Górowo Iławeckie)<sup>75</sup>. W 1969 r. na spotkaniach muzycznych organizowanych przez Okęcką-Bromkową pojawił się cymbalista Jan Hołubowski (ur. w 1908 r., Piłokańce, zm. w 1996, Braniewo)<sup>76</sup>. Z kolei w 1971 r. na apel radiowy odpowiedział Konstanty Kuncewicz (ur. w 1903, Łoźniki Wielkie, zm. w 1980, Giżycko)<sup>77</sup>. Wkrótce można było usłyszeć grę cymbalistów nie tylko w radio, ale również podczas dużych, publicznych wydarzeń, takich jak Olsztyńskie Dni Folkloru czy organizowane w latach 1978–1984 Zjazdy Cymbalistów w Lidzbarku Warmińskim zwane także „Koncertami Jankielów”, które cieszyły się nie małą popularnością (Dahlig 2013: 350; Kuczek 2012: 5). W 1971 r. Hołubowski wystąpił jako pierwszy cymbalista na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą i zdobył III miejsce w kategorii solistów. W 1980 r. grupa cymbalistów, „odkrytych” wcześniej przez Okęcką-Bromkową wzięła udział w Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Na ich instrumentach widniał napis „Ziemia Olsztyńska” (Dahlig 2013: 350). Akcja cieszyła się ogromnym zainteresowaniem społecznym, w związku z czym do dziś mówi się „cymbaliści olsztyńscy”, zamiast „wileńscy”. Cymbaliści z Olsztyńskiego zaczęli wkrótce pojawiać się na festiwalach w całej Polsce i kształcić swoich następców. Zgodnie z nadziejami Okęckiej-Bromkowej ich spadkobiercy występują i prowadzą szkoły gry na cymbałach do dzisiaj (Dahlig 2013: 350–354; Kuczek 2012: 10–15; Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 30).

Na taśmach przekazanych IS PAN uwieczniona została nie tylko gra na cymbałach, ale też śpiew i wywiady ze wspomnianymi powyżej „legendami” olsztyńskiego środowiska cymbalistów. Grę na instrumencie oraz komentarze na temat obrzędu weselnego w wykonaniu Konstantego Kuncewicza można usłyszeć na taśmie PROlszt\_T0132<sup>78</sup>. Gra na cymbałach oraz przemowa autoprezentacyjna<sup>79</sup> Jana Hołubowskiego została nagrana na taśmie PROlszt\_T0133. Z kolei śpiew Bronisława Dowgiałły nagrano na taśmie PROlszt\_T0134. Wspomnianych cymbalistów w latach 1974–1977 nagrywali także członkowie poznańskiego Instytutu Sztuki PAN: Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak i Jarosław Lisakowski. Nagrania te również znajdują się Zbiorach Fonograficznych IS PAN (Dowgiałło: taśma T3344, Kuncewicz: T3304–3305, Hołubowski T3349–3350).

Tym, co zasługuje na szczególną uwagę, osobne opracowanie i stanowi nadzwyczaj cenny atut kolekcji, jest folklor słowny. Jest to bardzo obszerny materiał, na który składają się opowiadania, bajki (w tym bajki magiczne), anegdoty, gawędy, legendy o lokalnych górach, wioskach, jeziorach i lasach, opowieści o dawnych wierzeniach w *kłobuki*, mary, czarownice i strachy<sup>80</sup>, które nie odbiegają daleko od mrocznych ob-

<sup>75</sup> Informacje biograficzne za: Dahlig 2013: 105–111.

<sup>76</sup> Informacje biograficzne za: Dahlig 2013: 81–89.

<sup>77</sup> Informacje biograficzne za: Dahlig 2013: 60–62.

<sup>78</sup> Wspomniane tu nośniki będą digitalizowane w ramach nadchodzących projektów.

<sup>79</sup> Jest to inny tekst niż słynna przemowa, przytaczana przez Dahliga (2016: 81–82), powtarzana przez Hołubowskiego przy różnych okazjach.

<sup>80</sup> PROlszt\_T0006, PROlszt\_T0007, PROlszt\_T0014, PROlszt\_T0039, PROlszt\_T0043, PROlszt\_T0047,

razów nakreślonych przez Maxa Toeppena na podstawie mazurskich podań ludowych w XIX wieku (2008: 33–64). Kolekcja obfituje także w wywiady poruszające tematy historyczne i społeczne, takie jak plebiscyt z 1920 roku<sup>81</sup>, stosunek do języka polskiego i języka niemieckiego<sup>82</sup>, nadzieje i rozczarowania związane z wejściem regionu w granice Polski<sup>83</sup>, stosunki z polską ludnością napływową po 1945 roku<sup>84</sup>, wyjazdy Mazurów do Niemiec<sup>85</sup> czy charakterystyka zawodu rybaka<sup>86</sup>. Materiał ten, choć częściowo został opublikowany przez Okęcką-Bromkową (1979; 1965), wciąż czeka na pełne opracowanie i wydanie. Książka *Nad jeziorem bajka śpi* stanowi dość dokładne odwzorowanie treści nagranej na taśmach, autorka poddała je jedynie zabiegom redakcyjnym mającym na celu ułatwienie rozumienia tekstu oraz opatrzyła wyjaśnieniami terminów gwarowych. Wróblewska (2002: 155) określa tego typu zabieg „swoistą formą przejściową między anonimowym przekazem ludowym a jego literackim odpowiednikiem, posiadającym swojego autora”. Istotnie, ta niezwykle interesująca publikacja naznaczona jest zarówno śladem osobowości poszczególnych informatorów, jak i literackim stylem i wyobraźnią redaktorki, co czyni z niego dobry punkt wyjścia badań nad folklorem ustnym zebrany przez Okęcką-Bromkową.

#### 4. DIGITALIZACJA, ARCHIWIZACJA, KONSERWACJA

178

Kolekcja nagrań przechowywana w Zbiorach Fonograficznych składa się – jak wspomniano – ze 135 taśm szpulowych typu P4, zapakowanych w kartonowe pudełka, które opatrzone sygnaturami o numerach od 1 do 242. Taśmy te funkcjonują tu na prawach kopii, nie zaś na prawach oryginału – jak to ma miejsce np. w przypadku nagrań AZFM.

Zdarza się, iż na jednej taśmie-kopii nagrana została zawartość dwóch lub trzech sygnatur. Nie powinno zatem dziwić, że ostatnia sygnatura w kolekcji ma numer 242, mimo że samych nośników jest 135. Tak duża różnica wynika także z tego, iż w przegranych sygnaturach występują braki, związane być może z selekcją przekazanego Instytutowi materiału ściśle na potrzeby publikacji (zob. np. wspomniana ostatnia taśma zawiera zarówno sygnaturę T0242, jak i T0210, zaś sygnatur pomiędzy tym zakresem brakuje w kolekcji).

W protokołach sporządzonych przez Krzyżaniak sygnatury posiadają akronim AF-PR\_Olsztyn, zaś na potrzeby cyfrowej bazy danych Zbiorów Fonograficznych nadano im akronim PROlszt, z zachowaną tą samą numeracją. Dotychczas (grudzień 2019 r.)

---

PROlszt\_T0075, PROlszt\_T0076, PROlszt\_T0079.

<sup>81</sup> PROlszt\_T0038, PROlszt\_T0045, PROlszt\_T0047, PROlszt\_T0052.

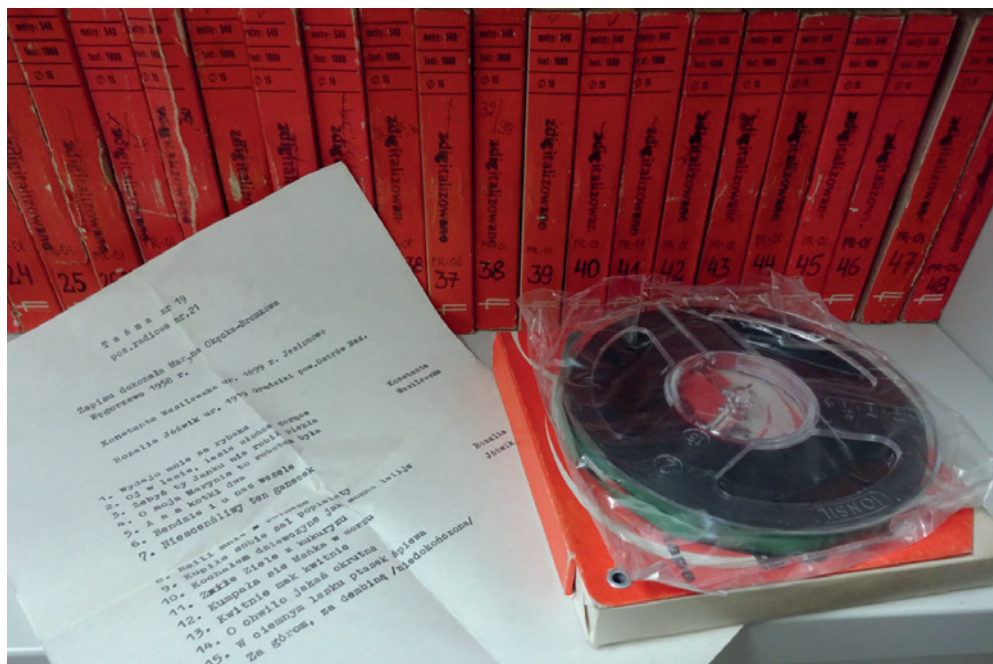
<sup>82</sup> PROlszt\_T0003, PROlszt\_T0004, PROlszt\_T0027, PROlszt\_T0031, PROlszt\_T0038, PROlszt\_T0045, PROlszt\_T0052, PROlszt\_T0067.

<sup>83</sup> Np. żal wyrażony przez Augusta Drubę: PROlszt\_T0001.

<sup>84</sup> PROlszt\_T0059.

<sup>85</sup> PROlszt\_T0047, PROlszt\_T0057.

<sup>86</sup> PROlszt\_T0059, PROlszt\_T0060.

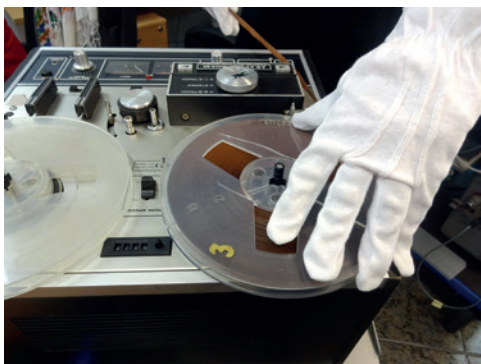


Fot. 3. Taśmy kolekcji Polskiego Radia Olsztyn na półkach w Zbiorach Fonograficznych. Do każdego pudełka dołączona jest skrócona spikerka. Instytut Sztuki PAN. Fot. Ewelina Grygier, 2017.

w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie* zdigitalizowano 79 taśm: 59 w ramach drugiego etapu projektu oraz 20 w ramach etapu piątego.

Niezależną digitalizację zbioru podjęto głównie ze względu na powiązanie zawartych na taśmach nagrań z publikacją w ramach *Polskiej Pieśni i Muzyki Ludowej*. Publikacja ta powołuje się bowiem na sygnatury taśm-kopii z ISPAN, w związku z czym czytelnik pragnący usłyszeć nagrania, będzie mógł tego sprawnie dokonać w siedzibie Zbiorów Fonograficznych a także *on-line* w systemie bazy danych. Planowane są prace mające na celu konfrontację kolekcji kopii z oryginałami, by ułatwić osobom zainteresowanym odnalezienie odpowiedników opublikowanych utworów również w materiale oryginalnym w Archiwum Polskiego Radia.

O warunkach powstawania kopii wiadomo jedynie, że były nagrywane z taśmy radiowej na taśmę amatorską, szpulową, dwustronną o podłożu poliestrowym, z prędkością 19,05 cm/s. Wyraźnie widać, że nie była przestrzegana chronologia sesji nagranych. W efekcie nagrania z wcześniejszych lat można spotkać pod wyższymi numerami sygnatur. Nieznany jest klucz, według którego została zorganizowana numeracja sygnatur ani jej powiązanie z oryginalnymi nagraniami. Skoro kopie zostały wykonane w 1974 r., można wnioskować, że należą one do pierwszej wersji Archiwum, którym opiekowała się Okęcka-Bromkowa, czyli do Archiwum Folkloru. Świadczyć może o tym także pierwotny akronim sygnatur AF-PR\_Olsztyn.



Fot. 4-5. Anna Walkowiak przy digitalizacji taśm Radia Olsztyn. Instytut Sztuki PAN. Fot. Ewelina Grygier, 2017.



Podczas digitalizacji zachowano wspomnianą numerację, głównie ze względu na to, że została ona użyta jako punkt odniesienia w *Polskiej Pieśni i Muzyce Ludowej*. Z tego też powodu podczas opracowywania pliku cyfrowego, trzymano się ściśle porządku utworów nadanego przez Krzyżaniak. W przypadku pojawienia się na nagraniu wątków nieuwzględnionych w spikerkach, starano się rozbijać numery utworów na wersje a oraz b (by nie zaburzyć oryginalnej numeracji), a także odnotowywać różnice w rubryce „uwagi” w aplikacji cyfrowej. Miało to służyć maksymalnemu ułatwieniu odnajdywania nagrań przy użyciu publikacji książkowej.

Stan taśm można ocenić jako bardzo dobry. Dotychczas nie sprawiały żadnych kłopotów podczas odtwarzania na potrzeby cyfryzacji. Jediną konieczną pracą konserwacyjną, którą wykonano, była wymiana sklejek łączących taśmy z rozbiegówkami.

Taśmy zostały wgrane z użyciem parametrów 96 kHz/24 bit, w postaci plików PCM Wave. Jakość dźwięku jest bardzo dobra. Zarówno mowa, jak i śpiew słyszalne są wyraźnie i czysto. Czasami dają się również usłyszeć odgłosy w tle, takie jak płacz dziecka czy muczenie krów. Na wielu taśmach zarejestrowane zostały aktywne starania badaczki, aby zniwelować hałas w tle, takie jak przerywanie wykonawcy i stanowcze uciszanie zgromadzonych świadków nagrania, a następnie proszenie o ponowne rozpoczęcie pieśni. Zdarza się również, że nagranie uwieczniło procedurę przenoszenia się z wykonawcą w nowe, spokojniejsze miejsce.

Sporadycznie, w nielicznych fragmentach nagrań występują nieznaczne zaburzenia prędkości przesuwu taśmy (w nagraniu, bowiem wykluczono możliwość błędu odtworzenia) powodujące podwyższenie barwy głosu. Szczególnie dobrym punktem odniesienia jest tu głos Okęckiej-Bromkowej, który często pojawia się między utworami



– oprócz częstego zapowiadania incypitów pieśni przed ich wykonaniem, słysząc również jej komentarze i pochwały dla wykonawców pod koniec utworów.

Ustalenie dokładnej chronologii sesji nagraniowych stanowi obecnie pewną trudność, gdyż część nagrań opatrzone dokładnymi datami nagrania, a dla części podano jedynie rok. Trwają prace nad ustaleniem dokładniejszej proveniencji czasowej tych nagrań.

Według informacji pozyskanej w Archiwum Radia Olsztyn, prawa do zbiorów Okęckiej-Bromkowej należą do Archiwum Państwowego.

Kolejnym koniecznym etapem opracowywania kolekcji kopii przechowywanych w IS PAN będzie kwerenda w Archiwum Radia Olsztyn oraz ustalenie powiązań z treścią oryginałów.

W tym miejscu należałoby także odnieść się do krążącej w Internecie<sup>87</sup> informacji, jakoby nagrania Okęckiej-Bromkowej były przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie. Szczegółowa kwerenda dokonana na prośbę autorki artykułu przez Panią Monikę Myszor-Ciecieląg, kustosz Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, wykazała, że jest to informacja błędna.

---

<sup>87</sup> [http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Maryna\\_Ok%C4%99cka-Bromkowa](http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Maryna_Ok%C4%99cka-Bromkowa) (dostęp: 18 listopada 2019); <https://olsztyn.wyborcza.pl/olsztyn/1,48726,1727106.html> (dostęp: 18 listopada 2019).

## **SUMMARY**

Anna Walkowiak

PRESENTATION AND DESCRIPTION OF THE COLLECTION  
OF ETHNO-MUSICAL DOCUMENTAL RECORDINGS OF OLSZTYN RADIO  
PRESERVED IN THE PHONOGRAPHIC COLLECTION OF THE INSTITUTE  
OF ART OF POLISH ACADEMY OF SCIENCES.

The state, content and circumstances of creating the collection of Polish Olsztyn Radio in the Phonographic Collection of the Institute of Art of Polish Academy of Sciences are presented in the article. The collection, passed along by its main creator – a writer, a regional activist and a radio journalist Maryna Okęcka-Bromkowa is the fruit of a folklore collecting campaign in the area of Warmia and Mazury by the staff of Olsztyn Radio. The article focuses mainly on the content of hitherto digitised tapes. Registered ethno-musical and ethnographic material forms a priceless testimony to the old-time everyday lifestyle, local dialect, beliefs and rituals, but also to changes that took place in Warmia and Mazury region after WW2. The author of the article attempts to characterise preliminarily Okęcka-Bromkowa's methods of work. The collection, of which the original version is kept in the Archive of Olsztyn Radio, is still very little researched and waiting to be discovered as well as thoroughly analysed.





**Dr Arleta Nawrocka-Wysocka** – muzykolog. W roku 1987 ukończyła studia muzykologiczne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2001 r. otrzymała tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie pracy *Śpiewy protestanckie na Mazurach. Tradycja ustna i pisana* przygotowanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Ludwika Bielawskiego. W 2001 r. praca ta otrzymała Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich im. ks. prof. Hieronima Feichta. Od roku 1988 pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie i opracowuje materiały publikowane w serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa*. W latach 2005–2008 realizowała projekt badawczy finansowany przez MNiSW zatytułowany *Repertuar religijny społeczności ewangelickich w Polsce*. Opracowała i wydała dwupłytowy album *Pieśniczki z kancenoła. Pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego*, który otrzymał I nagrodę w I edycji konkursu Fonogram Źródeł organizowanego przez Polskie Radio Program 2 (2009). Należy do Związku Kompozytorów Polskich (sekcja muzykologów), organizacji hymnologicznej Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) oraz etnomuzykologicznej European Seminar in Ethnomusicology (ESEM). Zainteresowania badawcze skupia przede wszystkim wokół takich zagadnień jak: muzyczne tradycje społeczności protestanckich, muzyczna kultura pogranicza kulturowego, związki tradycji ustnej i pisanej oraz protestancki repertuar w Skandynawii i krajach bałtyckich.

**Arleta Nawrocka-Wysocka**

Instytut Sztuki PAN, Zakład Muzykologii

## Charakterystyka etnomuzykologiczna źródeł fonicznych zachowanych w kolekcji nagraniowej Radia Olsztyn

Pierwsze rejestracje dźwiękowe zostały przeprowadzone na Warmii i Mazurach w roku 1950, w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM)<sup>1</sup>. Miały one jasno wytyczony i bardzo konkretny cel: udowodnić polskość tutejszych mieszkańców i ich przynależność do polskiej kultury i tradycji:

185

Wypaczonym pojęciom części odzyskanych ludzi, ukształtowanym w atmosferze zatrutej jadem nienawiści wszystkiego co polskie, obficie sączonym w umyśle przez służalczy aparat wykonawczy pruskich junkrów i śląskich baronów, oraz ich powojenne niedobitki, musimy dziś przeciwstawić prawdziwe oblicze naszej narodowej kultury, ukazać piękno naszego folkloru, bogactwo sztuki ludowej i udowodnić ścisły związek i jedność tej kultury z kulturą odzyskanych ludzi (Gębik 1953: 15).

Akcji zbierania folkloru muzycznego towarzyszyła także odezwa skierowana do badaczy regionalnych oraz członków zespołów świetlicowych i szkolnych zredagowana przez Władysława Gębika, kierującego pracami Ekipy Olsztyńskiej. Zachęcał on do notowania zwyczajów, przysłów, danych o strojach ludowych i sztuce ludowej. Znalazły się w niej również dokładne instrukcje wskazujące, jakiego repertuaru należy poszukiwać i w jaki sposób go pozyskiwać (Gębik 1953: 135–136).

<sup>1</sup> Ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM) zainicjowana przez Państwowy Instytut Sztuki w Warszawie (PIS), przy współpracy z Polskim Radiem, trwała w latach 1950–1954 i obejmowała niemal cały obszar powojennej Polski. Nagrań dokonywały ekipy regionalne – na Warmii i Mazurach działała Ekipa Olsztyńska kierowana przez Władysława Gębika, która mimo formalnego zakończenia akcji w roku 1954 przedłużyła swoją działalność o kilka lat. Grono współpracowników było bardzo liczne i obejmowało kilkadziesiąt osób. Można wymienić między innymi: Jana Lubomirskiego, Marię Zientarę-Malewską, Martę Sendrowską, Janinę Gliszczyńską, Michała Lengowskiego, Jana Kaweckiego, Tadeusza Stępowskiego i in. (Lisakowski 1978: 255–256).



W tę działalność zbierawczą, zapoczątkowaną przez licznych współpracowników Państwowego Instytutu Sztuki, wpisała się również akcja rejestrowania folkloru, zainicjowana w roku 1956 przez Marynę Okęcką-Bromkową, redaktorkę Polskiego Radia Olsztyn. Władysław Gębik relacjonujący stan badań nad folklorem mazurskim w czasopiśmie „Literatura Ludowa” uznał działalność Okęckiej-Bromkowej za kontynuację badań terenowych prowadzonych przez Ekipę Olsztyńską na obszarze Warmii i Mazur w latach 1950–1958:

Cenną kontynuacją pracy PIS [Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie] jest również akcja prowadzona przez Marynę Okęcką-Bromkową, kierowniczkę działu folkloru w Olsztyńskiej rozgłośni Polskiego Radia. Dzięki jej pracy i niezłomnej energii rosł taśmoteka ciekawych nagrań w Polskim Radiu w Olsztynie, a zajmujące audycje popularyzują piękno regionalnej pieśni nie tylko za pośrednictwem olsztyńskiej anteny, ale i wszystkich rozgłośni Polskiego Radia (Gębik 1959: 25).

Podobnie ocenia nagrania radiowe Barbara Krzyżaniak, przypominając, że po zlikwidowaniu Ekipy Olsztyńskiej PIS Władysław Gębik właśnie dzięki pomocy Okęckiej-Bromkowej mógł dokończyć nagrania wykonawców przygotowywanych jeszcze podczas akcji zbierania folkloru (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 30).

Krzyżaniak, we wstępie do opracowanej wspólnie z Aleksandrem Pawlakiem pięciotomowej antologii pieśni z Warmii i Mazur, w której wykorzystano również opisywane radiowe źródła, podaje dokładne dane liczbowe i charakterystykę nagrań dokonanych przez Polskie Radio Olsztyn. Wylicza, że wśród udostępnionych przez rozgłośnię materiałów znalazło się łącznie 2 321 pozycji w tym z Warmii 733, z Mazur 798 oraz 790 od innych grup regionalnych (Krzyżaniak 2002, cz. 1: 31). Część nagrań została opublikowana<sup>2</sup>, cała kolekcja nie była jednak nigdy dogłębnie omawiana i analizowana, jeśli nie liczyć krótkiego szkicu autorstwa samej Okęckiej-Bromkowej, zamieszczonego we wspomnianym już numerze „Literatury Ludowej” (Okęcka-Bromkowa 1959).

Kopie zbioru zarejestrowanego przez Polskie Radio Olsztyn, przechowywane w Instytucie Sztuki PAN, dopiero od niedawna objęto pracami digitalizacyjnymi. Ponieważ nie zostały one jeszcze zakończone, trudno w krótkim szkicu dokonać przeglądu wartości całej kolekcji liczącej sto kilkadziesiąt taśm. Przedmiotem niniejszego opracowania będzie przede wszystkim materiał opublikowany we wspomnianej pięciotomowej antologii, który moim zdaniem można potraktować jako reprezentatywną próbkę, odkzwierciedlającą zarówno zróżnicowanie gatunkowe, jak i muzyczne cechy całego repertuaru zarejestrowanego przez ekipę radiową.

Współczesna wiedza o tradycji i folklorze muzycznym Warmii i Mazur daje podstawy rzetelnego opisu, pozwala również na dokonanie oceny walorów popularyzatorskich i naukowo-badawczych omawianej kolekcji. Zgromadzony materiał z regionów Warmii

<sup>2</sup> Pojedyncze utwory przytaczane są w artykułach Aleksandra Pawlaka, część bajek i pieśni (tylko teksty) wykorzystwała sama Maryna Okęcka-Bromkowa, o czym będzie mowa w dalszej części opracowania.

i Mazur należy rozpatrywać w kontekście wcześniejszych rejestracji, a zwłaszcza nagrań przeprowadzonych w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Porównania inspirują do zadawania istotnych pytań. Czy nagrania radiowe stanowią uzupełnienie wymienionych materiałów, czy też może są pod jakimś względem oryginalne? Jakie gatunki przeważają w nagraniach radiowych, a jakie niemal zostały niezauważone przez nagrywających? W jaki sposób pozyskiwano repertuar i informacje, o co pytali prowadzący indagację i jakimi słowami komentowali zachowania i wypowiedzi wykonawców?

Wypada także zastanowić się, czy omawiane nagrania przedstawiają prawdziwy obraz skomplikowanej rzeczywistości politycznej panującej w regionie Mazur i Warmii w latach powojennych. Wreszcie, czy zgromadzone materiały odpowiadają pogranicznemu charakterowi tego obszaru kulturowego.

Szukając odpowiedzi na te pytania, należy pamiętać, że cele rejestracji podejmowanych przez dwie wspomniane instytucje bardzo się od siebie różniły. Otóż zadaniem Ekipy Olsztyńskiej Państwowego Instytutu Sztuki była dokumentacja możliwie szerokiego spektrum repertuarowego, w celu jego zarchiwizowania i analizowania (nie wykluczając oczywiście działalności popularyzatorskiej). Te ambitne i zaszczytne założenia były akcentowane przez Władysława Gębika słowami dumnymi i pełnymi patosu:

Pracownikom kultury więc, szczególnie tym, którym powierzone zostało budowanie zrębów naszej rzeczywistości na Ziemiach Odzyskanych, przypadło wyjątkowo piękne zadanie zgromadzenia i zbadania dokumentów polskości tych Ziem i przekazania ich do wspólnej skarbnicy naszej narodowej kultury poto (sic!), ażeby pełnymi garściami mógł z niej czerpać cały naród polski.

Realizowanie tego zadania jest jednym z celów specjalnego ośrodka naukowo-badawczego w Warszawie – Państwowego Instytutu Sztuki (Gębik 1953: 16).

Radiowe nagrania natomiast miały być przede wszystkim popularyzowane na antenie oraz udostępniane nowo powstającym zespołom regionalnym. O tym, jak w praktyce wyglądało takie propagowanie mazursko-warmińskiego repertuaru, dowiadujemy się z wypowiedzi działaczy zaangażowanych w akcję nagraniową. Okęcka-Bromkowa relacjonuje działalność radiową i opisuje dokładniej przygotowywane przez siebie audycje:

Stuchacze olsztyńskiej Rozgłośni Polskiego Radia od przeszło pięciu lat spotykają się na fali 202 z wykonawcami ludowymi, a zasiana przez placówkę olsztyńskiego PISu (dr. Władysława Gębika i Janinę Gliszczyńską) pasja zbierania folkloru dotarła do radiowego archiwum, w którego taśmotece znajduje się ponad 500 nagrań pieśni, około 200 gawęd i in.

Dwa razy w miesiącu na olsztyńskiej antenie, w cyklicznej audycji „Kramik zbieracza folkloru”, wykonawcy ludowi przekazują piękno tradycji, kultury i sztuki ludowego słuchaczom Polskiego Radia.

Od przeszło roku co najmniej jedna audycja folklorystyczna w miesiącu przekazywana jest słuchaczom na antenie ogólnopolskiej (Okęcka-Bromkowa 1959: 87).

Z komentarza autorki wynika również, że nagrania terenowe dokonywane przez ekipę radiową dostarczają utworów chórowi i kapeli, działającym przy rozgłośni od półtora roku. Repertuar ten jest opracowywany przez dyrygenta i prezentowany publicznie (Okęcka-Bromkowa 1959: 92).

Analizując poszczególne taśmy radiowego zbioru, zwłaszcza pod kątem pytań zadawanych przez prowadzącą indagację, możemy zaryzykować przypuszczenie, że Okęcka-Bromkowa była zainteresowana nie tyle pieśniami, ile bajkami, gadkami i legendami ludowymi. Dzięki takiemu nastawieniu powstała naprawdę imponująca kolekcja folkloru słownego. Dużą część nagrań stanowią poza tym wywiady poświęcone obrzędowi, sytuacji bieżącej i działalności poszczególnych informatorów. Większość zarejestrowanego materiału nie została spisana i opublikowana. Wprawdzie w zakończeniu swej relacji o działalności radiowej autorka zapowiada przygotowanie publikacji (Okęcka-Bromkowa 1959: 92), jednak z ogłaszanych planów udało się zrealizować tylko niewielką część. Należy tu wspomnieć zwłaszcza zbiór *Nad jeziorem bajka śpi* (Okęcka-Bromkowa 1962), zawierający bajki, podania i legendy spisane od wykonawców mazurskich i opracowany przez autorkę, oraz śpiewnik *Śpiewa wiatr od jezior* (Okęcka-Bromkowa 1966), w którym znalazły się teksty pieśni z regionów Warmii i Mazur.

Niezależnie od publikacji opracowanych przez Okęcką-Bromkową fragment repertuaru zarejestrowanego przez ekipę radiową został włączony do antologii zatytułowanej *Warmia i Mazury*, przygotowanej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk i obejmującej pięć części (Krzyżaniak, Pawlak 2002: cz. 1–5)<sup>3</sup>. W kompendium wyzyskano 288 pozycji (melodie i teksty), w tym 246 melodii. Dokładniejsza analiza zawartości poszczególnych części antologii pozwala stwierdzić, że najliczniej materiał radiowy reprezentowany jest w części czwartej zawierającej pieśni rodzinne, przyśpiewki i piosenki taneczne (112 pozycji). Najmniej przykładów z kolekcji radiowej włączono do piątej części, poświęconej pieśniom religijnym i popularnym (21 pozycji) oraz części pierwszej, obejmującej repertuar obrzędowy (46 pozycji). Wydaje się, że te dysproporcje gatunkowe zauważone w publikacji można potraktować również jako odbicie zainteresowań badawczych autorki nagrań Maryny Okęckiej-Bromkowej. Podczas wywiadów rzadko zadawała ona pytania o repertuar religijny, a jej wypowiedzi świadczyły o tym, że nie zawsze dostrzegała różnicę pomiędzy zwyczajami religijnymi luterskich Mazurów i katolickich Warmiaków<sup>4</sup>. Analiza nagrań i sporządzonych do nich protokołów dowodzi także, że Maryna Okęcka-Bromkowa w swoich poszukiwaniach ograniczała się do materiałów folklorystycznych. W efekcie brak w materiałach radiowych opisów Jutrznia na Gody (protestancki ludowo-religijny obrzęd odbywający się na Mazurach w pierw-

<sup>3</sup> Podstawą niniejszego opracowania jest dokładna analiza zawartości opublikowanej antologii, dokonana pod kątem udziału w niej nagrań radiowych.

<sup>4</sup> W trakcie jednego z wywiadów prowadzonego wśród Mazurów zadała pytanie o Niedzielę Palmową, na które informatorzy odpowiedzieli, że jest ona daleka ich zwyczajom, gdyż są protestantami.

szy dzień Bożego Narodzenia), nie zostały również zarejestrowane pieśni z kancjonatu mazurskiego. Biorąc pod uwagę wspomniane okoliczności, można nawet bez wnikliwej analizy wszystkich zarejestrowanych materiałów orzec, że stosunkowo skromna ilość repertuaru obrzędowego i religijnego będzie także typowa dla całej kolekcji stworzonej przez Okęcką-Bromkową.

Opublikowane przez Okęcką-Bromkową teksty pieśni i bajek, a także tekstowa zawartość wspomnianej antologii wydanej przez Instytut Sztuki doczekały się wielu opracowań i recenzji. W omówieniach brak jednak porównań repertuaru z kolekcji radiowej do tego zarejestrowanego przez Ekipę Olsztyńską. Tymczasem, aby można było ocenić stopień samodzielności i oryginalności pieśni nagranych dla radia, należałoby zapytać o to, czy nagrania radiowe wzbogaciły grupy tekstów, opublikowane w antologii, czy też może dostarczyły jedynie kolejnych wariantów wpisujących się w istniejący już zbiór. Szczegółowe analizy dowodzą, że wśród 288 pozycji zaczerpniętych z kolekcji radiowej i wykorzystanych w antologii, przeważają warianty znanych tekstów, zarejestrowanych wcześniej przez badaczy Ekipy Olsztyńskiej. Kilkadziesiąt wątków jednak można określić jako całkowicie nowe i wcześniej niedokumentowane. Dzięki nagraniom radiowym w antologii znalazła się spora kolekcja przemów, oracji i *biwatów* weselnych. Są to najczęściej krótkie wierszowane wezwania do kucharek, muzykantów, gości weselnych i pary młodej<sup>5</sup>. Ciekawa jest też dłuższa oracja wygłaszana przez *placmistrza* (pierwszego drużbę) w celu zaproszenia na wesele (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 224).

Poza oracjami nagrania nie dostarczają żadnych oryginalnych wątków tekstowych pieśni obrzędowych, które byłyby nieznane wcześniej. Podobnie mało oryginalna wydaje się kolekcja stworzona z pieśni balladowych, wędrownych śpiewaków, żołnierskich i historycznych, wypełniająca część drugą antologii. Tutaj jako nowe można wymienić pieśni tak zwanych wędrownych śpiewaków, rozpowszechniane poprzez druczki straganowe. Należą do nich *Pieśń o pielgrzymie i Pasterzu dobrym* rozpoczynająca się słowami „Moi mili chrześcijanie, proszę postuchajcie” oraz pieśń o sądzie ostatecznym *Postuchajcie, proszę was, o straszliwym sądzie*. W stosunkowo bogatej kolekcji pieśni żołnierskich wyróżniają się natomiast dwa wątki tekstowe: *Gdy jo maszerował przez warszawski rynek* oraz *A nasz Karl Princ dobry był* – nawiązujący do wojny prusko-austriackiej.

W grupie pieśni zalotnych i miłosnych (część III antologii) większość przykładów radiowych reprezentuje wątki ogólnie znane, a spośród nielicznych oryginalnych i rzadko dokumentowanych tekstów można wyłonić: *Ide ja do karczmy chłopak jeko śwyca* i *Bo-daj cie koziołceek ubódl*.

Najwięcej nowych wątków tekstowych pochodzących z kolekcji radiowej zawiera część czwarta antologii, obejmująca pieśni rodzinne (w tym kotysanki) oraz piosenki taneczne. Tak liczna reprezentacja krótkich, utaneczionych przyśpiewek i piosenek wy-

<sup>5</sup> Krzyżaniak nazywa *biwaty* jedną z ulubionych form towarzyskich na weselu, która była adresowana do wszystkich obecnych na uczcie weselnej. *Placmistrz* rytmicznie wygłaszał tekst wierszowany i wypraszał datki dla kucharek, muzykantów i pary młodej. *Biwat* warmiński zastępował popularne w innych regionach przyśpiewki weselne (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 208). Przykłady *biwatów*, spisane głównie z taśm radiowych, opublikowano w antologii. Główną wykonawczynią była Maria Hambruch, urodzona i zamieszkała w Jarotach (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 247).

daje się odzwierciedlać preferencje prowadzącej wywiady Okęckiej-Bromkowej. W rozmowach przeprowadzanych z wykonawcami sugerowała bardzo często wykonywanie utworów tanecznych, skocznych i wesolych. Nowym, nieznanym wątkom tekstowym towarzyszą niedokumentowane wcześniej warianty melodyczne. Ponadto ciekawym i wartym odnotowania pokłosiem rejestracji radiowych są wątki piosenek włączanych w strukturę recytowanej bajki – wszystkie rozbrzmiewające z samodzielnymi melodiami.

Uporządkowanie treściowe materiału publikowanego w antologii nie zawsze pokrywa się z klasyfikacją muzyczną, dlatego należy postawić osobne pytanie o wątki najbardziej reprezentatywne dla warstwy muzycznej. Zaawansowane prace muzykologiczne podejmowane w przeszłości i współcześnie pozwalają stwierdzić, jakie typy i formy melodyczne były najlepiej reprezentowane w repertuarze radiowym, jakie występowały sporadycznie bądź nie zostały zadokumentowane w ogóle. Materiał radiowy bowiem, podobnie jak zbiór zgromadzony przez Ekipę Olszyńską, poddano drobiazgowej, wieloaspektowej klasyfikacji muzycznej. Autor koncepcji, Aleksander Pawlak, pracę nad wyodrębnianiem wątków muzycznych, wyborem materiału do antologii i klasyfikacją wątków muzycznych wyjaśnił w następujący sposób:

Ogółem zakwalifikowano do druku 1534 wątki muzyczne, na które złożyło się 2547 melodii.

Niewątpliwie najtrudniejszym problemem przy opracowaniu tak licznego zbioru była klasyfikacja materiału muzycznego. Założeniem jej było zaszeregowanie wątków do odpowiednich grup i gatunków melodii. W tym celu zwrócono uwagę na kilka elementów struktury muzycznej, a przede wszystkim na budowę zwrotki, strukturę metryczną, następnie na właściwości melodyczne i cechy wykonawcze. Istotnym elementem klasyfikacji były także struktura wersyfikacyjna tekstów pieśni, która wiąże się ściśle ze strukturą rytmiczną i budową zwrotki. Pomocnicze kryteria zaszeregowania wątków do grup stanowiły treść i funkcja pieśni. Klasyfikacja muzyczna nie jest bowiem przeprowadzona według jednego ściśle określonego kryterium, lecz ma ona charakter wieloaspektowy. Najpierw łączono ze sobą wątki pokrewne, tworzące zwarty typ melodii. Kilka podobnych typów utworzyło zespół typów lub krótko: zespół melodii. Kilka zespołów melodii włączono do grupy nadrzędnej w klasyfikacji, jaką jest grupa typologiczna melodii (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 5: 173–174).

Wyróżnione przez Pawlaka grupy to: zawołania, melodie dziecięce, melodie obrzędowe, melodie przyśpiewkowe i piosenek tanecznych, melodie pieśniowe, melodie instrumentalne, melodie pieśni śpiewaków wędrownych, melodie pieśni religijnych oraz melodie pieśni popularnych<sup>6</sup>. Wyodrębnienie trzech ostatnich grup autor uzasadnił ich

<sup>6</sup> Pierwsze opisy klasyfikowanego materiału zostały zamieszczone w publikacjach zbiorczych publikowanych w latach siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (Pawlak 1976; 1995). Dokładne wyszczególnienie poszczególnych wątków z wariantami zawiera ostatni tom antologii. Indeks sklasyfikowanych wątków wzbogacony został o zapisy incypitów sporządzone w wersji cyfrowej przez Ewę Dahlig-Turek (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 5: 183–242).





Fot. 1. Charlotta Ludorf – najstarsza śpiewaczka mazurska. Fot. W. Kapusto („Literatura Ludowa” 1959, nr 3–4, wkładka pomiędzy stronami 80 i 81).

poza ludową proweniencją, jednocześnie podkreślając potrzebę opublikowania tych melodii z uwagi na specyficzną sytuację historyczno-kulturową regionów Warmii i Mazur (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 5: 173–174).

Analiza zawartości poszczególnych grup klasyfikacyjnych zdefiniowanych przez Pawlaka pokazuje, jak nieproporcjonalny jest w nich udział nagrań radiowych. Melodie zarejestrowane przez Okęcką-Bromkową występują najliczniej w dwóch zbiorach: melodii pieśniowych, których do antologii wybrano aż 112, oraz melodii przyśpiewek i piosenek tanecznych. Tych ostatnich autorzy zdecydowali się wykorzystać w publikacji ponad osiemdziesiąt. Dość niepozornie natomiast przedstawia się reprezentacja melodii obrzędowych, których z nagrań radiowych w publikacji znajdziemy kilkanaście, niewiele jest także melodii dziecięcych i religijnych.

Nagrania radiowe, podobnie jak było to w przypadku tekstów, bardzo często powielają wątki melodyczne zarejestrowane wcześniej przez ekipę Państwowego Instytutu Sztuki. W kolekcji liczącej 246 wątków melodycznych, ponad połowę stanowiły znane i dokumentowane wcześniej. Melodie zarejestrowane dla Radia Olsztyn pełniły funkcję uzupełniającą i wzbogacającą w stosunku do dokumentacji przeprowadzonej przez Ekipę Olsztyńską. Stało się tak między innymi dlatego, iż wielu wykonawców, którzy wcześniej śpiewali i udzielali wywiadów badaczom współpracującym z Państwowym Instytutem Sztuki, było rejestrowanych również przez Marynę Okęcką-Bromkową. Okazuje się, że takie powtarzane nagrywanie miało wiele zalet, o czym świadczą komentarze do konkretnych pieśni publikowane w poszczególnych częściach antologii. Badacze dokonujący transkrypcji pieśni i oracji przekazanych przez takie śpiewaczki jak Charlotta Ludorf, Maria Hambruch czy Wilhelmina Badurek, mieli do dyspozycji nagrania różnych wersji tych samych utworów. Takie alternatywne nagrania były pomocne zwłaszcza wówczas, gdy na taśmach nagranych przez Ekipę Olsztyńską trudno było odsłuchać tekst albo urywało się nagranie (często nie można było w całości zarejestrować utworu z powodu reglamentacji taśm). Porównanie wersji zarejestrowanych na różnych taśmach pozwoliło zniwelować braki i dokonać transkrypcji tekstu bądź melodii, niekiedy zamieszczone były obie wersje zarejestrowanej pieśni lub przemowy (Krzyżaniak, Pawlak 2002: cz. 1, s. 224–225; 261).

Mimo niewielkiego udziału materiału obrzędowego kolekcję radiową należy dzisiaj ocenić jako bardzo wartościową, zwłaszcza dzięki nagraniom melodii *wykupkowych*, *rogolowych* czy weselnych. Chociaż w większości przypadków wątki melodyczne zadokumentowane dla Radia Olsztyn pokrywały się z już zarejestrowanymi, to zapisy dźwiękowe z pewnością wzbogaciły cały zasób repertuarowy, a tym samym również publikację o interesujące warianty. Jako przykład takiego wzbogacenia można przywołać wywiady o *wykupku* wielkanocnym wraz z towarzyszącymi im wątkami melodycznymi. Najważniejsze rozmowy zostały przeprowadzone przez Marynę Okęcką-Bromkową z Augustem Drubą i Gustawem Optacym w miejscowościach: Różyńsk, pow. Ełk, oraz Hejduk, pow. Pisz. Fragmenty tych wywiadów, a także zapisy oracji, tekstów pieśni czy też transkrypcje melodii włączono do części obrzędowej antologii (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 167–168, nr 19H; 172–173, nr 19M). Materiał melodyczny, zwłaszcza uzyskany od Gustawa Optacego, jest niezwykle cenny, gdyż zawiera drugi popularny wątek melodyczny towarzyszący wielkanocnemu kolędowaniu<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Dokładną analizę obu wątków melodycznych funkcjonujących w obrzędzie wielkanocnego wykupu przeprowadzam w publikacji *Śpiewy protestanckie na Mazurach*. Wskazuję między innymi źródła dru-

Innym przykładem są melodie pieśni *rogolowych*, związane z warmińskim obrzędem kołędowania zimowego, a pozyskane przede wszystkim od Anny Kuczke (Krzyżaniak, Pawlak 2002: cz. 1, s. 139 nr 5A). Okęcka-Bromkowa nazywa Kuczke najpopularniejszą wykonawczynią i „urodzoną poetką” (Okęcka-Bromkowa 1959: 87).

Nagrania Radia Olsztyn przyczyniły się do rozszerzenia zasobu melodii śpiewanych na Warmii i Mazurach. W antologii można wyróżnić ponad sto nowych wątków melodycznych, które zostały zarejestrowane przez Okęcką-Bromkową. Dostarczycielami takich oryginalnych melodii, poza wykonawcami nagrywanymi przez Ekipę Olsztyńską takimi jak: Charlotta Ludorf, Franciszek Dąbrowski, Rozalia Dolewska, Anna Kuczke, Wilhelmina Badurek czy Maria Hambruch, byli także nieznani wcześniej śpiewacy. Mił chał Dylewski, Augusta Grzela, Józefina Kriks, Wilhelm Merchyl czy Gustaw Optacy – ci wykonawcy wydają się najbardziej wyraziści i wyróżniający się z licznego grona informatorów rejestrowanych przez Okęcką-Bromkową.

Szczególne walory mają, jak można ocenić z perspektywy współczesnej wiedzy, rejestracje radiowe kołysanek i rymowanek z melodiami dziecięcymi. W kolekcji radiowej znalazły się melodie dziecięce recytowane na dwóch dźwiękach (*Kuma kum, zdech pon*), oparte na melodyce hejnałowej (*Oj, ziuśkaj, Franku*) oraz kołysanki utrzymane w rytmie walcerkowym i reprezentujące, jak to określił Pawlak, typ nowszy (*Wlaz kotek na płotek i mrugo*). Te rzadkie przykłady zarejestrowane dla Radia Olsztyn stanowią ważny ślad funkcjonowania w regionie Warmii i Mazur bardzo prostych, archaicznych śpiewów dziecięcych<sup>8</sup>.

Dzięki nagraniom radiowym materiał wybrany do publikacji został wzbogacony również o jedną melodię zawołania pasterskiego z Warmii w wykonaniu Michała Flakowskiego z Bartoń Wielkich w powiecie olsztyńskim. Zawołanie pasterskie rozpoczynające się słowami *Tu, tu tu! Pastorz wygono bidło* rytmicznie recytowane na jednym dźwięku jest jednym z cenniejszych przykładów dokumentujących dawny repertuar pasterski na Warmii (Krzyżaniak, Pawlak 2002: cz. 2, s. 251).

Najmniej oryginalnych wątków muzycznych występuje w radiowych nagraniach pieśni obrzędowych, chociaż i w tej kolekcji znajdziemy dwie melodie pieśni *wsiadanych* niedokumentowane wcześniej. Mają one strukturę formalną i postać metryczną podobną do pozostałych melodii *wsiadanych* (nazwane tak od okoliczności śpiewania – wyjeżdżania do kościoła i wsiadania na wóz oraz pierwszego wersu tekstowego *Siadaj, nie gadaj*). Towarzyszą strofom pięciowersowym, o układzie 10-8-8-5-10 i utrzymane są w metrum parzystym. Różnią się jednak od pozostałych melodii tonalnością: obie melodie rozwijają się w obrębie pentachordu (w pozostałych wątkach występuje

---

kowane będące podstawą melodii rozpowszechnianych z tekstami *wykupkowymi*. O ile ustalenie melodii źródłowej pierwszego wątku obejmującego wiele przykładów nie nastęrczało badaczom trudności (wykorzystywana była melodia pieśni wielkanocnej *Wesoły nam dzień dziś nastał*), źródło drugiego wątku melodycznego zostało wskazane dopiero przeze mnie, jako zapis niemiecki melodii religijnej *Surrexit Christus hodie* (Nawrocka-Wysocka 2002: 61; 171).

<sup>8</sup> Zapisy melodyczne wymienionych wyżej śpiewów dziecięcych zostały przytoczone przez Pawlaka jako przykłady ciekawych wątków wyodrębnionej grupy klasyfikacyjnej (Pawlak 1995: 105–106, nr 9, 10, 14). Włączono je również do omawianej antologii (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 4: 80, 88, 90–91).



heksachord, niekiedy rozszerzany poprzez dodawanie dolnej septymy i kwinty). Cechą charakterystyczną drugiej melodii jest zmiennie intonowana kwarta – w pierwszej części pieśni występuje interwał zwiększony, a w środkowej czysty (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 1: 234; 236).

Szczególną inwencję wykonawców nagrania radiowe zadokumentowały w odniesieniu do melodii pieśniowych. Na 112 reprezentowanych przez ten materiał wątków melodycznych, ponad czterdzieści okazało się oryginalnych i nierejestrowanych we wcześniejszych nagraniach. Dominują tu zwłaszcza melodie o ukształtowaniu rytmicznym AABA, melodie koliste, towarzyszące dystychom o budowie asymetrycznej oraz wspomniane już wcześniej melodie zaśpiewów bajkowych. Melodie o budowie kolistej z powtórzeniem pierwszego członu melodii w zakończeniu zwrotki często pojawiały się z tekstami ballad, z których można wymienić choćby *Miał jeden ojciec trzy córki* lub *Przyjechał żołnierz z Berlina* (Krzyżaniak, Pawlak 2002, cz. 2: 59; 68).

Dzięki nagraniom radiowym zwiększyła się też kolekcja melodii piosenek tanecznych, a zwłaszcza grupy, którą Pawlak określił jako piosenki taneczne polkowe i pokrewne. Melodie te łączyły się najczęściej ze strofami tekstowymi zbudowanymi z dwóch długich bądź też czterech krótkich wersów.

Oprócz materiału pieśniowego dla współczesnego badacza kultury Warmii i Mazur, który postrzega te obszary jako pogranicze kulturowe, szczególną wartość przedstawiają wywiady i relacje sporządzane „na gorąco” od informatorów. Na taśmach radiowych zarejestrowano wypowiedzi, w których zwłaszcza Mazurzy wypowiadają swoje żale i obawy, komentujące skomplikowaną i nieprzyjazną rzeczywistość powojenną. Okęcka-Bromkowa stara się tonować te wypowiedzi, ale nie zawsze jej się to udaje. Jako przykład takiego bolesnego podsumowania sytuacji Mazurów można przytoczyć wypowiedź Augusta Druby o niesłusznym osądzeniu o niemieckość i wrogim traktowaniu Mazurów przez ludność napływową:

Kiedy jeszcze dziś po dwunastu latach albo trzeba słuszeć gdzie tam po tak zapleczu sie slisy: oj żeby jesce i tych tutaj reszta Szwabów wywieźli, bo sie nie chce cale zyc niedzy tymi Szwabami [...] to, to jest to do placu sięga. To, to nie jest ochota.  
[...] A ci ludzie co, co wezmo w usta takie słowo Szwaby, ja wątpię ze oni wiedzo co to ma z sobo. Cy oni historyje znają, gdzie Szwaby byli. Tutaj Mazury były i z pradziadów i só, to ja nie dam sobie tutaj nic mówzić (wypowiedź A. Druby nagrana w 1957 r., Zbiory Fonograficzne IS PAN, PROlszt\_T0059).

Aby zrównoważyć dramatyczne niekiedy wypowiedzi, Okęcka-Bromkowa wiele miejsca na swoich taśmach poświęciła oficjalnym uroczystościom, jak choćby wręczenie Złotego Krzyża Zasługi Charlocie Ludorf, wybitnej śpiewaczce mazurskiej (nagranie z 1956 r., taśma PROlszt\_T0060), czy też wywiad o przyznanym odznaczeniu, przeprowadzony z Wilhelminą Badurek (nagranie z 1959 r. PROlszt\_T0054).

Materiał muzyczny, tekstowy i obrzędowy uzyskany na Warmii i Mazurach dzięki nagraniom realizowanym dla rozgłośni Radia Olsztyn nie dostarcza wielu dowodów na

pograniczny charakter tych obszarów, nie zawiera też mieszanego repertuaru ani nie ujawnia wpływów niemieckich. Być może dlatego, że nagrania były w pewien sposób sterowane. Gdy wykonawcy zdarzyło się zaśpiewać na przykład jakąś pieśń w języku niemieckim, prowadząca nagranie natychmiast reagowała, prosząc o śpiew w języku polskim. Wydaje się, że podobnie jak w przypadku Ekipy Olsztyńskiej, tak i podczas nagrań radiowych unikano rejestracji repertuaru mieszanego lub wykazującego wpływy obce.

Nie odmawiając opisywanym nagraniom radiowym walorów, trzeba mieć jednak świadomość wielu ograniczeń, założeń wstępnych, pewnej wybiórczości i jasno wytyczonych celów. Nagrania zrealizowane przez Marynę Okęcką-Bromkową, rozpatrywane w izolacji i bez uwzględnienia rejestracji dokonywanych przez Ekipę Olsztyńską, malują obraz regionu pełen niedopowiedzeń i białych plam.

Aby rozpoznać dokładniej walory i niedostatki materiału zgromadzonego przez Okęcką-Bromkową, badania powinny być poprowadzone w kilku kierunkach. Należałoby przede wszystkim zanalizować bogaty i do końca nie rozpoznany zbiór folkloru słownego, a także tekstowy i muzyczny repertuar dotąd nieopublikowany. Rzetelnej analizie i ocenie powinna zostać poddana również metodologia prowadzenia badań terenowych (tutaj na uwagę zasługują kwestie takie jak: założenia wstępne, wybiórczość repertuaru, rodzaj zadawanych pytań, ewolucja postawy badacza itp.). Dopiero wówczas będzie można dostrzec w kolekcji Polskiego Radia Olsztyn prawdziwy dokument – świadectwo niełatwych czasów zarówno dla prowadzącego badania, jak i (a może przede wszystkim) dla informatora.



## SUMMARY

Arleta Nawrocka-Wysocka

Polish Academy of Sciences, Institute of Art, Musicology Department

ETHNOMUSICAL CHARACTERISTICS OF PHONIC SOURCES PRESERVED WITHIN THE RECORDING COLLECTION OF OLSZTYN RADIO.

The copies of the collection registered by Maryna Okęcka-Bromkowa for The Polish Olsztyn Radio stored in the Institute of Art of Polish Academy of Sciences, just recently have become covered by digitisation works. The present study analyses mainly the radio material chosen from the whole collection and published in the five-volume anthology *Warmia and Mazury*. Attached transcripts, descriptions of rituals and melody transcriptions are considered as a representative sample reflecting both the genre variability and musical features of the whole recorded repertoire. The anthology authors – Barbara Krzyżaniak and Aleksander Pawlak chose 288 items (melodies and lyrics) from the collection, 246 of which are melodies. The radio material is the most numerous represented in the fourth volume which includes family songs, couplets and dance songs (112 items). The smallest number of radio material has been included in the fifth volume presenting religious and popular songs (21 items) as well as the first volume presenting ritual repertoire (46 items).

196

The author of the article attempts to evaluate the popularising and scientific-research advantages of the repertoire gathered from the radio collection and does so based on detailed analysis of textual and musical content of the anthology. By comparing the radio material with the material recorded by the Olsztyn Team during National Folklore Collecting Campaign she asks specific questions, of which the most important is – should radio recording be treated as complementary for the above mentioned materials or as originals? What kind of genres are prevailing in the radio recordings and which ones were almost unnoticed by the recording team? What measures were taken in order to acquire the repertoire and information, what questions were asked by the ones who led the investigation, what kind of wording was used to comment the behaviour and answers of the performers?

Apart from the textual analysis the author also reviews the most important melodic threads that are typical for radio recordings used in the publication and assigned to matching classifying group distinguished by Aleksander Pawlak. The article describes both well known threads that are an interesting variant enhancement to the melodies already documented (melodies of the rituals of *wykupek*, *rogolowe* melodies connected with the winter ritual of carolling), as well as the new ones – registered for the first time by Okęcka-Bromkowa. Among the original melodies prevailing are song and dance song melodies, however single examples of previously unknown children, wedding or shepherd calling melodies are also present.

The study also puts forward an enquiry about the registered collection – does it present a real picture of a complicated reality of Mazury and Warmia region in the after-war period and do presented materials match the limitrophe character of the cultural region?





**Angelika Magier** – etnomuzykolog, śpiewaczka, pracownik Gminnego Centrum Kultury w Drełowie, współpracownik Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Absolwentka Podyplomowych Studiów Etnomuzykologicznych Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie pod kierunkiem dr Weroniki Grozdew-Kołacińskiej przygotowała pracę dyplomową *Portret muzyczny Bagnoszy. Przyczynek do badań*. Ukończyła animację kultury na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach. Podejmuje działania badawcze, animacyjne i edukacyjne dotyczące kultury tradycyjnej grup etnokulturowych Bagnoszy i Bojarów Międzyrzeckich. Jest członkinią Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego. W 2019 r. ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego realizowała projekt *Badania nad tradycyjną kulturą muzyczną Bagnoszy i Bojarów Międzyrzeckich*. W swojej działalności kontynuuje tradycję śpiewaczki Bagnoszy i Bojarów, biorąc udział m.in. w Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w kategorii śpiewak – solista.

**Angelika Magier**

## Charakterystyka zbioru etnomuzycznych nagrań dokumentalnych z prywatnej kolekcji Zespołu Śpiewaczego z Drelowa

Niewielka prywatna kolekcja należąca do Zespołu Śpiewaczego z Drelowa (późniejszego Zespołu Śpiewaczego „Bagnoszki”) składa się z sześciu kaset magnetofonowych. Zarejestrowano na nich ponad 90 tradycyjnych pieśni i przyśpiewek, charakterystycznych dla grupy etnokulturowej Bagnosze. Nim przejdę do prezentacji samego zbioru, warto zdefiniować, kim są Bagnosze i jaka jest ich historia. Według Feliksa Olesiejuka (Olesiejuk 1996, 2000), mianem Bagnoszy określa się mieszkańców następujących 17 wsi: Szóstka, Worsy, Wólka Łóżecka, Łózki, Kwasówka, Przechodzisko, Drelów, Pereszczówka, Utrówka, Bereza, Zahajki, Żerocin, Szachy, Rudniki, Sitno, Dołha i Puchacze. Bagnosze terytorialnie należą do obszaru Międzyrzeczyzny (Międzyrzec Podlaski nad Krzną). Ta część Podlasia, położona w dorzeczu Krzny, była miejscem ścierania się wpływów Mazowsza, Rusi i Litwy. Kolonizację tych terenów w drugiej połowie XV w. prowadzili dziedzice niniejszych dóbr, m.in. Jan Nasutowicz (starosta brzeski), Jan Zabrzeziński syn Jana (wojewoda nowogrodzki, marszałek Wielkiego Księstwa Litewskiego) oraz książę Stefan Zbaraski. Osadnikami byli tu chłopi i szlachta z Mazowsza oraz Rusini i Litwini. Po Unii Lubelskiej w 1569 r. ziemie te zostały wyłączone z granic Wielkiego Księstwa Litewskiego i wcielone do Korony. Data Unii Lubelskiej wyznacza nazewnictwo dla trzech podgrup etnicznych: Rekunów, Litwaków i właśnie Bagnoszy. Bagnosze to grupa pracą i obyczajami najbliższa warstwie chłopskiej. Legenda związana z Bagnoszami głosi, że byli to chłopi zbiegli z dóbr międzyrzeczkich. Tereny, na których się osiedlili, pokrywały bagna, stąd nazwa – Bagnosze (*Kronika wsi Szóstka*: 10).

Dobra międzyrzeczkie od XV w. były pańszczyźniane, zamieszkiwane przez Bojarów Międzyrzeczkich – drobną szlachtę, którą cechowała wolność osobista i prawo własności.



Fot. 2. Pierwotny skład Zespołu Śpiewaczego z Drelowa. Stoją od lewej: Wanda Doroszuk, Jadwiga Jaworska, Halina Zieniuk, Janina Nikończuk, Janina Makaruk, Helena Sidorczuk. Siedzą od lewej: Janina Kołkowicz, Jadwiga Panasiuk (założycielka zespołu), Janina Karpińska. Autor fotografii nieznan. Lata 80. XX w. Gminne Centrum Kultury w Drelowie.

Ks. Adolf Pleszczyński definiuje, że

Bojarzy międzyrzeccy łączy pomiędzy drobną szlachtą a włościanami. Do szlachty należą oni pochodzeniem i prawem dziedzictwa ziemi, do włościan należą równie pochodzeniem, gdyż większość nosi włościańskie nazwiska, ale bardziej poziomem wykształcenia, strojem, obyczajem i mową, wspólnymi z ludem mazowieckim (Pleszczyński 1892: 7).

Opisanie, kim są Bojarzy Międzyrzeccy, jest istotną kwestią w świetle tutejszych obyczajów i tekstów pieśni (szczególnie weselnych), jakie pojawią się w omawianym zbiorze nagrań, bowiem grupę Bojarów i Bagnoszy jeszcze do pierwszej połowy XX w. łączyła specyficzna relacja: mimo zacierających się z biegiem czasu różnic stanowych kawaler – Bojar, szlachcic, przyjeżdżający w zaloty do panny z Bagnoszy w lokalnej obyczajowości stanowił prestiż i wyróżnienie.

Kolekcja została przekazana do digitalizacji i opracowania Zbiorom Fonograficznym Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w 2015 r. Prace zostały przeprowadzone w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* m.in. przez autorkę niniejszego przyczynku. Do roku 2015 kasety były przechowywane w siedzibie zespołu – Gminnym Centrum Kultury w Drelowie. Zbiór obejmuje blisko 100 pieśni i przyspiewek. Materiał ten został pozyskany przez członkinie Zespołu Śpiewaczego z Drelowa, które w drugiej połowie lat 80. XX w. podjęły amatorską dokumentację te-



renową na obszarze gminy Drelów. Inicjatorkami działań były Janina Kołkowicz, Halina Zieniuk i Janina Nikończuk i to głównie one dokonywały nagrań. Celem akcji było pozyskanie repertuaru dla Zespołu. Niestety, nie jest możliwe ustalenie, jakiego sprzętu używano podczas nagrań.

W wyniku nagrań terenowych planowanych na doraźne potrzeby grupy śpiewaczej Zespół zarejestrował unikatowy materiał, który obecnie jest niemożliwy do powtórnego pozyskania. Stworzono tym samym niezwykle cenne dokumentalne źródło etnofonograficzne o istotnym znaczeniu dla kultury i nauki. Na nagraniach utrwalono najbardziej charakterystyczne śpiewaczki Bagnoszy, przy czym każda z nich prezentuje odmienny repertuar i styl wykonawczy:

- Bronisława Szabaciuk „Kwasowiec” (1904–1991) z Drelowa – w jej repertuarze przeważają pieśni *długie*; jak ballady *Tam na cmentarzu przy mogiłniku*, *Raz w pewnej miejscowości*, *Zielona dąbrowo*;
- Katarzyna Filipiuk (1909–1989) z Żerocina – śpiewała głównie pieśni żniwne, dożynkowe, pieśni weselne, pieśni *długie*, pojawia się także fragment pieśni sierocej *Da ucha ze śladami gwary chachtackiej*;
- Franciszka Marczuk (1925–1997) z Drelowa – pieśni weselne, pieśni *długie*, pieśń *O unitach – O droga nasza polska kraina* o unitach z Drelowa, którzy zginęli w 1874 r. pod kościołem parafialnym w Drelowie;
- Marianna Sawczuk „Wanda” (1925–2012) z Drelowa – w jej repertuarze, podobnie jak u Szabaciuk, przeważają pieśni *długie*;
- Irena Uss (1935–2016) z Leszczanki – pieśni weselne, pieśni zalotne, pieśni *długie*.

Obok czołowych śpiewaczek Bagnoszy w materiale zarejestrowanym na kasetach pojawiają się pieśni w wykonaniu Zespołu Śpiewaczego z Drelowa, a także śpiewane przez nie odnotowane z imienia i nazwiska kobiety z Żerocina i Leszczanki (wykonują one głównie przyśpiewki weselne). W późniejszych latach na terenie gminy Drelów badania terenowe realizowało m.in. Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej (tereny Drelowa nagrywała przeważnie Ada Radzikowska)<sup>1</sup>, a także badacze: Aleksander Oleszczuk, Eugeniusz Sokalski, L. Kryński (Oleszczuk 1989: 9-11), Aniela Halczuk<sup>2</sup> oraz profesor Jan Adamowski (Adamowski 2003, 2005). W zbiorze *Podlasie* z serii antologii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa* pod redakcją prof. Ludwika Bielawskiego także uwzględniono – jako transkrypcje tekstowo-muzyczne – pieśni z okolic Drelowa, w tym w wykonaniu opisywanej wcześniej śpiewaczki Katarzyny Filipiuk. W wyżej wymienionych pozycjach znaleźć można różne warianty melodyczne i tekstowe pieśni z kolekcji Zespołu Śpiewaczego z Drelowa.

Podczas śpiewania omawianych pieśni zauważyłam, że mimo ich swoistej delikatności repertuar z kolekcji przejawia dużą nośność dźwięku na otwartej przestrze-

<sup>1</sup> Pieśni zarejestrowane przez Adę Radzikowską są dostępne w Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej oraz w Zbiorach Fonograficznych IS PAN. Dodajmy, iż to właśnie nagrania z Muzeum Podlaskiego stanowiły jedną z pierwszych kolekcji digitalizowanych i opracowywanych w ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* (Książek 2017: 79).

<sup>2</sup> Aniela Halczuk podjęła badania terenowe na terenie całego powiatu bialskiego w latach 1980–1990.

ni. Szczególnie warte uwagi są wspomniane na początku unikatowe pieśni weselne, w których pojawia się nawiązanie do Bojarów Międzyrzeckich. Pieśni te w omawianej kolekcji nagrań występują w aż trzech wariantach. Dwa kolejne można znaleźć u Feliksa Olesiejuka – pieśń zaręczynowa Marianny „Wandy” Sawczuk z Drelowa: *Wyjdźcie, Marysiu, wyjdźcie, młodziuchna* (Olesiejuk 2000: 223) i u Aleksandra Oleszczuka – pieśń kobiety z Wólki Łóżeckiej, zanotowana w 1935 r.: *Oj kołem, kołem, poza brzezina* (Oleszczuk 1989: 30). Poniżej przytaczam pieśń weselną o bojarach w wariantach z kolekcji Zespołu Śpiewaczego z Drelowa:

1. Wariant Katarzyny Filipiuk z Drelowa:

*Młodziuchna moja rada była,  
wzięła Jasieńka za białą rączkę, za stołem posadziła.*

*Oj siedź, Jasieńku, oj siedź, młodziuchny, czekaj czasu dobrego,  
niech ja dowiję, niech ja dowiję wianeczka rucianego.*

*Wianek się wiję, Janek się śmieje, a Manusia płacze,  
o mój wianeczku, wiane ruteczki, jak ja cię marnie tracę.*

202

2. Wariant Ireny Uss z Leszczanki:

*Tam na jeziorze, tam na głębokim, tam biała gąska pływa,  
a tam Manusia, a tam młodziuchna, bielutkie rączki myła.*

*I przyszedł do niej tatunio jej: „Chodź, Marysiu, do domu,  
bo najechali swaty Bojary, przyjąć ich ni ma komu”.*

*„Oj nie pójde ja, oj nie pójde ja, jeszcze się nie umyła,  
bo nie ma tego Janunia mego, com go wiernie lubyta”.*

3. Wariant Franciszki Marczukowej z Drelowa:

*Oj powiej, powiej, biała lelijo, do Marysi w podwórze,  
oj wyjdźże, wyjdźże, młoda Marysiu, przyjechali bojarze.*

*Marysia wyszła, młodziuchna pyszna, bojaram rada była,  
wzięła Gresiula za prawą rączkę, za stołem posadziła.*

*Oj siedź, Gresiulu, oj siedź, młodziuchny, dzisiaj nasze postanie,  
ty mi darujesz wianek mirtowy, ja ci ruty na wianek.*

Ponadto uwagę zwraca pieśń *Pijo ludzie gorzałeczke*, śpiewana przez Katarzynę Filipiukową. To pieśń niemetryczna, o wąskim zakresie skali, z licznymi melizmatami. W tekście uwidacznia się tęsknota za przemijającą młodością i urodą: panna-kobieta zwraca się do gęsi, by te popłynęły w „daleką krainę” i pomogły jej w powrocie utraconej z wiekiem „urody”.

Pieśni żniwne Bagnoszy, a szczególnie te w wykonaniu Filipiukowej, charakteryzuje archaiczność i rozciągłość melodii, wąskozakresowość, niemetryczność i bogata ornamentyka. Niestety, w kolekcji pieśni żniwne nagrano przeważnie w krótkich fragmentach, często z niewyraźną warstwą tekstową (usterki nagrania). W pieśni *Jak my żytko dożali* pojawia się motyw zbliżony do oracji *postanicy*<sup>3</sup>. W repertuarze Ireny Uss znajdują się pieśni ściśle odnoszące się do danej okolicy. Na podstawie wariantu zanotowanego u Aleksandra Oleszczuka jedną z pieśni Ussowej można określić jako pieśń *zielmanową* lub *zalimanową* – *Dunaj, dunaj po dolinie* – u Oleszczuka pod tym samym incipitem oraz z innym tekstem: *Lata ptaszek po olszynie* (Oleszczuk 1989: 75–76). Mianem pieśni *zielmanowych*, *zalimanowych* określa się w tej części Podlasia pieśni, gry i zabawy wiosenne młodzieży wiejskiej (Oleszczuk 1989: 73). Interesującą pieśnią jest także *W radzyńskim powiecie, w żerocińskiej gminie* – pieśń zalotna, nawiązująca do ówczesnego podziału administracyjnego terenów Bagnoszy.

Warto docenić kolekcję Zespołu Śpiewaczego z Drelowa, ponieważ jego członkinie, dokonując nagrań amatorskich, kierowały się jedynie intuicją i własną wiedzą o lokalnej tradycji. Wytypowane i nagrane przez Zespół śpiewaczki nie były więc przypadkowymi osobami. Wybór informatorów był przemyślany i nastawiony na zebranie możliwie najszerzego wachlarza melodii. Jedynym mankamentem zbioru nagrań z Drelowa jest fragmentaryczność dłuższych tekstów – autorki nagrań, chcąc oszczędzić miejsce na taśmie magnetofonowej, często nagrywały zaledwie jedną zwrotkę danej pieśni – znamy tę praktykę z wcześniejszych czasów, stosowały ją ekipy terenowe Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego stojące przed wyborem – więcej nagranych materiału – krótsze warianty *versus* dłuższe nagrania – mniejsza różnorodność. Niniejszy przyczynek wskazuje na zjawisko dość nowe i wydaje się, że powszechne, ale wciąż mało zbadane<sup>4</sup> – tworzenie dokumentalnych źródeł fonograficznych przez samych twórców ludowych.

<sup>3</sup> Mianem *postanicy* nazywano przodującą żniwiarkę, najgorliwiej wykonującą swoją pracę – wielokrotnie wspomina o tym Feliks Olesiejuk (np. Olesiejuk 2000: 86).

<sup>4</sup> W ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne* prowadzone są kweryndy mające na celu odnalezienie i opracowanie jak największej ilości typu źródeł. Na ich istnienie wskazał Jacek Jackowski już w 2007 r. (Jackowski 2007: 105). Dotychczas opracowano m.in. kolekcję nagrań Stanisława Woźnicy (Mazowsze wschodnie), kolekcję nagrań Alka Mardudy (Podhale), a w najbliższych planach jest opracowanie już pozyskanych nagrań skrzypka ludowego Zdzisława Marczuka. Projekt ma na celu zbadanie zjawiska na szerszą skalę.

## SUMMARY

Angelika Magier

### CHARACTERISTICS OF THE COLLECTION OF ETHNOMUSICAL DOCUMENTARY RECORDINGS FROM A PRIVATE COLLECTION OF DRELÓW VILLAGE SINGING ENSEMBLE

In the late 1980s the members of Drelów Village Singing Ensemble embarked on a task of creating an amateur field documentation in the area of borough of Drelów. Prime movers of the efforts were Janina Kołkowicz, Halina Zieniuk and Janina Nikończuk. The purpose of their efforts was to acquire a new repertoire for the Ensemble. Ultimately the research resulted in registration of a very unique material: over 90 songs found their place on 6 different audio cassettes. The songs are mainly wedding songs, harvest songs, *long* songs – ballads, orphan songs, courtship songs as well as, so called – *zalimanowe* songs (type of songs accompanying plays and games of the village youth). All of the mentioned songs are performed by leading singers of Bagnosze (the name of a local ethno-cultural group), that is – Katarzyna Filipiuk, Irena Uss, Bronisława Szabaciuk „Kwasowiec”, Marianna „Wanda” Sawczuk and Franciszka Marczuk. The collection was passed on to the Phonographic Collection of The Institute of Art of Polish Academy of Sciences in 2015 in order to be edited and digitised. The works were conducted in the framework of the project entitled *Polish traditional music – phonographic heritage*. The collection of Drelów Singing Ensemble is one of the most important sources of information of musical folklore manifestations of ethno-cultural group such as Bagnosze.







**Ewelina Grygier** – muzyk i etnomuzykolog, pracownik Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Absolwentka muzykologii oraz etnologii i antropologii kulturowej UAM, a także Studium Doktoranckiego IS PAN. Studiowała w Poznaniu (Uniwersytet Adama Mickiewicza), na Uniwersytecie Warszawskim oraz w ramach stypendium Socrates-Erasmus na Uniwersytecie Wiedeńskim. Obecnie pod kierunkiem prof. Ewy Dahlig-Turek przygotowuje rozprawę doktorską *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu*. Publikuje na łamach „Ruchu Muzycznego” (stała współpraca od 2014 r.) oraz w „Piśmie Folkowym” (autorska rubryka *Etnolektura*). Dla Instytutu Muzyki i Tańca tworzy blog *Tradycje Muzyczne* (<http://blog.tradycjemuzyczne.imit.org.pl/>). Prowadzi także działalność edukacyjną w zakresie wykonawstwa muzyki tradycyjnej, m.in. w latach 2012–2016 podczas Trad Music Workshop w Lockenhaus w Austrii oraz zajęcia dydaktyczne z zakresu etnomuzykologii i instrumentologii (Studium Podyplomowe IS PAN, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina – Wydział Jazzu i Muzyki Estradowej, Katedra Jazzu i World Music). Regularnie koncertuje z muzyczno-tanecznym projektem *Ustyszeć Taniec*, a w 2019 r. wydała solową płytę *Szplin*. Jest członkinią międzynarodowej grupy badawczej Street Music Research Group, działającej na uniwersytecie Monash w Australii oraz Polskiego Seminarium Etnomuzycologicznego, w którym pełni funkcję sekretarza.

**Ewelina Grygier**

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zbiory Fonograficzne

## Nagrania Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej (1996 r.) jako przykład współczesnej dokumentacji folkloru w kontekście scenicznym

### WSTĘP. DOKUMENTACJA FOLKLORU KALISKIEGO

Najstarsze nagranie folkloru polskiego pochodzi z początku XX w., a w odniesieniu do niektórych regionów dysponujemy znacznymi kolekcjami dokumentów dźwiękowych wykonanymi przed rokiem 1914. Historia dokumentacji nagraniowej folkloru kaliskiego rozpoczyna się jednak później, po II wojnie światowej. Pierwsze rejestracje z tych okolic zostały wykonane po 1945 r., na kilka lat przed Ogólnopolską Akcją Zbierania Folkloru Muzycznego. Utrwalono wówczas grę dudziarza i skrzypka Michała Galińskiego<sup>1</sup> z Fabianowa koło Pleszewa oraz głos Ignacego Grochowickiego<sup>2</sup> – śpiewaka z Turska. Później, w trakcie Akcji Zbierania Folkloru, dokonano nielicznych dokumentacji dźwiękowych<sup>3</sup> w Ostrowie Wielkopolskim, Kottłowie, Czarnym Lesie, Odolanowie, Raczycach i Nabyszycach (Jackowski 2015a: 20). Nagrań było stosunkowo niewiele i – w porównaniu z innymi regionami – Kaliskie cały czas pozostawało słabo udokumentowane fonograficznie. Tę lukę w zgłębianiu i archiwizowaniu folkloru muzycznego południowej Wielkopolski postanowił uzupełnić Jarosław Lisakowski<sup>4</sup>.

Pierwsze nagrania zostały przeprowadzone przy współpracy Polskiego Radia i odbyły się 15 listopada 1956 r. w Błaszczach i w Pawłótku, ale wykonawcy pochodzili tak-

<sup>1</sup> Nagrania w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN o sygnaturach: P0065AB-P0070AB, P0072AB- P0077AB.

<sup>2</sup> Nagrania o sygnaturach P0166AB-P0168AB.

<sup>3</sup> Łącznie nagrano 10 taśm. Nagrania w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN o sygnaturach: T07016-T0725.

<sup>4</sup> Badacz nie tylko rejestrował nagrania dźwiękowe, lecz także prowadził bogatą dokumentację fotograficzną. W 1962 r. obronił pracę doktorską *Folklor muzyczny Ziemi Kaliskiej*, a na podstawie nagrań wydał antologię pieśni *Pieśni kaliskie* (Lisakowski 1971) i *Pieśni ludowe znad Prosnicy* (Lisakowski 1983) oraz napisał liczne artykuły opatrzone transkrypcjami.

że z Zagórzyna, Iwanowic i Bukowiny. Oryginały taśm nie zachowały się w regionalnej rozgłośni Polskiego Radia – dziś jest to Radio Poznań (dawniej Merkury), ale ich kopie są dostępne w Zbiorach Fonograficznych<sup>5</sup> oraz Dziale Etnograficznym Muzeum Okręgowego Ziemi Kaliskiej. Na dwóch taśmach utrwalono wówczas siedemdziesiąt pozycji (pieśni i wywiadów). Lisakowski tak o nich pisał:

Po raz pierwszy nawiązałem łączność z pieśniami kaliskimi w 1956 roku i to w sposób zupełnie nieoczekiwany i przypadkowy. Redaktor muzyczny Polskiego Radia w Poznaniu – Zofia Brzeżańska – zaprosiła mnie na wspólny wyjazd w okolice Kalisza w celu nagrania materiałów do audycji radiowych [...] Nagraliśmy tam 73 pieśni i kilka wywiadów na temat obrzędu weselnego (Lisakowski 1983: 5–6).

Zorganizowane i systematyczne nagrania zostały zainicjowane przez Lisakowskiego dopiero trzy lata później. W ekspedycji badawczej w 1959 r. brali udział także inni badacze: Barbara Andrzejczak-Krzyżaniak, Bogusław Linette, Danuta i Aleksander Pawlakowie oraz Anna Szalaśna. Nagrywano wówczas w miejscowościach: Zagorzyn, Pamięcin, Rzegocin, Pawtówek, Bogusławice, Dzierzbín, Kalinowa, Gorzałków, Lisków, Nadziej, Kokanin, Chełmce, Wolica, Bukowina, Pruszków, Popów. Zarejestrowano tam około dziewięćset utworów; były to zarówno pieśni, melodie instrumentalne grane na skrzypcach, jak również liczne wiadomości o zwyczajach i obrzędach<sup>6</sup>. Najwięcej nagrań dokonał Lisakowski z żoną Ireną w ciągu całego roku 1959 w miejscowościach: Pruszków, Dębniatki, Zagorzyn, Dojutrów, Godziesze<sup>7</sup>, Wola Doroszevska, Zadowice, Kościelna Wieś, Blizanów, Bałdoń, Guzdek, Lis i Wolica. Zarejestrowano wtedy blisko 1260 pieśni (Lisakowski 1983: 6).

W trakcie badań, w Zagorzynie i Iwanowicach, Lisakowski odkrył dwa archaiczne typy instrumentów – dwustrunowe basy z charakterystycznym podstawkiem oraz bęben osznurowany (Lisakowski 1970: 6–7). Dawniej basy grające ze skrzypcami były częścią lokalnych tradycyjnych kapel (skrzypce, klarnet i basy lub skrzypce, klarnet, bęben). Już w czasie prowadzonych przez poznańskiego etnomuzykologa badań obydwa instrumenty stopniowo wychodziły z praktyki muzycznej. Współcześnie gra na bębnie osznurowanym jest kontynuowana w znikomym stopniu – bęben taki ma swoim instrumentarium Kapela Ludowa „Kalina” z Blizanowa<sup>8</sup>. Basy *kaliskie*, niegdyś opisywane jako „lokalne zjawisko” (Lisakowski 1962: 90) czy „swoisty emblemat subregionu” (Nawrocka-Wysoccka 2015: 13–14), dziś ponownie można spotkać w użyciu, w szczególności dzięki działalności Kapeli Ludowej „Brzeziny” oraz Mateusza Raszewskiego i grupy Gołoborze<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Nagrania w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN o sygnaturach: T3883-T3885.

<sup>6</sup> Nagrania w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN o sygnaturach: T3886-T3923.

<sup>7</sup> Lisakowski nie sprecyzował w dokumentacji, czy chodzi i Godziesze Małe czy Wielkie.

<sup>8</sup> Kapela występuje w składzie: Bogumił Kawecki (kierownik) – skrzypce, Longin Orpel – klarnet, Jerzy Błaszczuk – akordeon, Bogdan Litwa – akordeon, Eugeniusz Rogacki – akordeon, Hieronim Górski – bęben sznurowany: <https://www.wbp.poznan.pl/folklor/kapele-ludowe/kalina/#KAPELA%20LUDOWA%20%20%E2%80%9EKALINA%E2%80%9D> (dostęp: październik 2019 r.).

<sup>9</sup> Zespół gra w składzie: Mateusz Raszewski – skrzypce, Marcin Matecki – basy, Piotr Rogaliński – bęben.

Nagrania ekipy Jarosława Lisakowskiego wykonane pod koniec lat 50. XX wieku zostały niedawno opublikowane na dwóch albumach płytowych: *Melodie stamtąd. Nagrania archiwalne pieśni i muzyki regionu kaliskiego ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, cz. 1: 1947 – pierwsza poł. 1959 r. oraz *Melodie stamtąd. Nagrania archiwalne pieśni i muzyki regionu kaliskiego ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, cz. 2: druga poł. 1959 r.<sup>10</sup>

W późniejszych latach nie prowadzono szeroko zakrojonych badań ani dokumentacji terenowej muzyki z Kaliskiego, a na przestrzeni lat oblicze kaliskiego folkloru nieustannie się zmieniało. Współcześnie możliwość posłuchania kapeli z basami dwustrunowymi należy do rzadkości, za to od kilku już dekad licznie działają grupy śpiewacze, tworzone najczęściej przy kołach gospodyń wiejskich (KGW), bądź lokalnych instytucjach kultury<sup>11</sup>. Zespoły te chętnie prezentują się na przeglądach i biorą udział w konkursach.

Sporadycznie przeglądy zespołów regionalnych bywały rejestrowane<sup>12</sup>. Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej została utrwalona w formie nagrania dźwiękowego (w 1996 r.), a od 1998 r. rejestrowana jest także w postaci audiowizualnej. Blisko pięćdziesiąt nagrań dźwiękowych z lat 1998–2014 ukazało się na płycie *Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej. Wybór nagrań dźwiękowych regionalnego przeglądu zespołów folklorystycznych z lat 1998–2014*<sup>13</sup>. Rozpoczęto także wydawanie serii *Portrety*<sup>14</sup>, prezentującej kaliskich mistrzów śpiewu i gry. Pierwsze wydawnictwo poświęcone zostało muzyce instrumentalnej: *Leon Lewandowski skrzypek z Jagodzińca*, drugie wokalne: *Dwa listka na wodę. Józefa Marciniak śpiewaczka z Kobierna. Zespół śpiewaczy Kobierzanki*<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Za płytę *Melodie stamtąd...* (część druga), a także za album *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane. Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej dokonane na Śląsku Opolskim ze Zbiorów Archiwum Fonograficznego w Berlinie* Zbiory Fonograficzne otrzymały I Nagrodę w konkursie Fonogram Źródeł za rok 2017, przyznawaną przez Polskie Radio podczas Festiwalu Nowa Tradycja (<https://www.polskieradio.pl/334/6490>, dostęp: październik 2019 r.).

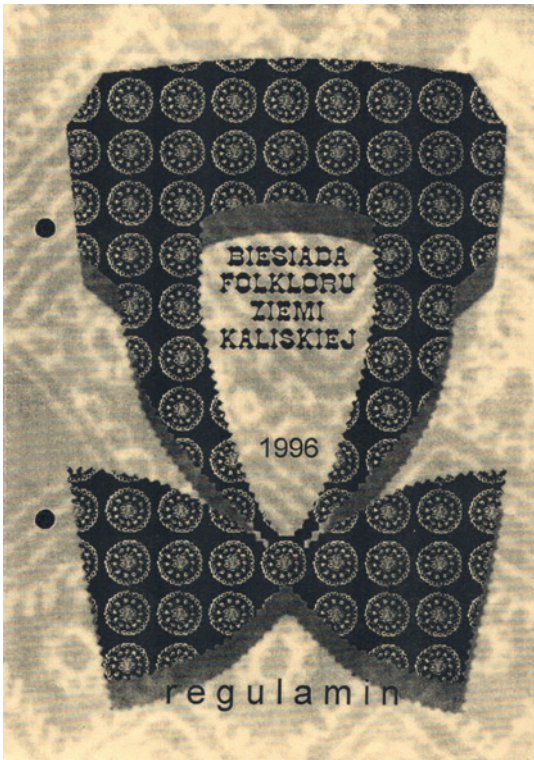
<sup>11</sup> Z wielu powodów tradycyjne kapele z biegiem lat przestawały grać, co było spowodowane wieloma czynnikami, m.in. zanikaniem tradycyjnej obrzędowości i coraz rzadszymi okazjami, aby przygrywać do tańca (w najlepszym wypadku następowała zmiana repertuaru tanecznego i/lub bądź instrumentarium), a także wpływem polityki kulturalnej PRL i stworzonej w tym czasie widowiskowej wersji folkloru. Echa polityczno-kulturalnych działań ówczesnych władz są odczuwalne do dziś – „Niewątpliwie przyspieszyły [one – przyp. E.G.] przemiany kulturowe na wsi polskiej, w tym marginalizację muzyki tradycyjnej. Pomimo upadku PRL trwają amatorskie i zawodowe zespoły prezentujące aranżowany folklor na scenie i świetnie odnajdujące się w międzynarodowej rzeczywistości kreowanej [...] Nade wszystko zaś trwa olbrzymia rzesza lokalnych zespołów wykonujących umasowioną piosenkę popularną, będącą zjawiskiem «w pół drogi» między kulturą ludową i artystyczną” (Nowak 2017: 106–107). Wraz z odchodzeniem kałpel rozkwitały zespoły śpiewacze, często powstające w celu uatrakcyjnienia lokalnych uroczystości.

<sup>12</sup> Przez dekady dokumentacją folkloru zajmowały się lokalne domy kultury, jednak każda instytucja poddchodziła do tej kwestii indywidualnie, dlatego dziś poszczególne ośrodki dysponują różnymi jakościowo i ilościowo archiwalnymi dokumentacjami folkloru swojego regionu. Wzorowo prowadzoną i bogatą dokumentację przeglądu cymbalistów, regionalnych teatrów obrzędowych, a także bogate zbiory rejestracji konkursów tańca tradycyjnego posiada Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie (por. Jackowski 2014d: 142).

<sup>13</sup> Ścieżki audio zostały wyodrębnione z wersji audiowizualnej.

<sup>14</sup> Nagrania terenowe oraz albumy wydawane są w ramach realizowanych przez CKiS w Kaliszu programów ministra, zob. <http://ckis.kalisz.pl/nagrania-ze-spiewaczka-ludowa-jozefa-marciniak-z-kobierna/> (dostęp: październik 2019 r.).

<sup>15</sup> Na płycie – oprócz Józefy Marciniak (ur. w 1933 r. w Kobiernie, pow. Krotoszyn, gm. Krotoszyn, zm. 2019 r.) wystąpił także obecny skład „Kobierzanek”: Maria Konieczna, Czesława Jarysz, Czesława Biniek,



Fot. 1. Okładka broszury informacyjnej z 1996 r. Dokument ze zbiorów Archiwum Państwowego w Kaliszu (sygn. 443).

Od 2015 r. nagrania realizuje też muzyk Mateusz Raszewski, dokumentując przede wszystkim repertuar weselny i obrzędowy. W ramach prowadzonych przez siebie poszukiwań, obejmujących swym zasięgiem w szczególności wsie leżące na prawym brzegu Proсны<sup>16</sup>, zarejestrował wielu interesujących wykonawców, spośród których warto w szczególności wymienić harmonistów: Kazimierza Zegarkę i Zenona Kucharskiego, śpiewaczki: Anastazję Łaską i Janinę Plichtę, basistę Ignacego Biernacika, skrzypków: Leona Lewandowskiego i Józefa Tomczyka czy rodzinną kapelę Antczaków. Kopie tych nagrań są sukcesywnie przekazywane do Zbiorów Fonograficznych IS PAN, w których funkcjonują jako odrębny zespół archiwalny o nazwie *Kolekcja nagrań Mateusza Jonatana Raszewskiego (Kaliskie, Dorzecze Proсны)* opracowywany w ramach projektu

*Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*. Część nagrań skrzypka Leona Lewandowskiego ukazała się w albumie płytowym *Skrzypek znad Proсны*.

## 1. BIESIADA FOLKLORU ZIEMI KALISKIEJ – DIGITALIZACJA, OPRACOWANIE I UDOSTĘPNIENIE NAGRAŃ

Odrębnym zespołem archiwalnym, digitalizowanym i opracowywanym w ramach wspomnianego programu, są także nagrania dźwiękowe z Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej z 1996 r. Wydarzenie to odbywa się cyklicznie od czterech dekad, a jego początków upatruje się w Przeglądach Amatorskiego Ruchu Artystycznego (PARA), organizowanych w Kaliszu od 1976 r. Od roku 1981 konkurs funkcjonuje już pod obecną nazwą. W latach 80. i 90. XX w. biesiady koordynowane były przez Wojewódzki Dom Kultury

Jadwiga Grzesiek i Bogumiła Poczta (<http://ckis.kalisz.pl/plyta-spiewaczki-z-kobierna-jozefy-marciniak/>, dostęp: październik 2019 r.).

<sup>16</sup> Obecnie Mateusz Raszewski dokumentuje folklor kaliski dzięki dotacji w ramach programu stypendialnego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wcześniej także dzięki wsparciu Marszałka Województwa Wielkopolskiego (2018 r.). Wsie objęte działalnością dokumentacyjną Raszewskiego: Krzemionka, Nowa Kakawa, Jagodziniec, Przystajnia-Kolonia, Pieczyska, Czempisz, Pięgonisko, Zajączki Bankowe, Zadowice, Szadek, Popów, Mroczyki Małe, Mroczyki Duże, Wrząca, Koniec Świata.



## Utwory

Wyświetlone 151-160 z 313 rekordów.

Pobierz Filtry Kolumny

#	Numer utworu	Sygnatura z numerem I:	Tytuł	Data nagrania	Zespół wokalny	
	<input type="text"/>	<input type="text" value="CKISKal"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	
151	07	CKISKal_MC0005A.07	Łoża siadaj siadaj kochanie moje	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
152	08	CKISKal_MC0005A.08	Biała sukienka złoty pas	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
153	09	CKISKal_MC0005A.09	Dołem dołem słoneczko idzie	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
154	10	CKISKal_MC0005A.10	Otwórzcie nom bo num ładnie	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
155	11	CKISKal_MC0005A.11	Przyjechali młodzi z kościoła	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
156	12	CKISKal_MC0005A.12	Jużes po ślubie Marysiu jużes po ślubie	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
157	13	CKISKal_MC0005A.13	Kiepskiegoś sobie Marysia obrała	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
158	14	CKISKal_MC0005A.14	Po co żeś mnie broł kiedy żeś mnie nie znoł	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
159	15	CKISKal_MC0005A.15	Pomałuśku i powoli	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	
160	16	CKISKal_MC0005A.16	Wiwat	1996-11-17	Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo, pow. Jarocin, woj. kaliskie	

« 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 » 10 ▾

Fig. 1. Prezentacja nagrań z zasobów archiwalnych Centrum Kultury i Sztuki w aplikacji Zbiorów Fonograficznych IS PAN.

(obecnie Centrum Kultury i Sztuki) i odbywały się w lokalnych ośrodkach kultury w Kaliszu, Jarocinie, Krotoszynie, Odolanowie oraz Sycowie. Od 2000 r. miejscowością konkursową są Brzeziny, a współorganizatorem wydarzenia jest tamtejszy Gminny Ośrodek Kultury. W ciągu tych lat w przeglądzie wzięło udział niemal sto zespołów pieśni i tańca, śpiewaków oraz kapel<sup>17</sup>. Organizacji wydarzenia przyświeca idea prezentacji i ochrony lokalnego dziedzictwa:

Celem Biesiady Folkloru jest przegląd, ochrona i dokumentacja najcenniejszych tradycji regionalnych w dziedzinie kultury ludowej, muzykowania, śpiewu i tańca ludowego, a także popularyzacja tych tradycji w społeczeństwie (Gałczyńska 2018a: 3).

W ramach projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*, realizowanego od 2014 r. w Zbiorach Fonograficznych IS PAN, digitalizowana i opracowywana jest nie tylko kolejna część nagrań własnych jednostki, ale także kolekcje zewnętrzne. Jedną z nich jest zespół dwunastu taśm magnetofonowych w kasecie, z archiwum Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu, na których udokumentowano Biesiadę Folkloru Zie-

<sup>17</sup> Warto wspomnieć, że w poszczególnych edycjach Biesiady jurorami w konkursie byli m.in.: Jarosław Lisakowski, Mirosława Bobrowska, Bogusław Linette czy Piotr Dahlig. W trakcie omawianej biesiady z 1996 r. przewodniczącym jury był Bogusław Linette. Obecnie jury konkursowe tworzą: Arleta Wysocka - Nawrocka, Anna Weronika Brzezińska oraz Piotr Kulka.



Fot. 2. Kasety z nagraniami Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej. Fot. Ewelina Grygier, 2016 r.

212

mi Kaliskiej. Wydarzenie odbyło się w dniach 16–17 XI 1996 r. w Sycowie k. Kalisza. Podczas realizacji drugiego etapu projektu *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne*, w 2016 r., nagrania z Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej, zarejestrowane na kasetach magnetofonowych CC (Magton, 60 minut, taśma żelazowa), zostały przeniesione do postaci cyfrowej (pliki w formacie PCM Wave o rozdzielczości 96kHz/24bit), a na podstawie informacji audialnej przygotowano metadane. Odwzorowania cyfrowe obiektów i dokumentacji wraz z towarzyszącymi im danymi zostały udostępnione w aplikacji prezentującej zasoby archiwalne Zbiorów Fonograficznych IS PAN.

Poszczególne nośniki (kasety) otrzymały sygnatury składające się z akronimu instytucji będącej właścicielem fonogramów oraz pierwszych liter miejscowości i opatrzone zostały numerem porządkowym – omawiany zespół archiwalny opatrzone sygnaturą jako CKiSKaL\_MC0001AB – CKiSKaL\_MC0012AB. Originalne nośniki wróciły do kaliskiego Centrum Kultury i Sztuki, a w repozytorium Zbiorów Fonograficznych IS PAN dostępne są ich cyfrowe kopie.

Poniżej omówiony zostanie zbiór dokumentów fonograficznych z Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej z 1996 r.: zarówno repertuar, artyści, jak i kontekst wykonawczy, w ramach którego zarejestrowano ten zbiór archiwalnych nagrań.

## 2. KONTEKST WYKONAWCZY

Konkursy, przeglądy czy festiwale folklorystyczne odbywają się dziś na szczeblach: regionalnym, krajowym, a nieraz także międzynarodowym. Największym tego typu wy-

darzeniem w kraju jest Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, który jest organizowany już od ponad pół wieku. Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej pełni funkcję przeglądu oraz konkursu, tym samym doskonale wpisuje się w nurt współczesnych działań folklorystycznych:

Od kilkunastu lat Biesiada Folkloru ma charakter plenerowego, publicznego koncertu, realizowanego na zasadach biennale w pięknej turystycznej miejscowości Brzeziny (Fiebingier 2004: 10).

Prezentowana w trakcie Biesiady muzyka tradycyjna z regionu kaliskiego osadzona jest w zmienionym kontekście i przybiera nową, wykreowaną, sceniczną formę. O Biesiadzie Folkloru z 1998 r. jarocińska dziennikarka napisała:

Na dwa dni, nie tylko scena, na której królowały kosze z owocami i wiejskie płotki z zawieszonymi na nich kamionkowymi garnkami, ale cały budynek zamieniły się w prawdziwie ludowe widowisko. Na dworze mróz, a w domu kultury pełnia lata – wizualna i emocjonalna (Krzyżosiak 1998: IV).

Folklor w swojej wersji scenicznej, jako „ludowe widowisko”, jak został opisany w dziennikarskiej refleksji, dostarcza dziś w dużej mierze rozrywki i podobnie jak inne koncerty muzyki popularnej budzi wśród swoich fanów duże emocje:

Wreszcie Olech Podlewski odczytuje protokół z posiedzenia Komisji Artystycznej. W kategorii zespołów pieśni i tańca zwyciężają «Snutki» z Potarzycy. Piski na widowni, jak na koncercie rockowym (Krzyżosiak 1998: IV).

Innym ważnym konkursem w Kaliskiem jest odbywający się od niedawna festiwal Melodie Stamtąd<sup>18</sup>. Tego typu wydarzenia cieszą się dużym zainteresowaniem zarówno wśród publiczności, jak i wykonawców, a zarazem współcześnie stanowią one główną platformę prezentacji muzyki tradycyjnej (Nowak 2014: 93, Łosakiewicz, Teperek 2011: 21), stwarzając możliwość „konfrontacji poziomu artystycznego zespołów oraz wymiany doświadczeń” (*Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej*, b.s.).

Prezentacja regionalnej muzyki podczas scenicznego koncertu bądź konkursu, repertuaru pierwotnie służącego określonym funkcjom i pojawiającego się w konkretnych sytuacjach wykonawczych (np. podczas wesela, w trakcie pracy czy modlitwy przy zmarłym), oznacza przeniesienie jej w inny kontekst występowania – jest to sytuacja dla folkloru nieco sztuczna, wytworzona zewnątrz. Pierwsze tego typu sceniczne

<sup>18</sup> Występujący w konkursie uczestnicy muszą zaprezentować materiał ze wspomnianych płyt *Melodie stamtąd*. „Wykonawcy zaprezentują dwa-trzy utwory, w tym jeden musi pochodzić z płyt *Melodie stamtąd*, drugi i trzeci – ze zbiorów nagrań dra Jarosława Lisakowskiego lub Jadwigi i Mariana Sobieskich, a także ze zbiorów regionalnych Oskara Kolberga” (*Festiwal muzyki tradycyjnej Melodie Stamtąd 2019 – Regulamin konkursu*, <http://ckis.kalisz.pl/wydarzenia/festiwal-muzyki-tradycyjnej-melodie-stamtad-2019/regulamin-festiwalu-melodie-stamtad19-2/>, dostęp: październik 2019 r.).

prezentacje miały miejsce już pod koniec XIX w. (Dahlig 1998a: 87), a ich intensyfikacja nastąpiła najpierw latach 20. i 30. – w ramach dożynek prezydenckich i festiwali folklorystycznych – a następnie w latach 50. XX wieku (na przykład w 1952 r. na Podhalu odbył się duży przegląd lokalnych zespołów – zob. album *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich*). Podczas najwcześniejszych festiwali prezentowano wyłącznie tradycyjnych muzyków i śpiewaków, tzw. wykonawców prezentujących w formie scenicznej, na potrzeby festiwalu<sup>19</sup>, swoją praktykę muzyczną, nadal funkcjonującą w oryginalnym kontekście. Oczywiście z upływem lat o takich autentycznych muzyków i śpiewaków jest coraz trudniej. Początkowo mieliśmy zatem do czynienia z przeniesieniem, a na dalszych etapach ze zmianą typu wykonawcy i repertuaru. Jak zauważa Jadwiga Sobieska:

[...] folklor został przeniesiony bezpośrednio z własnego środowiska na estradę, co zapoczątkowało tym samym drogę prowadzącą do radykalnej zmiany jego funkcji (Sobieska 1968: 572).

W odpowiedzi na zmieniające się warunki przekształcał się również typ wykonawcy:

Ekspansja tradycyjnego folkloru nie trwała długo. Nowa funkcja społeczna folkloru zaczęła domagać się nowych form, przystosowanych do norm sceny i widowiska, a organizacja kulturalnego życia na wsi i prowincji wyszła temu naprzeciw. Powstały świetlice wiejskie i przyzakładowe, powiatowe i wojewódzkie domy kultury. W ślad za tym wyrastały, jak grzyby po deszczu, zespoły pieśni i tańca<sup>20</sup> ujęte w ramy organizacyjne, programowo kierowane i reżyserowane. Ich repertuar w ogromnej większości oparty został na materiale folklorystycznym (Sobieska 1968: 572–573).

Przemiany kultury tradycyjnej są także widoczne w Kaliskiem, w którym, w szczególności od lat 70. XX w., powstało wiele zespołów śpiewaczych bądź folklorystycznych. Poszczególne grupy cechuje odmienny typ organizacji, a także stosunek do wykonywanego repertuaru (bardziej tradycyjny, autentyzowany – *versus* repertuar popularny, daleki od tradycji zwyczajowej, a zwłaszcza obrzędowej). Zespoły działające przy kojach gospodyń wiejskich pozostają raczej domeną kobiet śpiewających *a capella*, nato-

<sup>19</sup> Czasem, mimo prezentacji scenicznych, próbuje się jak najmniej zmieniać tradycję: „Idea festiwalu jest ożywienie tradycji muzycznych w ich naturalnym środowisku. Festiwal nie miał być tylko pokazem scenicznym; miał być przeniesieniem zwykłej codzienności muzycznej i zwyczajów bez jakiegokolwiek ingerencji z zewnątrz, na przykład w formie adaptacji do potrzeb scenicznych. Organizatorzy zdecydowanie nie chcieli na festiwalu widzieć zespołów folklorystycznych takiego typu, jaki u nas wykształciła chociażby Cepelia” (Bielawski 1999: 132–133).

<sup>20</sup> Długą listę powstających w okresie Polski Ludowej zespołów otwierają największe, najstarsze i zawodowe zespoły folklorystyczne – Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” założony w 1948 r. oraz założony pięć lat później Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hładny. Tworzono także mniejsze, lokalne zespoły, które działały przy kotach gospodyń wiejskich, w domach kultury bądź przy związkach takich jak Samopomoc Chłopska i Związek Młodzieży Polskiej. Instytucje zapewniały zespołom wsparcie merytoryczne (instruktor, konsultant, opiekun), szkoleniowe (kursy instruktorskie), wydawnicze (śpiewniki) oraz finansowe (Nowak 2014: 89).

miast zespoły powstające przy ośrodkach kultury najczęściej mają charakter mieszany, nierzadko międzypokoleniowy. Często występują z towarzyszeniem instrumentalisty, a nawet całej kapeli i/lub zespołu tanecznego.

Poniżej scharakteryzowano część z zespołów, które wystąpiły w ramach Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej w 1996 r. Z uwagi na trudności w uzyskaniu dostępu do niektórych informacji nie wszystkie grupy udało się wyczerpująco opisać, a szczegółowość prezentowanych charakterystyk jest zróżnicowana<sup>21</sup>.

### 3. WYKONAWCY WYSTĘPUJĄCY PODCZAS BIESIADY FOLKLORU ZIEMI KALISKIEJ W 1996 R.

#### Ogólna charakterystyka grup śpiewaczych i kapel

W omawianym zespole nagrań archiwalnych zarejestrowano następujące zespoły z ówczesnego województwa kaliskiego (jedynie Zespół Folklorystyczny „Międzyborzanie” reprezentował województwo leszczyńskie)<sup>22</sup>; jednocześnie są to wszystkie grupy, które wystąpiły w 1996 r. podczas Biesiady):

1. Zespół Folklorystyczny „Piwonice” z Piwonice, gm. Piwonice;
2. Zespół Śpiewaczy „Kobierzanki” z Kobierna, gm. Krotoszyn;
3. Zespół Śpiewaczy „Ciświczanki” z Ciświcy, gm. Jarocin;
4. Zespół Folklorystyczny „Doruchowanie” z Doruchowa, gm. Doruchów;
5. Zespół Śpiewaczy „Golinianka” z Goliny, gm. Jarocin;
6. Zespół Śpiewaczy „Kotłowianki” z Kotłowa, gm. Mikstat;
7. Zespół Folklorystyczny „Międzyborzanie” z Międzyborza, gm. Międzybórz;
8. Zespół Pieśni i Tańca „Noskowiacy” z Noskowa, gm. Jaraczewo;
9. Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Ołobok” z Ołoboku, gm. Sieroszewice;
10. Zespół Śpiewaczy „Potarzyca” („Potarzyćanki”) i Kapela Ludowa (Kapela „*Snutki*”) z Potarzyć, gm. Jarocin;
11. Zespół Folklorystyczny „Lutogniewiaczy” z Lutogniewa, gm. Krotoszyn;
12. Zespół Śpiewaczy „Przyraniemki” z Przyrania, gm. Mycielin;
13. Zespół Śpiewaczy „Cieniowianki” z Cieni Trzeciej, gm. Opatówek;
14. Zespół Obrzędowy „Stradomianki” ze Stradomi Wierzchniej, gm. Syców;
15. Zespół Folklorystyczny „Żegocinianki” z Żegocina, gm. Blizanów;
16. Zespół Śpiewaczy „Radliczanki” ze Szczytnik, gm. Szczytniki;
17. Zespół Śpiewaczy „Wróżewiaczy” z Wróżew, gm. Krotoszyn;

215

<sup>21</sup> Za udzieloną mi pomoc w trakcie przygotowywania niniejszego tekstu dziękuję kierownicze zespołu Doruchowanie – Jadwidze Kosik oraz Annie Gałczyńskiej z Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu, a także dr Arlecie Nawrockiej-Wysockiej.

<sup>22</sup> W dniu nagrania wszystkie wymieniane miejscowości leżały w administracyjnych granicach województwa kaliskiego, wyjątkiem, jest Golina będąca częścią ówczesnego województwa konińskiego (opieram się na podziale administracyjnym obowiązującym w 1996 r.). Obecnie miejscowości, z których pochodzą omawiane zespoły w większości są częścią województwa wielkopolskiego, jedynie Międzybórz i Stradomia administracyjnie należą do województwa dolnośląskiego.



18. Zespół Pieśni i Tańca z Koźmina i Kapela znad Orli, gm. Koźmin Wielkopolski;
19. Zespół Śpiewaczy „Kalina” z Nowej Wsi, gm. Rozdrażew;
20. Kapela Ludowa „Brzeziny” z Brzezin, gm. Brzeziny;
21. Zespół Pieśni i Tańca „Tursko” z Turska, gm. Gołuchów;
22. Zespół Obrzędowy „Zaprosnianki” z Renty, gm. Kraszewice;
23. Zespół Śpiewaczy „Biadkowianki” z Biadek, gm. Krotoszyn;
24. Zespół Śpiewaczy „Chocz” z Chocza, gm. Chocz.

Przed sycowską publicznością zaśpiewali także soliści: Stanisława Musielak z Piwonice, Bolesława Mielicka z Biadek i Józef Lis z Turska.

Wykonawców Biesiady w Sycowie zapowiadał, podobnie jak w latach poprzednich, Antoni „Toniek” Chabierski. Jego działalność podczas przeglądu daleko wykraczała poza funkcję konferansjera. W przeciwieństwie do nagrań fonograficznych wykonywanych w terenie, gdzie zapowiedzi nagrywane przez badacza lub spikera odnoszą się ściśle do kontekstu nagrania (miejsce i data rejestracji, personalia, wiek i miejsca zamieszkania wykonawcy, wykonywane utwory), Chabierski nie tylko pełnił funkcję informacyjną – zapowiadając kolejne zespoły i prezentowane przez nich utwory – lecz także zabawiał publiczność: mówił gwarą, opowiadał dowcipy<sup>23</sup>, recytował wiersze<sup>24</sup>, a także prezentował autorskie, prawdopodobnie napisane przez siebie teksty<sup>25</sup>. Chabierski był zatem nie tylko konferansjerem, ale też i *quasi*-wykonawcą<sup>26</sup>, a zachowanie w nagraniach jego spontanicznych występów-intermediów wzbogaca dokumentacyjny kontekst żywej sytuacji scenicznej.

Najdłużej spośród zarejestrowanych zespołów działa Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Ołobok”. Grupa powstała jesienią 1959 r. z inicjatywy Stefanii Czerwińskiej. Kilka z zespołów zostało założonych w latach 70. XX w.: „Tursko” w 1971, „Golinianka” w 1972, „Piwonice” w 1973, „Brzeziny” w 1977, a „Kotkowianki” w 1978 roku. Większość jednak powstała w kolejnej dekadzie: „Kobierzanki” i „Cieniowianki” w 1980, „Przyrnianki” w 1983, „Noskowiacy” w 1984<sup>27</sup>, „Doruchowanie” i „Lutogniewiaci” w 1985, „Potarzyca” w 1986, „Zaprosnianki” w 1987 roku. W 1992 r. powstała Kapela

<sup>23</sup> Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, sygn. CKiSKaI\_MC0001A.01, CKiSKaI\_MC0003A.13, CKiSKaI\_MC0003B.01, CKiSKaI\_MC0007B.04 i in.

<sup>24</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. CKiSKaI\_MC0010B.09.

<sup>25</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. CKiSKaI\_MC0008B.09.

<sup>26</sup> Konferansjerzy wydarzeń związanych z folklorem i folkim często przyjmują taki model prowadzenia imprezy; podobnie prowadzą imprezy np. Anna Adamowicz, Józef Broda, Bartłomiej Koszarek, Witold Kuczyński podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych czy Krzysztof Trebunia-Tutka, prowadząc radiowy festiwal Nowa Tradycja. Ci, będąc śpiewakami i muzykami, wzbogacają również konferansjerkę śpiewem i grą. Warto dodać, że przez lata Chabierski prowadził jeden z zespołów Biesiady – „Potarzyczanki”. W 2005 r., na rok przed śmiercią, nadano mu medal „Zasłużony dla Powiatu Kaliskiego” (zob. [www.powiat.kalisz.pl/art,772,antoni-chabierski-zasluzony-dla-powiatu-kaliskiego](http://www.powiat.kalisz.pl/art,772,antoni-chabierski-zasluzony-dla-powiatu-kaliskiego), dostęp: sierpień 2019 r.).

<sup>27</sup> Od momentu założenia zespołu jego kierownikiem była Bronisława Bazelak. W 1997 r. urzędowano jej „pożegnanie nieostateczne” – kierowniczką pozostała aż do 2001 r. Ze względu na pokrewieństwo między członkami zespołu kierowniczką nazywana była „Ciotką” (ann 1997: 6). Podczas biesiady w 1996 r. kapelę tworzyli: Marcin Rebelka, Czesław Andrzejewski i Szymon Andrzejewski (syn Czesława). Obecnie kierowniczką zespołu jest Krystyna Andrzejewska.



Fot. 3-6. Zespół Śpiewaczy „Potarzyca” („Potarzystanki”) i Kapela Ludowa (Kapela „Snutki”) z Potarzyst. Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej, Syców 1996 r. Autor zdjęcia nieznan. Fotografia ze zbiorów Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu.

217

znad Orli<sup>28</sup>. Zespół o najkrótszej historii to „Międzyborzanie”, od 1994 r. działający jako zespół śpiewaczy, a od 1995 roku występujący także wraz z kapelą.

Wiele z grup zarejestrowanych podczas Biesiady w 1996 r. istnieje do dziś, choć często, z uwagi na zmiany pokoleniowe, występują w innym niż pierwotny składzie osobowym bądź funkcjonują w zmienionej formule.

Najczęściej zespoły śpiewacze powstają z inspiracji lokalnej liderki (Nowak 2014: 91). Przykładem kaliskiej liderki-animatorki jest Józefa Marciniak z Kobierna k. Krotoszyna. Śpiewaczka była wieloletnią przewodniczącą lokalnego Koła Gospodyń Wiejskich, w którym realizowała swoje pasje. Przez lokalne środowisko jest postrzegana jako „osobowość sceniczna” i „dusza towarzystwa”, nie dziwi zatem, że w 1980 r. dzięki jej inicjatywie i charyzmie powstał zespół „Kobierzanki”, którego kierowniczką była przez cztery dekady. Marciniak była także inicjatorką powstania innych zespołów śpiewaczych powiatu krotoszyńskiego – we Wrózewach, Biadkach (Gałczyńska 2018b) i Lutogniewie (Hyszko 1996: 10). Z kolei dla Zespołu Śpiewaczego „Potarzyca” („Potarzystanki”) ważną postacią, która inspirowała pozostałe członkinie KGW i zainicjowała

<sup>28</sup> W rzeczywistości muzycy Kapeli znad Orli wywodzili się z istniejącego wcześniej zespołu „Rozdrażniacy”. Do założenia kapeli namówił instrumentalistów ówczesny burmistrz Koźmina Wielkopolskiego – Bolesław Kasprzak. Na przestrzeni lat kapela występowała w różnym składzie osobowym. Od 2007 r. zespół tworzyli: Kazimierz Mazur – saksofon, Teofil Pluta – trębacz, Jan Styburski – skrzypce, Eugeniusz Drukarczyk – akordeon, Roman Kostrzewski – instrumenty perkusyjne (mar 2015: 2).

powstanie zespołu, jest Irena Zegar (Is 2001: 5). Dla „Ciświczanek” ważna jest kierowniczką zespołu – jednocześnie nauczycielką i dyrektorką szkoły – Maria Sobczak. Zespół „Golinianka” przez 25 lat prowadzony był przez Teresę Jarzyniak, która tworzyła nowe utwory i reżyserowała występy zespołu (ib 1997: 6). Po jej śmierci w 1997 r. kierowniczką zespołu została Janina Dykcik (Sokowicz 2002: 21).

Inną kaliską liderką, związaną z zespołem „Noskowiacy”, jest Bronisława Bazelak:

Początkiem wszystkiego było oczywiście umiłowanie śpiewu i kultury ludowej. Jak już wspominałam, miałam dużą rodzinę. Rodzice zawsze uczyli nas śpiewu – zwłaszcza ojciec. W najbardziej ciężkich czasach to pomagało nam przetrwać. Śpiew towarzyszył mi zawsze, od kiedy pamiętam. Muszę przyznać, że ciągle – bez względu na to, co robię, gdzieś w mojej duszy rozbrzmiewają piosenki ludowe. Czasem budzę się w nocy, przypominam sobie kilka słów i zastanawiam się, z której to było przyśpiewki – wystarczy, że zanucę melodię a zapomniana piosenka powraca. Tak powstały zeszyty, w których notuję słowa i układam różne scenki rodzajowe. Bardzo się to przydało, kiedy zaszła potrzeba utworzenia zespołu (Konieczna 1998: 6).

Omawiane tu zespoły często wykorzystują dookreślenia „śpiewaczy”, „folklorystyczny” bądź „obrzędowy” – już sama nazwa pozwala zidentyfikować je jako grupy z nurtu drugiego bytu (obiegu) folkloru, w których „nie wszystkie etnohistoryczne wartości tej tradycji doszły do głosu i nie wszystkie uległy przetworzeniu artystycznemu” (Sobieska 1968: 578–579).

Nazwy zwyczajowe zespołów folklorystycznych najczęściej tworzone są od miejsca zamieszkania bądź siedziby zespołu, np. „Wróżewiaczy” z Wróżew, „Piwonice” z Piwonic, „Noskowiacy” z Noskowa itd. Często nazwa wskazuje także na skład zespołu, zwykle żeński, stąd mamy zespoły takie jak „Radliczanki” czy „Stradomianki”, ale także mieszane, np. Wróżewiaczy, Doruchowianie. W wyniku powiększenia składu o kilku mężczyzn i wprowadzenie elementów tańca w 2001 r. Zespół Śpiewaczy „Golinianka” zmienia nazwę na Zespół Folklorystyczny „Goliniacy” (Sokowicz 2002: 21). Ciekawostką jest nazwa kapeli towarzyszącej Zespołowi Śpiewaczemu „Potarzyca” – Kapela „*Snutki*”. Nazwa ta nawiązuje bowiem do regionalnego haftu snutkowego, tzw. *snutki*<sup>29</sup>. Warto dodać, że inne zespoły regionu, np. „Ciświczanie” czy „Noskowiacy” w swoich strojach scenicznych także wykorzystują elementy haftu snutkowego<sup>30</sup>, ponadto grafika broszu-

<sup>29</sup> Haft określany jako *snutki*, haft snutkowy lub *snutki golińskie* to rodzaj haftu, będącego w powszechnym użyciu na wsi wielkopolskiej (w szczególności w okolicach Golicy) w połowie XIX w. Haftem tym ozdabiano koszule, spódnice, czepki i fryzki. Według Adama Glapy *snutki* wyewoluowały ze starego typu koronki renesansowej, zwanej też koronką islandzką bądź koronką z Luxeuil, i według autora są rodzajem opadu kulturowego. „Hafty te wówczas były tak pospolite i w tak wielkich ilościach je wykonywano i noszono, że w niedziele i święta było od nich w kościele śnieżnie biało, a niewiasty ubrane w białe stroje i hafty wyglądały – podług ludowego określenia – jak łabędzie” (Glapa 1955: 196). Współcześnie *snutki*, jako element identyfikacji regionalnej, pojawiają się na opakowaniu serów produkowanych w innej podkaliskiej miejscowości, w Goliszewie (Dziubata 2018: 303).

<sup>30</sup> Por. Badania terenowe dot. hafciarstwa realizowane przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze w Jarocinie i okolicach w dniach 16–22 września 2013 roku, <http://snutki2013.blogspot.com/> (dostęp: sierpień 2019 r.).



Fot. 7. Zespół Folklorystyczny „Doruchowianie” z Doruchowa. Od lewej stoją: Stanisława Bajer, Janina Jurek, Weronika Kosik, Stanisława Czabańska, Arleta Kurzdys, Sława Drzazga, Maria Bimek, Jerzy Kosik, Zenon Dymarski, Henryk Jagielski, Marian Jurek. Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej, Syców 1996 r., autor zdjęcia nieznany. Fotografia ze zbiorów Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu.

219

ry informacyjnej i regulaminu Biesiady z 1996 r. również oparta jest na motywie haftu snutkowego (zob. Fot. 1).

### „Doruchowianie”

Zespół Folklorystyczny „Doruchowianie” powstał w 1985 r. przy Gminnym Ośrodku Kultury w Doruchowie. Na przestrzeni lat śpiewało w nim około 150 osób, a kierownikami byli kolejno: Mariola Mazur (1985–1991), Jerzy Kosik (1991–1996), Stanisława Czabańska (1996–2007), Jadwiga Kosik (od 2008 do chwili obecnej); od 1997 r. szefem kapeli towarzyszącej zespołowi jest Zenon Dymarski. W tym mieszanym zespole śpiewają: Jadwiga Kosik, Maria Matysik, Mariola Tomak, Sara Reiner, Anna Wojtasik, Maria Pawlak, Zenon Dymarski, Franciszek Moska, Lecz Owczarek, Henryk Jagielski oraz Sławomir Nowak. Grupa ma na swoim koncie wiele wyróżnień<sup>31</sup>, otrzymała także honorową odznakę Zasłużony dla Kultury Polskiej.

W 2019 r. podczas 53. Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaczek Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą Zespół Folklorystyczny „Doruchowianie” z Doruchowa wystąpił w składzie: Zenon Dymarski, Henryk Jagielski, Sławomir Nowak oraz Lech

<sup>31</sup> M.in.: I miejsce (1994 r.), III miejsce (2018 r.) oraz wyróżnienia (w latach: 1996, 1998, 2012, 2014) podczas Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej; nagrody w Wojewódzkim Przeglądzie Zespołów w Bukowcu Górnym (2003, 2004 r.), a także Puchar Wójta Gminy Baranów (2002, 2003 r.) oraz Puchary i Dyplomy uznania od Wójta Gminy Doruchów (1995, 1998, 2000 r.) i wiele innych.



Owczarek<sup>32</sup>. Ta męska grupa śpiewacza wyłoniła się w 2017 r. z zespołu mieszanego, funkcjonującego pod tą samą nazwą. Za swój występ w Kazimierzu męska grupa śpiewacza „Doruchowianie” została nagrodzona drugą nagrodą<sup>33</sup>. Ponad dwie dekady wcześniej, w ramach Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej, Doruchowianie wystąpili w mieszanym, większym, widocznym na zdjęciu nr 7 składzie.

Zespół Folklorystyczny Doruchowianie ma w swoim repertuarze, oprócz repertuaru czysto muzycznego, także tzw. widowiska obrzędowe i okolicznościowe, które prezentowane były publiczności w poszczególnych latach: *Jasełka* (1997, 1998 r.), *Pierzok* (1999, 2003 r.), *Wesele wiejskie* (2000, 2001 r.), *Pokaz mody wiejskiej* (2000 r.), *Ślub z ogłoszenia* (2003, 2004 r.), *Wigilia u Walusiaków* (2004 r.) oraz *Ślub ku przestrodze* (2005 r.). Zespół pełni zatem również funkcję teatru ludowego.

### „Potarzystanki” i Kapela „Snutki”

Grupa Śpiewacza „Potarzystka” („Potarzystanki”) rozwiązała się kilka lat temu z uwagi na podeszły wiek i stan zdrowia członkiń zespołu (jak większość tego typu zespołów nie doczekała się kontynuacji działań przez przedstawicieli młodszej generacji), ale Kapela „Snutki” istnieje do dziś. Zespół „Snutki” powstał w 1984 r. w Szkole Podstawowej w Potarzystce z inicjatywy nauczycielki Aleksandry Mendelskiej. Od 1994 r. patronat nad zespołem sprawuje Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej, powołane przez rodziców dzieci występujących w zespole, finansowo „Snutki” wspiera zaś Gmina i Powiat Jarocin. Początkowo w zespole tym, mającym charakter zespołu pieśni i tańca, grał tylko jeden instrumentalista (akordeonista), który akompaniował tancerzom. Od lat 90. XX w. zespół ma dwie kapele: tzw. *ludową* (w składzie: akordeon, skrzypce, trąbka, kontrabas i bęben) i dudziarską. Grupa ma w swoim repertuarze nie tylko pieśni i tańce wielkopolskie, ale także: rzeszowskie, lubelskie, krakowskie, łowickie, opoczyńskie, śląskie i żywieckie. Wykonuje również tańce narodowe (polonez, krakowiak, mazur), ma w swoim repertuarze obrazki sceniczne, takie jak: *Pastwiskowe igraszki*, *Niedzielne popołudnie*, *Poniedziałek dyngusowy*, *Kośnicy*<sup>34</sup>. Tak szeroki, częściowo stylizowany repertuar, prezentujący taniec i muzykę z różnych regionów Polski jednoznacznie sytuuje „Snutki” wśród grupy zespołów reprezentujących tzw. „drugi byt folkloru”. Nie są to więc pierwotni nosiciele folkloru, lecz wykonawcy prezentujący folklor przetworzony, stylizowany bądź rekonstruujący dawną muzykę ludową, taniec i obrzędy. W 2011 r. zespół nagrał i wydał płytę pt. *Zespół Folklorystyczny Snutki*, na której znalazły się tańce i zabawy z Wielkopolski, Rzeszowskiego, Lubelskiego i innych regionów<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Lech Owczarek występuje także jako solista; jest też laureatem III nagrody w kategorii solistów-śpiewaków podczas OFKiŚL w 2017 r., a także kilku regionalnych konkursów i przeglądów, m.in. Wojewódzki Przegląd Folklorystyczny w Szreniawie (I nagroda, 2017 r.) czy Festiwal Folkloru Polskiego „Sabałowe Bajania” w Bukowinie Tatrzańskej (III nagroda, 2018 r.).

<sup>33</sup> W ramach poszczególnych edycji Festiwalu, także inne, omawiane tu zespoły z Kaliskiego zdobywały nagrody i wyróżnienia: „Białkowiarki” (III nagroda, 1996 r., 2002 r.), Kapela Leona Lewandowskiego z Brzezin (I nagroda, 1997 r.), „Kobierzanki” (III nagroda, 2009 r.), Kapela „Brzeziny” (II nagroda, 2019 r.).

<sup>34</sup> <http://www.snutki.pl> (dostęp: sierpień 2019 r.).

<sup>35</sup> <http://www.gesle.folk.pl/?&akcja=szczegoly&rok=2012&id=82> (dostęp: sierpień 2019 r.).



## Zespół Pieśni i Tańca „Tursko”

Zespół Pieśni i Tańca „Tursko”, powstały z inicjatywy Seweryny Grabowskiej, czerpał swój repertuar od skrzypka wiejskiego, a zarazem organisty kościelnego, Jana Sobczaka (ur. w 1904 r. w Tursku).

Pierwszymi członkami kapeli byli: ówczesny kierownik zespołu – Seweryna Grabowska (skrzypce)<sup>36</sup>, Jan Sobczak (skrzypce), Stefan Szymoniak (akordeon), Stanisław Sottysiak (klarnet) oraz Władysław Mądrzak (kontrabas). Niemalże równolegle do „Turska” powstał też z młodszego narybku zespół „Małe Tursko”. Obecnie kapelę regionalnego Zespołu Pieśni i Tańca „Tursko” tworzą: Robert Jankowski (kierownik kapeli; akordeon), Paulina Czarnecka (skrzypce, śpiew), Marian Ordziniak (klarnet), Jerzy Szkudlarski (klarnet), Tomasz Karoń (trąbka), Jerzy Kraszkiewicz (basy *kaliskie*), Janusz Kraszkiewicz (kontrabas, śpiew), Andrzej Wojcieszak (bęben)<sup>37</sup>.

Podczas występów scenicznych „Tursko” prezentuje m.in.: *Podkoziotka*, *Dyngus*, *Dożynki*, *Darcie pierza* oraz *Oczepiny*. Poszczególne choreografie konsultowano z Wacławem Wojciechowskim, który wspierał zespół w latach 1972–1988.

## Kapela Ludowa „Brzeziny”

Kapela powstała przy Gminnym Ośrodku Kultury w Brzezinach pod koniec lat 70. XX w. z inicjatywy Ignacego Focha (skrzypek, kierownik kapeli), Józefa Więctawa (harmonia), Mirosława Biernacika (klarnet) i Lucjana Dymarczyka (akordeon). Poza inicjatorami, pierwszymi członkami kapeli byli także: Leon Lewandowski (skrzypce, od 1985 r.<sup>38</sup>), Józef Antczak (skrzypce), Zdzisław Siudy (skrzypce), Władysław Nowak (skrzypce), Józef Piskula (harmonia), Stanisław Janiak (harmonia), Józef Jangas (kornet), Jerzy Malinowski (akordeon) oraz Julian Zadka (bębenek ze *stalką*). W późniejszym czasie w zespole grali również: Eugeniusz Białecki (basy *kaliskie*), Józef Rosa (bęben ze *stalką*), Henryk Wietrzyk (klarnet, saksofon), Zdzisław Kaźmierczak (basy *kaliskie*), Franciszek Szuleta (skrzypce, harmonia), Stanisław Janiak (harmonia), Bronisław Bachor (harmonia).

Kapela wykonuje muzykę pogranicza kalisko-sieradzkiego, mając w instrumentarium charakterystyczne instrumenty: skrzypce, basy *kaliskie*, bęben ze *stalką* oraz harmonię guzikową. W 1997 r., a więc rok po omawianej tu Biesiadzie Kaliskiej, Kapela Brzeziny zdobyła I nagrodę, a w 2019 r. II nagrodę w kategorii kapel podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą<sup>39</sup>. W 2017 r. Rada Powiatu Kaliskiego nadała zespołowi medal Zasłużony dla Powiatu Kaliskiego „w podziękowaniu za promowanie lokalnego folkloru”<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> Od 1997 roku kierownikiem zespołu był Jerzy Kraszkiewicz.

<sup>37</sup> <https://www.wbp.poznan.pl/folklor/kapele-ludowe/kapela-tursko/> (dostęp: 8 sierpnia 2019 r.).

<sup>38</sup> Anna Maria Gałczyńska, *Leon Lewandowski*, [http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-leon\\_lewandowski](http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-leon_lewandowski) (dostęp: sierpień 2019 r.).

<sup>39</sup> Jako „Kapela Leona Lewandowskiego z Brzezin” (Adamowski, Sar 2016: 329). W latach 2004–2012 Kapela „Brzeziny” zdobywała także pierwsze nagrody podczas poszczególnych edycji Biesiady Folkloru Ziemi Kaliskiej.

<sup>40</sup> <https://www.powiat.kalisz.pl/art,1859,kapela-ludowa-brzeziny-zasluzony-dla-powiatu-kaliskiego> (dostęp 8 października 2019 r.).

Warto podkreślić, że mimo zmienionego kontekstu wykonawczego (scena, estrada) z kapelą występuje instrumentalista, który poznawał muzykę w jej naturalnym kontekście. Muzykiem tym jest nim najstarszy żyjący kaliski skrzypek – Leon Lewandowski z Jagodzińca (ur. w 1926 r. w Pałce), który

„[...] na skrzypcach zaczął grać jako kilkunastoletni chłopak. Uczył się podpatrując starszych muzykantów, terminował u wuja Majewskiego, który grał na harmonii dwurzędowej. Wkrótce grywał już na wiejskich weselach i zabawach. I tak przez kilkadziesiąt lat<sup>41</sup>.

#### 4. ZAREJESTROWANY W NAGRANIACH REPERTUAR

Zdigitalizowane nagrania Biesiady Folkloru Kaliskiego z 1996 r. przynoszą w większości repertuar typowo wokalny, często też wokarno-instrumentalny i z rzadka czysto instrumentalny. Przeważają tu wykonania zespołowe, ale nie zabrakło także solistów-wokalistów, będących członkami poszczególnych zespołów. W pojedynczych przypadkach zarejestrowano scenki rodzajowe.

Z notek udostępnionych przez zespoły dowiadujemy się podstawowych informacji o wykonywanych przez grupę utworach, np. Zespół „Piwonice”: „w repertuarze posiada liczne pieśni i przyśpiewki ludowe regionu kaliskiego, inscenizacje obrzędów ludowych, a także pieśni kościelne – kolędowe i pasyjne”, a „Golinianka” wykonuje „piosenki ludowe, obrzędy i powiastki gwarowe”. Z kolei „Noskowiacy” w opisie podkreślili, że w trackie ich występu „dominują tańce i przyśpiewki z okolic Jarocina”, a w repertuarze „Lutogniewiaków” „przeważa folklor z okolic Krotoszyna”. Dla zespołu śpiewaczego „Przyranianki” z Przyrania „podstawą repertuaru są regionalne pieśni ludowe zebrane z terenu gminy Mycielin. Zespół korzysta ze Zbioru Pieśni Kaliskich<sup>42</sup> – zatem czerpie materiał z publikacji Jarosława Lisakowskiego. „Międzyborzanie” natomiast „wykonują przede wszystkim rodzime, dolnośląskie pieśni, które – jak piszą – zbierane były przez miejscowego działacza kulturalno-oświatowego, niemieckiego pastora ewangelickiego, ale zarazem gorącego orędownika mowy polskiej – R. Fiedlera”<sup>43</sup>.

Wszystkie zespoły odwołują się zatem do repertuaru właściwego ich miejscu pochodzenia. W nagraniach z Biesiady znalazły się jednak nie tylko utwory wielkopolskie, lecz także te znane w całym kraju, jak i repertuar popularny, a także ten tworzony wspólnie – autorska twórczość członków zespołu.

Wśród zarejestrowanych utworów znajdują się pieśni i melodie charakterystyczne dla Wielkopolski, m.in. *Chłopacy, chłopacy skądże to jedziecie, Miała baba wisieloka, Polka jarocinka* czy *Ścieżkum do pszeniczki, ścieżkum do żyta*<sup>44</sup>. Część z repertu-

<sup>41</sup> Booklet płyty *Leon Lewandowski skrzypek z Jagodzińca*.

<sup>42</sup> CKiSKaI\_MC0002B.17.

<sup>43</sup> Robert Fiedler (1810–1877) był pastorem ewangelickim pracującym w Międzyborzu. Poza troską o lokalną gwarę interesował się także tutejszym folklorem, w szczególności ludową twórczością literacką (Homola 1984: 254).

<sup>44</sup> Por. Lisakowski 1983: 257, nr 350; Lisakowski 1971: 320, nr 490; Zbiory Fonograficzne, sygn. T4448.07.

aru występuje w lokalnym wariacie tekstowym, np. *Przez potockom wieś wydeptana ścież*<sup>45</sup>, czy *Ołobockie zegary głośno bijom* i *Kaliskie zegary głośno bijom*<sup>46</sup>.

W zarejestrowanym repertuarze znalazły się także utwory wykonywane podczas wesela: *Oj, chmielu, chmielu* i *Kompała się Kasia w morzu* – jak podaje Kolberg, ten drugi utwór śpiewany był w Kaliskiem po to, by zabawić pannę młodą (Kolberg 1964: 140). Wśród nagrań liczne są także wątki ogólnopolskie i folklorystyczne: *Jasiu konie poił*, *Kasia wodę brata*, *Postała mnie matka na górę po jabłka*, *Siołem proso na zagónie*, *nie moge go żać*, *Wszystko się w polu zazieleniło*, *Prosilili mnie na wesele, jo poszed*, *Zagrej mi ty, graczyku*, *Krakowiaczek jeden miał koników siedem*, *Jadą goście jadą koło mego sadu*, *Zachodźże, słoneczko*, *Od jednego, ode dwóch*, *Rada nierada, poszła za dziada*, *taka młoda dziewczyna*, *Maryniu, Maryniu, ksiądz jedzie* czy *Dwanaście listeczek u tej białej róży*.

Spośród utworów ogólnopolskich ciekawym przykładem jest tu wariant pieśni *Zalycił mi się z Kalisza świniarz*. Utwór ten rejestrowany był na terenie całego kraju w różnych wersjach tekstowych i melodycznych, m.in. jako *Zalycił mi się: pawłowski świniarz*<sup>47</sup>, z *Olsztyna świniarz*<sup>48</sup>, z *Berlina świniarz*<sup>49</sup>, z *dworu świniarz*<sup>50</sup>, z *Żnina świniarz*<sup>51</sup>, z *Poznania świniarz*<sup>52</sup> czy *warszawski świniarz*<sup>53</sup>. Wersja melodyczna i tekstowa zarejestrowana przez Zespół Śpiewaczy „Kalina” z Nowej Wsi charakterystyczna jest dla Wielkopolski; inną tekstowo, lecz zbliżoną melodycznie wersję śpiewała Franciszka Ciesiółkowa (*Zalycił mi się ze Szolder młynarz*<sup>54</sup>).

Niektóre zespoły prezentowały także pieśni do napisanych przez siebie tekstów, np. na powitanie widowni Zespół Śpiewaczy „Kotłowianki”, wchodząc na scenę, zaśpiewał:

*Hej, tu do Sycowa  
gościnniec nas prowadzi,  
witajcie, kochani, witajcie, kochani  
i bądźcie nam tu radzi.*

Z kolei zespół z podkonińskiej Golicy zaśpiewał swój własny tekst na pożegnanie audytorium<sup>55</sup>:

<sup>45</sup> Por. Lisakowski 1983: 87, nr 94.

<sup>46</sup> Por. Lisakowski 1983: 137, nr 170; W zbliżonej wersji melodycznej spotkamy je także jako *Zbąszyńskie zegary smujtnie biją* (Zbiory Fonograficzne, sygn. P0042A.01, P0152B.01) czy *Chwałkowskie zegary smutno bijo* (Zbiory Fonograficzne, sygn. P0212A.01, P0212A.02).

<sup>47</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T0560.01.

<sup>48</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T0593.06.

<sup>49</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T0645.10.

<sup>50</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T1591.04.

<sup>51</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T0853.01d.

<sup>52</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T0842.22.

<sup>53</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T0864.30.

<sup>54</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. T1299.23.

<sup>55</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. CKiSKaI\_MC0001A.08.

*Śpiewał zespół Golinianka,  
bądźcie wszyscy nam radzi!  
A my z serca wam życzymy:  
niech was szczęście prowadzi.*

Niektóre zespoły w tworzonych przez siebie pieśniach poruszają kwestie istotne dla nich samych jako mieszkańców określonych miejscowości. Podejmowane są aktualne tematy administrowania, komunikacji czy finansów – ta twórczość świadczyłaby o niezupełnym zaniku praktyki ludowej i wskazywałaby na pewien element folklorotwórczy prezentacji scenicznej. Taki współczesny tekst wraz z warstwą melodyczną może stanowić ważny materiał porównawczy dla badań nad zmieniającą się muzyką i poezją ludową, uproszczeniem, spłyceciem treści, zanikiem symboliki, wpływem repertuaru popularnego na twórczość ludową:

*W Sycowie na rynku ładny pomnik stoi<sup>56</sup>,  
a burmistrz Sycowa krytyk się nie boi.  
Krytyk się nie boi i wiemy dlaczego:  
bo burmistrz jest członkiem bractwa kurkowego.*

*Bo w bractwie kurkowym i kole łowieckim,  
poznano burmistrza ze sprzętem strzeleckim.  
Idzie burmistrz drogą i tak myśli sobie,  
Co tu jeszcze zmienić, w tym moim Sycowie?*

*Oj panie burmistrzu, nie są to przytyczki,  
ale jak najprędzej zmień pan urzędniczki.  
Każda chodzi dumna jak królowa Bona,  
na prośby petentów żadna niewzruszona.*

*W pobliżu Sycowa śliczne okolice,  
oj, zbuduj burmistrzu jeszcze obwodnicę.  
Nie masz się co wstydzić naszego Sycowa,  
bo nawet prezydent po nim spacerował.*

*Oj, drogi Burmistrzu, unieś się honorem,  
i bądź dla zespołu bogatym sponsorem.  
Oj, panie burmistrzu, gdy śpiewać kończymy,  
na bigos myśliwski z panem wyskoczymy.*

<sup>56</sup> Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. CKiSKaI\_MC0003A.02. Inny utwór pod tym samym tytułem: CKiSKaI\_MC0003B.17.

Problemy mieszkańców wsi, małych miast i ich okolic są częstym tematem tworzonych współcześnie pieśni. Teksty prezentujące aktualną tematykę oraz istotne problemy i wydarzenia posiadają proste rymy i są najczęściej kontrafakturami do znanych, popularnych melodii (nie zawsze o proveniencji ludowej). Zjawisko to wydaje się dość powszechne – podobnie jak grupa z Sycowa opalenicki zespół folklorystyczny „Kłosa” także śpiewa o potrzebie naprawy dróg, budowie obwodnicy czy marzeniu o gminnej pływalni (Grygier 2017: 189). Z kolei podczas jubileuszu Zespołu Śpiewaczego „Ciświczanki” jego członkini – Eleonora Białas bawiła publiczność „[...] monologiem o podróży do Warszawy oraz piosenką na znaną wszystkim melodię – *Szła babeczka do laseczka*” (Sokowicz 1999: 10).

W porównaniu z muzyką wokalną wśród repertuaru zarejestrowanego podczas Biesiady w 1996 r., muzyka instrumentalna zajmuje podrzędne miejsce. Wśród zarejestrowanych utworów znalazły się polki, oberki, walce oraz marsze. Muzykę instrumentalną podczas omawianego wydarzenia wykonywały Kapela znad Orli w składzie: akordeon, skrzypce, trąbka, bęben z talerzem oraz Kapela „Brzeziny”, która zagrała zarówno w dawnym składzie instrumentalnym: skrzypce i basy *kaliskie*, jak i w bardziej rozbudowanym: skrzypce, klarnet, akordeon, bęben ze *stalką*. Do nagrań nie została dołączona dokumentacja zawierająca szczegółowe informacje o wykonawcach, stąd jedynie przypuszczać możemy, że w omawianych nagraniu usłyszeć można grę wspomnianego skrzypka Leona Lewandowskiego. Zaprezentowane podczas Biesiady utwory, styl gry i maniera wykonawcza duetu skrzypce-basy<sup>57</sup> nawiązują do dawniejszej praktyki, znanej między innymi ze wspomnianych we wstępie nagrań Jarosława Lisakowskiego.

225

Kapele instrumentalne towarzyszyły także poszczególnym zespołom, akompaniując do śpiewu i grając do tańca: Zespołowi Folklorystycznemu „Żegociniarki” z Żegocina przygrywał akordeonista, „Noskowiakom” kapela w składzie: skrzypce, klarnet, bęben, a Zespół Pieśni i Tańca „Tursko” miał rozbudowany skład instrumentalny, m.in: skrzypce, akordeon, bęben oraz instrumenty dęte. Towarzysząca „Potarzycy” Kapela Ludowa „*Snutki*” wystąpiła w następującym składzie instrumentalnym: akordeon, skrzypce, bęben z talerzem.

Zarejestrowany podczas Biesiady repertuar jest eklektycznym konglomeratem pieśni wielkopolskich i ogólnopolskich, są tu zarówno utwory starsze, jak i materiał nowszy, folklorystyczny, stylizowany, a nawet popularny. Potwierdzeniem dużego zróżnicowania repertuaru prezentowanego podczas Biesiad jest notatka prasowa, w której czytamy:

W barwach Noskowa wystąpił zespół „Noskowiacy” z wiązką tańców ludowych, która zupełnie niespodziewanie zakończyła popularna *macarena* – w strojach ludowych (NN, 1997: 9).

<sup>57</sup> Zbiory Fonograficzne, sygn. CKiSKal\_MC0008B.05, CKiSKal\_MC0008B.06.



## ZAKOŃCZENIE

Antoni Chabierski, zapowiadając „Zaprośnianki” z Renty, odczytał notkę informacyjną przygotowaną przez grupę: „specjalnością zespołu jest prezentacja obrzędów i zwyczajów ludowych, które w wielu środowiskach znane są już tylko z opowiadań”, po czym dodał – „a teraz jeszcze ze sceny”<sup>58</sup>. Scena, jako miejsce prezentacji folkloru bądź twórczości do niego nawiązującej, jest niezwykle istotna. Wpływa ona bowiem na zmianę kontekstu funkcjonowania muzyki, ale oddziałuje także na repertuar i sposób wykonania. Nie ulega zatem wątpliwości, że

[...] współcześnie warunki wykonania pieśni i tańców dyktuje scena, na której najliczniej i najczęściej prezentują się zespoły pozbawione jasnego oblicza stylistycznego, co zapełnia przypadkowo skompletowany i w niezbyt wyszukany sposób wykonany repertuar na poły popularno-biesiadny, a na poły patriotyczno-religijny (Nowak 2014: 91).

Zatem dziś na scenach oglądamy i słuchamy już nie „autentyku ludowego”, lecz jego współcześnie wytworzonej wersji – mamy bowiem do czynienia ze zjawiskiem folkloryzmu, jak trafnie zauważa Jerzy Bartmiński: „Folklor na estradzie nie jest i być nie może folklorem autentycznym (...) Wyjęty z macierzystego środowiska utwór folklorystyczny służy czemu innemu, a nowa funkcja siłą rzeczy rodzi nowe formy i konwencje wykonawcze” (Bartmiński 1987: 81).

To, że oblicze muzyki tradycyjnej przekształca się, nie jest ani nowym, ani zaskakującym zjawiskiem. Kultura się zmienia. Wykonawców ludowych nie omija fala globalizacji i związane z tym ujednocianie kultury (w tym przypadku w warstwie muzycznej). Dziś wykonawcę „ludowego” od badacza tradycji nie różni już tak wiele jak w wieku XIX. Muzycy nie tylko nie mają obaw widząc rejestrator dźwięku, lecz sami posiadają takie urządzenia i mniej lub bardziej systematycznie nagrywają własną twórczość choćby w celu analizy własnej pracy, ale też dla udokumentowania własnej działalności. Artystom ludowym nie jest też obcy tzw. „rynek fonograficzny”, np. Zespół Śpiewaczy „Kalina” z Nowej Wsi w gminie Rozdrażew rok po jubileuszu 20-lecia istnienia zespołu nagrał dwupłytowy album prezentujący repertuar grupy<sup>59</sup>.

Na wykonawców oddziałują też procesy odśrodkowe – globalizacyjne. To one sprawiają, że we wsiach i regionach, w których od dawna nikt już nie muzykuje, powstają zespoły śpiewacze. Nie należy deprecjonować tych działań, gdyż są one odpowiedzią na aktualne potrzeby środowiska (estetyczne, artystyczne, tożsamościowe, społeczne)<sup>60</sup>

<sup>58</sup> CKiSKaI\_MC0009A/09.

<sup>59</sup> <https://www.rozdrazew.pl/zaspol-kalina.html> (dostęp: 17 października 2019 r.).

<sup>60</sup> Warto podkreślić, że zespoły folklorystyczne pełnią ważne funkcje, m.in.: poznawczą, estetyczną, etyczną, integracyjną, wychowawczą, rekreacyjną czy terapeutyczną (Łosakiewicz, Teperek 2011: 24), ponadto „w zespołach tego typu uczestnicy szukają nie tylko satysfakcji artystycznych. Ważne jest przede wszystkim pragnienie pełnego samourzeczywistnienia związanego z zaspokajaniem specyficznie ludzkich potrzeb kulturowych, wśród których tak istotną jest szeroko rozumiana potrzeba twórczości. Istotna jest również potrzeba kompensacji – tak charakterystyczna dla współczesnego człowieka – a także

i obrazują realne, współczesne przejawy zainteresowania kulturą ludową w regionach wiejskich, niezależnie od gustów i upodobań etnomuzykologów tęskniących za dziełnastowiecznym, „kolbergowskim” obrazem folkloru muzycznego. Jak zauważa Anna Maria Gałczyńska, działalność Biesiady Folkloru Kaliskiego pozwoliła nie tylko „ocalić wiele tradycji muzycznych i tanecznych” ale także, co wydaje się niezwykle istotne,

„[...] zainspirować formalnie działające grupy folklorystyczne do tworzenia nowych przekazów tradycji wiejskiej [...] pasjonaci odtwarzali dawne tańce regionalne” (Gałczyńska 2018a: 4).

Uczestnictwo w zespole dla wielu osób było i jest ważną częścią życia, pomaga zapomnieć o codziennych troskach, odgrywa rolę terapeutyczną. Wieloletnia kierowniczka i instruktorka Zespołu Pieśni i Tańca „Noskowiacy” Bronisława Bazelak powiedziała w wywiadzie:

„[...] czasem mimo niezbyt dobrego nastroju i samopoczucia przychodziłam na próby. I ledwie zabrzmiały pierwsze takty muzyki, tancerze się objęli, a już zapominałam o zmarwieniach i bólach” (Konieczna 1998: 6).

Warto podkreślić, że w wielu mniejszych miejscowościach działalność zespołu folklorystycznego nie tylko jednoczy mieszkańców wokół wspólnej inicjatywy (wspólnego hobby), ale często jest także wizytówką danej miejscowości:

227

Dziś Nosków jest jedną z większych wsi gminy Jaraczewo, znaną przede wszystkim dzięki działającemu tu od 1984 roku zespołowi folklorystycznemu „Noskowiacy”, który w 2009 roku obchodził jubileusz 25-lecia swojego istnienia” (<http://www.jaraczewo.pl/pomocnicze.html?start=13>, dostęp: sierpień 2019 r.).

Zainteresowanie lokalnymi zespołami jest duże, niezmiennie służą one – jako element artystyczny – ważnym uroczystościom lokalnym, państwowym, religijnym, a nawet politycznym:

Należy podkreślić, że od kilku lat rośnie zainteresowanie publiczności tą formą przekazu tradycji oraz zainteresowanie parlamentarzystów, władz samorządowych gminnych, powiatowych, wojewódzkich (Fibingier 2004: 10).

To, że zespoły folklorystyczne są ważne dla regionu, wyraźnie widać także w lokalnych gazetach, na łamach których drukowane są teksty o jubileuszach poszczególnych grup, o ich występach, rzadziej – niestety – przedstawiane są postaci poszczególnych członków zespołów czy szersza historia grupy.

---

potrzeba współzycia koleżeńskiego silnie zaznaczająca się przede wszystkim u młodzieży i wszystkich ludzi uwikłanych w «samotność w tłumie»” (Łosakiewicz, Teperek 2011: 5).

W wielu przypadkach zdarza się, że zespoły nie wykonują dawnego folkloru regionu, ale prezentują wyłącznie jego wybrane elementy, podając je w zmienionej formie. Często także prezentowane są sceniczne przedstawienia folkloru innych regionów. Niezależnie od stopnia przetworzenia czy zgodności z lokalną tradycją, przez osoby postronne prezentacje te wydają się być odbierane jako „autentyczne”: „może warto zainwestować w kulturę ludową i nie wstydzić się tego, co można jeszcze «ocalić od zapomnienia»” (Krzyżosiak 1998: IV). Czy wiejskie zespoły działające przy regionalnych kołach gospodyń i ich lokalno-ogólnopolski mariaż repertuaru, często prezentowany z pominięciem tradycyjnych manier wykonawczych, są zjawiskiem pośledniejszym od grup prezentujących muzykę w jej najstarszej zachowanej formie, których działalność określamy niekiedy mianem rekonstrukcji, kontynuacji? Wydaje się, że dziś jedno i drugie są już kreacją i porównywanie tych nurtów może być trudne, bowiem kreacja ta przebiega w dwóch grupach generacyjnych i w dwóch odmiennych kierunkach – jedna skłania się ku przeszłości (rekonstrukcja), w drugiej tli się pierwiastek żywej praktyki poddawanej modyfikacjom wynikającym np. ze zmiany kontekstu. Ta konsekwentnie podtrzymywana przez członków i liderów zespołów rozbieżność przynajmniej na razie nie rokuje spotkania w jednym punkcie. *A modus vivendi* mógłby przynieść dla muzycznej kultury ludowej nowe, ożywcze jakości. Niezależnie od postrzegania, wartościowania i stopnia nawiązania do tradycji przez zespoły śpiewacze i folklorystyczne działalność omawianych zespołów (ich historia, repertuar, sposób organizacji), jak również przeglądów folklorystycznych, na których występują, powinna znaleźć się w orbicie zainteresowań muzykologów, ponieważ zarówno zespoły, jak i festiwale, są częścią współczesnego, dziejącego się „na naszych uszach”, dalszego przeobrażania się wzorca repertuarowego i wykonawczego polskiej muzyki tradycyjnej.

## SUMMARY

Ewelina Grygier

Polish Academy of Sciences, Institute of Art, Musicology Department,  
Phonographic Collection

### RECORDINGS OF THE KALISZ LAND REGALE OF FOLKLORE (1996) AS AN EXAMPLE OF A MODERN FOLKLORE DOCUMENTATION IN THE SCENIC CONTEXT

The article is dedicated to archival recordings from the *Kalisz Land Regale of Folklore* made in 1996. The recordings represent an example of a modern folklore documentation in the scenic context. The collection of 12 tapes was digitised and edited in 2016 within the framework of the second phase of the project entitled *Polish traditional music – a phonographic heritage*, carried out by the Phonographic Collection of the Institute of Art of Polish Academy of Sciences. The present text can be considered as the trigger for characterising changes that took place, and still do so, in the area of traditional music due to developing cultural-political conditions.

Historical and contemporary Kalisz folklore documentation (including newly coming up music publishers) has been described in the article along with the performing context which a kind of festival-contest *Kalisz Land Regale of Folklore* is. Apart from this, there has been presented a general characteristic of singing groups and bands, such as „Doruchowianie”, „Potarzystanki” and Kapela „Snutki” („Snutki” Band), Zespół Pieśni i Tańca „Tursko” („Tursko” Song and Dance Ensemble), Kapela Ludowa „Brzeziny” („Brzeziny” Folk Band). Key persons for the region of Kalisz and the development of specific bands (Leon Lewandowski, Józef Marciniak, Bronisław Bazelak and Antoni Chabierski) have also been mentioned in the article. Registered pieces have been characterised in the further part of the text. Emphasis has been put on the character of the material that pictures the marriage of traditional repertoire with the one of folk style or even popular provenience.





Wybrane  
problemy  
ochrony,  
archiwizacji,  
digitalizacji,  
opracowania,  
udostępniania  
i wykorzystania  
zbiorów



**Magdalena Bill-Kunce** – absolwentka warszawskiej Akademii Filmu i Telewizji na wydziale realizacji dźwięku oraz Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2018 r. współpracuje ze Zbiorami Fonograficznymi Instytutu Sztuki PAN.

**Magdalena Bill-Kunce**

## Studium historyczno-problemowe o współpracy Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki PAN z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie w zakresie rekonstrukcji wybranych nagrań<sup>1</sup>

### 1. ZAGADNIENIE REKONSTRUKCJI NARAŃ ARCHIWALNYCH<sup>1</sup>

Początek wieku XIX przyniósł światu liczne odkrycia z dziedziny akustyki. Podczas badań i pomiarów prowadzonych w roku 1807 przez Thomasa Younga, angielskiego fizyka oraz lekarza, miała miejsce pierwsza próba graficznego zapisu przebiegu fali dźwiękowej. Następnie w latach 30. XIX w. Wilhelm E. Weber pojął podobną, również skuteczną, próbę uchwycenia dźwięku. Bardziej doskonała możliwość zapisu dźwięku pojawiła się w roku 1857 i została odkryta przez Leona Scotta de Martinville'a. Swój wynalazek pozwalający na niemożliwe do tej pory zapisanie dźwięku nazwał fonografem. Należy jednak podkreślić, że urządzenie to nie dawało możliwości odtworzenia dokonanego wcześniej nagrania. Dopiero 20 lat później nowy wynalazek, częściowo spójny technologicznie z przedstawioną przez de Martinville'a maszyną, dał szansę na nagrywanie i odtwarzanie materiału dźwiękowego. W roku 1877 równoległe prace nad takim urządzeniem prowadzili Thomas Alva Edison oraz Charles Cros, jednak to Edison jako pierwszy przedstawił i opatentował *novum*, jakim był fonograf. Urządzenie to pozwalało na zapisanie na cylindrze pokrytym folią cynową, a od roku 1888 warstwą wosku za pomocą igły przymocowanej sztywno do membrany przebiegu fali akustycznej oraz jej odtworzenie w procesie odwrotnym. Cele, którym według Edisona miał służyć fonograf, przedstawione w „North American Review” w czerwcu 1878 r., nie uwzględniały wykorzystania go do rejestracji nagrań muzycznych jako roli nadrzędnej (Kominek

233

<sup>1</sup> Niniejszy tekst jest opracowaniem fragmentów wybranych zagadnień pracy licencjackiej autorki wraz z dodatkowymi informacjami wynikającymi z dalszych badań. Praca o tytule *Z historii badań nad rekonstrukcją polskiej muzyki tradycyjnej. Współpraca Instytutu Sztuki PAN oraz Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie w latach 1971-75* została napisana pod opieką prof. dr hab. Piotra Dahliga w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego w czerwcu 2019 r.

1987: 10–36). Jako główne zadania nowego wynalazku wymieniano m.in. cele edukacyjne, ułatwienie pracy stenotypistów czy tworzenie pamiątek rodzinnych oraz książek fonograficznych, jednak w ciągu 10 lat okazało się, że wynalazek znalazł szereg zastosowań w nieistniejącym jeszcze wówczas przemyśle fonograficznym. Nowe urządzenie wzbudziło zainteresowanie badaczy i wynalazców tematem rejestracji dźwięku, co zaowocowało szybkim rozwojem technologicznym w tym zakresie na przełomie XIX i XX w. W krótkim czasie wymyślono nowe formy zapisu, co widoczne było już w latach 20. i 30. XX w., gdy występowały równocześnie trzy różne analogowe techniki zapisu materiału dźwiękowego: mechaniczna, elektroakustyczna oraz magnetyczna.

Wynalezienie fonografu oraz innych urządzeń umożliwiających rejestrowanie zjawisk dźwiękowych spowodowało refleksję zbieraczy muzyki tradycyjnej nad możliwością jego wykorzystania w prowadzeniu dokumentacji wykonań muzycznych. Zaowocowało to utworzeniem w Berlinie na początku XX w. Berliner Phonogramm-Archiv przez Carla Stumpfa oraz pierwszymi próbami rejestracji audio muzyki tradycyjnej. Zdaniem powyższych badaczy proces ten można było rozpocząć już dwadzieścia lat wcześniej. Kwestie technologiczne związane z rejestrowaniem folkloru poruszał w szczególności Alan Lomax, zwracając szczególną uwagę na potrzebę wykorzystania odpowiedniego sprzętu w prowadzeniu dokumentacji terenowej (Rutkowska 2014: 116). Problem ten dotyczył jednak nie tylko początków wykorzystania fonografii dla celów muzykologicznych, lecz także lat późniejszych. Doskonale to obrazuje przykład polskich zbiorów fonograficznych, które cechują się niezwykle dużą różnicą jakości wynikającą ze stosowania różnych technologii, braku ujednocionej techniki wykonywania nagrań, co jednak jest w pełni usprawiedliwione licznymi czynnikami. Jako jeden z nich można chociażby podać kwestię pozyskania zarówno nośników, jak i sprzętu do nagrywania. Sytuacja ta zresztą nie była charakterystyczna jedynie dla zbieraczy folkloru, ale również dla innych instytucji związanych z fonografią.

Zasadność zgłębienia tematyki związanej z historią rekonstrukcji warto uargumentować sugestiami doświadczonych etnomuzykologów oraz archiwistów zajmujących się bezpośrednio tymi zagadnieniami. Przywołując wypowiedź profesora Jana Stęszewskiego z konferencji *Muzykologia polska u progu nowego tysiąclecia. Zakres, cel i metody*, problematyka prowadzenia rzetelnych badań terenowych oraz opracowania dostępnych już nagrań jest jednym z priorytetów współczesnej etnomuzykologii:

Przede wszystkim źródła należy tworzyć z pełną świadomością, ujawniając hipotezę badawczą, zaplanowaną technikę i metodykę dokumentacyjną pracy terenowej, wykorzystującej co najmniej istniejące, wypróbowane wzory (Jadwigi i Mariana Sobieskich lub Henryka Zwolakiewicza), czego na ogół nie można się dowiedzieć z powstałej dokumentacji (Stęszewski 2012: 2).

Ponadto w pierwszym tomie tejże publikacji Piotr Dahlig zaznacza, że:

[...] nagrania są same w sobie dobrem zarówno materialnym, dotyczy to starszych rejestracji na wałkach, taśmach, płytach, jak i oczywiście duchowym, zwanym poprawnościowo nie-

materialnym. [Zgodnie z Konwencją UNESCO o ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego] ochrona dziedzictwa niematerialnego to zatem nie laska, kaprys czy fioritury kampanii wyborczych lub marketingu, lecz po prostu ustawy obowiązek (Dahlig 2017: 176).

Poruszenie powyższej tematyki ma na celu pogłębienie zagadnienia rekonstrukcji folkloru – próbę doprecyzowania samej definicji tego słowa, analizę dokonań Jadwigi Sobieskiej i Władysława Wygnańskiego i wreszcie próbę podsumowania całej akcji. Do dobrego opracowania materiału terenowego zapisanego na nośnikach analogowych potrzebna jest praca zarówno etnomuzykologa, jak i reżysera dźwięku. Niestety, zarówno w Polsce, jak i na świecie brakuje miejsc gdzie można szkolić osoby podejmujące się tego zadania. Pisał o tym Jacek Jackowski:

[...] mamy świadomość, iż archiwistyka dźwiękowa czy audiowizualna nie stanowi wciąż odrębnej gałęzi wiedzy (nie wspominając już np. o specjalizacji w archiwach etnomuzykalnych), a doświadczenia w tej dziedzinie są niekonfrontowane i rozproszone. [...] Brak specjalistów, łączących wiedzę z obu omawianych dziedzin: humanistyki i technologii (archiwizacja nagrań dźwiękowych i etnomuzykologia, ale także fachowość w zakresie problematyki nagrań analogowych i cyfrowych) (Jackowski 2014c: 77).

Co więcej, problem pracy nad materiałem terenowym zapisanym na nośnikach analogowych wydaje się tematem niecierpiącym zwłoki ze względu na niewielką i ciągle malejącą dostępność sprzętu potrzebnego do digitalizacji dźwięku, co potwierdza cytat z powyższej publikacji:

Problemem archiwów dźwiękowych związanym również z popularną dziś digitalizacją nie jest bowiem samoistna, postępująca z czasem destrukcja nagrań [...] lecz starzenie się i eksploatacja oryginalnego sprzętu do właściwego odtwarzania dawnych zapisów [...] (Jackowski 2014c: 84–85).

Temat tworzenia i rekonstrukcji nagrań muzyki tradycyjnej, oscylujący na granicy etnomuzykologii i reżyserii dźwięku, łączący w sobie elementy humanistyki (etnomuzykologii) i nauk ścisłych (badań nad jakością dźwięku), jest zatem zagadnieniem wartym dokładnego opracowania, a przedstawienie historii tego zjawiska w Polsce – kwestią równie godną uwagi.

Pojęcie rekonstrukcji oraz jego współczesne praktykowanie przedstawiła Anna Rutkowska w swoim artykule opublikowanym w kwartalniku „Muzyka” (Rutkowska 2014). Znaczenie terminu rekonstrukcja zostało przez autorkę sformułowane jako:

[...] zespół czynności służących zabezpieczeniu i zachowaniu nośników nagrań, wiernemu odtworzeniu modulacji [potoczne określenie sygnału fonicznego – M.B.-K.], ujawnieniu ich estetycznej i historycznej wartości oraz przygotowaniu nagrań do funkcjonowania w nowych, współczesnych kontekstach estetycznych (Rutkowska 2014: 120–121).

Sam proces podzielony jest na cztery etapy, które w skrócie można przedstawić w sposób następujący:

- Rekonstrukcja nośnika modulacji – przygotowanie nośnika; na ten etap składa się zarówno ustalenie, czy mamy do czynienia z oryginałem/kopią, oraz czyszczenie i ewentualna naprawa nośnika. Zdaniem autorki etap pierwszy jest „[...] to klucz do uzyskania dobrego dźwięku” (Rutkowska 2014: 121). Ponadto odnalezienie oryginału – lub tzw. substytutu oryginału, czyli najbliższej kopii, która w przypadku niektórych nośników, jak płyta gramofonowa, może okazać się lepsza do wykorzystania niż oryginał ze względu na jakość – jest istotne dla otrzymania jak najbardziej autentycznej barwy nagrania;

- Rekonstrukcja zapisu i odtworzenia modulacji – próba ustalenia parametrów nagrania i odtworzenia warunków powstawania. Ten etap często przysparza wielu problemów, gdyż „nigdy nie było zwyczaju dołączania do nagrań informacji, jaką dokładnie technologią zostały one sporządzone” (Rutkowska 2014: 124);

- Rekonstrukcji modulacji – wszelkie zabiegi wykonane na pliku dźwiękowym, które prowadzą do powstania oryginalnego dźwięku rejestrowanego. Wynika to z różnych zmian w nośnikach analogowych powstałych na przestrzeni lat, np. pęknięcia sklejek (spowodowane wyschnięciem kleju), rozchodzenie się taśmy na boki, które mogą powodować liczne zmiany w brzmieniu nagrania czy efekt przekopiowania;

- Rekonstrukcji brzmienia – „niedestrukcyjna zmiana tych parametrów dźwięku, które wpływają na poprawę percepcji nagrania” (Rutkowska 2014: 121). Na tym etapie dokonuje się tzw. restauracji brzmienia, czyli procesów służących podniesieniu walorów brzmieniowych. Restauracja brzmienia ma odpowiadać współczesnym standardom, np. poprzez odszumianie, korekcję wybranych pasm częstotliwości, ustereofonicznie nagrania czy dodanie efektów dźwiękowych takich jak pogłos.

Nie sposób pominąć opinii Wygnańskiego, który (oprócz wspomnianego w dalszej części tekstu opisu rekonstrukcji) podkreślił dodatkowo dualizm znaczeniowy pojęcia rekonstrukcji w słowach:

Zwracam tu uwagę na podwójne znaczenie słowa rekonstrukcja – na jego główne znaczenie jako procesu odnowy czy odtworzenia zabytku oraz na znaczenie drugie – kiedy mówimy o rekonstrukcji nagrań w sensie odnowy zbioru przy zastosowaniu dowolnej metody. Ta dwoistość rozumienia była powodem licznych polemik w środowisku etnomuzykologów, lecz mając na uwadze obydwa opisane cele akcji uznaliśmy za słuszne przyjęcie obu znaczeń (Wygnański 1982: 203).

## 2. POCZĄTEK I OKOLICZNOŚCI WSPÓŁPRACY

Początki współpracy pomiędzy Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk a Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Warszawie opisane zostały przez Władysława Wygnańskiego w następujący sposób:



Bezpośrednim powodem zainteresowania się Katedry Reżyserii Dźwięku AM<sup>2</sup> w Warszawie [w latach współpracy była to jeszcze PWSM – M.B.-K.] zagadnieniem rekonstrukcji polskiego folkloru muzycznego był list do prof. Janusza Urbańskiego od Pani Jadwigi Sobieskiej, ówczesnego Kierownika Pracowni Dokumentacji Polskiego Folkloru Muzycznego w Instytucie Sztuki PAN. W liście tym autorka przedstawiła zły stan techniczny bezcennego zbioru nagrań muzyki ludowej, którego tworzenie rozpoczęło się tuż po wojnie. Z etnomuzykologicznego punktu widzenia był to zbiór o ogromnej wartości dokumentalnej i poznawczej, lecz zły stan nagrań uniemożliwił udostępnienie zgromadzonych materiałów szerszemu kręgu odbiorców (Wygnański 1982: 203).

Należy podkreślić, iż Wygnański zdawał sobie sprawę z faktu, że wraz z upływem czasu koniecznym stanie się zmierzenie się z zagadnieniami rekonstrukcji nagrań muzyki tradycyjnej:

Niezależnie od apelu zawartego w liście Pani Jadwigi Sobieskiej miałem świadomość konieczności podjęcia doświadczeń nad techniką rekonstrukcji nagrań, bowiem stan techniczny wszystkich archiwizowanych fonogramów z biegiem czasu ulega pogorszeniu i mimo braku zainteresowania ze strony Radia czy Polskich Nagrań było pewne, że zgromadzone tam nagrania archiwalne będą wymagały tego typu zabiegów tym bardziej, że niektóre nagrania nabierają z czasem dodatkowej wartości dokumentalnej. Zainteresowany z tego właśnie względu listem Pani Jadwigi Sobieskiej nawiązałem kontakt z Instytutem Sztuki PAN (Wygnański 1982: 203)

237

Wyżej wspomniany list nie zachował się w dokumentacji dotyczącej rekonstrukcji dostępnej w Instytucie Sztuki PAN, natomiast jego istotę wspomina Jadwiga Sobieska w swoich zapiskach dotyczących początków współpracy:

4.VIII.69 przyszedł – zapowiedziany telefonicznie – prof. Janusz Urbański – dziekan Wydz. Reżyserii PWSM w Warszawie i kierownik Katedry reżyserii dźwięku w tejże uczelni na wstępną, „rozpoznawczą” rozmowę w nast. sprawie: czy byłoby po mojej myśli nawiązanie współpracy między naszą Pracownią a Katedrą reżyserii w zakresie specjalistycznej konserwacji technicznej nagrań polskiego folkloru muzycznego. Myśl ta powstała w oparciu o dwie przesłanki: 1 – pozytywnego ustosunkowania się Rektora PWSM do naszego pisma z maja 1968 r. podpisanego przez Dyrektora IS PAN, w sprawie dokonania przez PWSM kopii kilkudziesięciu taśm dokumentalnych. /Byliśmy w tym czasie absolutnie bezradni technicznie i wobec całkowitego zablokowania pracy archiwizacyjnej szukałam wyjścia z impasu/; 2 – w wyniku uzyskanej przez Kat. reżyserii wysokich jakościowo efektów w dziedzinie rekonstrukcji dawnych nagrań muzyków zawodowych, czego przykładem jest płyta Ady Sari z rekonstrukcją jej nagrań z przed<sup>3</sup> 50 lat. [...] Nasze taśmy oczyszczono-

<sup>2</sup> W momencie pisania artykułu przez Wygnańskiego uczelnia funkcjonowała już pod nazwą Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (zmiana nastąpiła w 1979 r.).

<sup>3</sup> W niniejszym cytacie oraz w kolejnych zachowano oryginalną pisownię z dokumentu.

ne z szumów, zniekształceń zyskają na jakości technicznej, dzięki czemu można je będzie wyzyskać do nagrań płytowych [...]; PWSM zyskuje natomiast cenny historycznie materiał dźwiękowy do prowadzenia prac specjalistycznych nad zagadnieniem rekonstrukcji nagrań, konserwacją i reżyserią dźwięku. Rozstaliśmy się z obopólnym zobowiązaniem przemyslenia całej sprawy do następnego spotkania, na jesieni, przygotowującego projekt pisemnie celem przedstawienia go Dyrektorowi IS-PAN.<sup>4</sup>

Szerszy kontekst początków współpracy można znaleźć w dalszej części maszynopisów i odręcznych notatek Sobieskiej. Wynika z nich, że początki korespondencji i spotkań przypadły już na rok 1969. Kompletny opis pierwszych spotkań oraz ustaleń, prócz kwestii formalnych oraz sprawy wyznaczenia osoby odpowiedzialnej za projekt z ramienia IS PAN (sytuacja nie była jednoznaczna – w roku 1969 Jadwiga Sobieska, inicjatorka pomysłu, przeszła na emeryturę, co komplikowało sprawę nadzoru), zawiera także najistotniejszą część, którą zdają się wstępne ustalenia między instytucjami:

Następna konferencja /17.X./: prof. Janusz Urbański, doc. dr Andrzej Rakowski – kier. Katedry Akustyki w PWSM /logiczny, realny, myśli bystro, spokojny/ oraz ja i kol. Stęszewski. Wyniki konferencji następujące:

1/ Zgodność interesów IS-PAN i PWSM stwarza dobrą podstawę do nawiązania współpracy.

2/ wynikiem współpracy powinno być przygotowanie na taśmie materiału dźwiękowego w takiej jakości, która gwarantowałaby możliwość nacięcia płyty /matrycy/ i sztancowania płyt /w Polskich Nagraniach/.

3/ naszym zadaniem będzie dokonanie z naszych nagrań, które domagają się rekonstrukcji, wyboru najcenniejszych pozycji /tak pod wzgl. badawczym jak i popularyzatorskim/ przy czym obie strony widzą potrzebę mojej współpracy w tym zadaniu.

4/ zgłoszenie projektu do Dyrekcji IS-PAN i w zależności od oceny Dyrekcji wciągnięcie do planu pracy IS-PAN w planie 5-letnim 1971-75.<sup>5</sup>

W notatkach znajdują się także kwestie prawne, które zdecydowałam się pominąć (dokumentacja dostępna jest w Zbiorach Fonograficznych IS PAN). Powyższe ustalenia stron, po niewielkich zmianach zostały przyjęte i wdrożone.

Pierwsza umowa, nr AIS 1/70, między Jadwigą Sobieską a Januszem Urbańskim (kierownikiem Katedry Reżyserii Muzycznej) została zawarta 1 czerwca 1970 r., zgodnie z którą Jadwiga Sobieska do 20 grudnia tego roku zobowiązała się do „Opracowania materiałów i wyboru merytorycznego jako przygotowania do publikacji w zakresie rekonstrukcji nagrań folkloru polskiego”. Ponadto w odręcznych notatkach znajduje się następująca informacja precyzująca rozłożenie obowiązków:

<sup>4</sup> Dokumentacja przebiegu sprawy rekonstrukcji nagrań spisana przez Sobieską w formie notatek od 4 sierpnia 1969 do 23 maja 1970 r. (Zbiory Fonograficzne IS-PAN, dział „Materiały nienagrane”).

<sup>5</sup> Tamże.

Dn. 10.07.1970 w PWSM – konferencja z prof. Urbańskim i inż. Wygnańskim – podpisanie umowy z omówieniem zakresu pracy. Przypadnie mi dozór merytoryczny, udział autorski w publikacji, konsultacje przy pracy rekonstrukcyjnej. – Co taśma – to dylemat, co fonogram to dylemat. – Ustalenie spotkania z ekipą 18-go przed godz. 9-tą + pismo do współpracowników. – W661 – pusta taśma!<sup>6</sup>

Uwaga znajdująca się na końcu notatki Sobieskiej dotycząca taśmy W661, mimo że w skali działań duetu jest raczej wyjątkiem, ukazuje dobry obraz pracy z nośnikami analogowymi. Sytuacja, gdy taśma okazuje się pusta lub znajdują się na niej ślady o zupełnie innej treści, niż wskazywałby na to opis nośnika, współcześnie również jest niemałym problemem. Możliwość wielokrotnego wykorzystania taśm powodowała, że w niektórych przypadkach na jednym nośniku znajduje się aktualnie nie jedynie pożądana zawartość, lecz np. fragment audycji radiowej lub nagrania prywatne. Sytuacje tego typu nie zdarzają się w pracy archiwisty może często, jednak nie są one dużym zaskoczeniem. Ponato uwaga Sobieskiej dotycząca licznych różnic w jakości materiału współcześnie także pozostaje bez zmian, gdyż mimo rozwoju technologii nie ma możliwości, aby zastąpić pracę zespołu, którego kompetencje będą obejmowały zarówno merytoryczną ocenę nagrania, jak i jego techniczną stronę. Sformułowanie „co taśma – to dylemat, co fonogram to dylemat” trafnie podsumowuje więc także współczesną rzeczywistość pracy nad rekonstrukcją nagrań muzyki tradycyjnej. Świadomość takiego stanu rzeczy wydaje się o tyle istotna, że celem ostatecznym pracy rekonstrukcyjnej jest materiał, którego brzmienie ma być jak najabrdziej zbliżone do prawdy (czy też intencji osoby nagrywającej), co jest zabiegiem czasochłonnym, wymagającym współpracy interdyscyplinarnej.

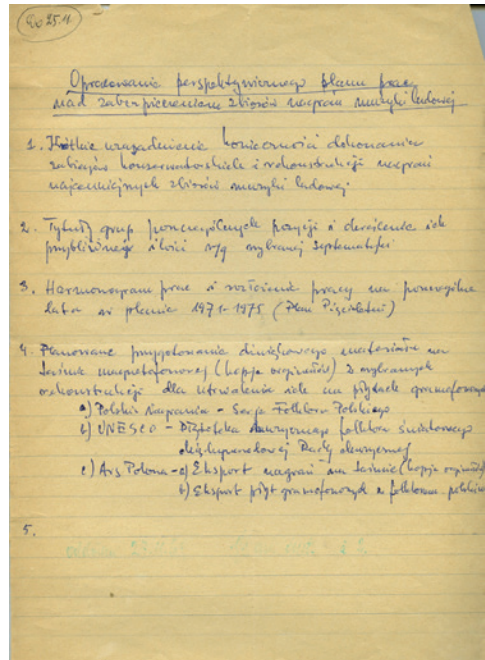
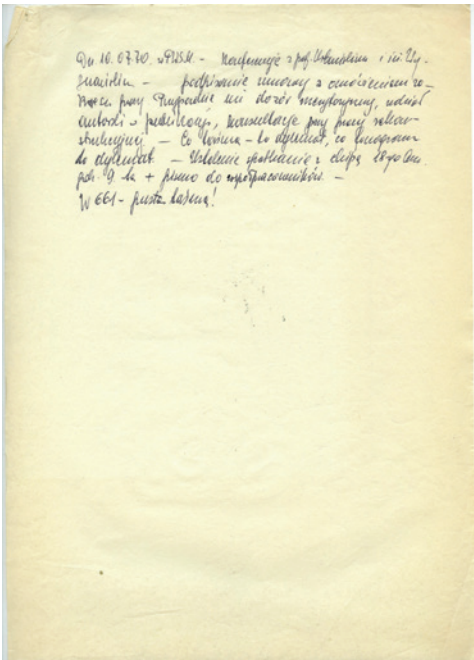
239

Wspomniany wyżej zakres pracy został przedstawiony przez Sobieską w następujących słowach:

„Opracowanie perspektywicznego planu prac nad zabezpieczeniem zbiorów nagrań muzyki ludowej:

1. Krótkie uzasadnienie konieczności dokonania zabiegów konserwatorskich i rekonstrukcji nagrań najcenniejszych zbiorów muzyki ludowej.
2. Tytuły grup poszczególnych pozycji i określenie ich przybliżonej ilości według wybranej systematyki.
3. Harmonogram prac i rozłożenie pracy na poszczególne lata w planie 1971–1975 (Plan Pięcioletni).
4. Planowanie przygotowania dźwiękowego materiału na taśmie magnetofonowej (kopia oryginałów) z wybranych rekonstrukcji dla utrwalenia ich na płytach gramofonowych.
  - a) Polskie Nagrania – Sekcja Folkloru Polskiego
  - b) UNESCO – Biblioteka Muzycznego folkloru światowego Międzynarodowej Rady Muzycznej
  - c) Ars Polona
  - a) Eksport nagrań na taśmie (kopia oryginałów)
  - b) Eksport płyt gramofonowych z folklorem polskim” (Sobieska 1969)

<sup>6</sup> Tamże.



240

Fot. 1–2. Odręczne notatki Jadwigi Sobieskiej z początkowego etapu projektu. Zbiory Fonograficzne ISPAN, dział „Materiały nienagrane”.

Powyższy opis został uzupełniony w szczegółowym maszynopisie Sobieskiej, który jednak nie zachował się w całości (najprawdopodobniej dokument zachowany jest fragmentem brudnopisu). Fragment *Projektu zabezpieczenia zbioru dokumentalnych nagrań polskiego folkloru muzycznego* zawiera szczegółowy opis punktu pierwszego oraz odręczne zapiski odnośnie do punktów drugiego oraz trzeciego.

Projekt Jadwigi Sobieskiej i Władysława Wygnańskiego w formie planu pięcioletniego przypadł na lata 1971–1975 i w pewnym stopniu był kontynuowany w latach późniejszych. Jak podaje Jackowski:

29 kwietnia 1975 r. zawarto kolejne formalne porozumienie na piśmie dotyczące dalszej współpracy obu placówek. Uwzględniono w nim m.in. zasady korzystania przez PWSM z kopii zrekonstruowanych nagrań oraz przewidziano w punkcie 1 produkcję „płyt upowszechnieniowych” (na podstawie przygotowywanej do druku książki *Zachować dawne nagrania*, cz. 2).

### 3. SKŁAD ZESPOŁU I OSOBY WSPÓŁPRACUJĄCE

W skład zespołu Władysława Wygnańskiego pracującego przy rekonstrukcji wchodził: mgr Jadwiga Sobieska – kierownik etnomuzykologiczny, mgr inż. Władysław Wygnański – kierownictwo technologiczne, mgr Małgorzata Andziakówna oraz mgr Zofia Kruszewska – realizacja, Janusz Stolarski – technik, w latach późniejszych mgr Joanna

Marciniak oraz Elżbieta Wolbek, mgr Stefan Kruczkowski, inż. Waldemar Turski i technik Witold Trepkowski (Wygnański 1982: 203).

W projekcie brało udział jednak wiele więcej osób (o czym Wygnański wspomina), przy czym warto zwrócić uwagę na fakt, iż cała rekonstrukcja została poprzedzona wnikliwymi badaniami nad samym materiałem, w którym udział brała np. Anna Szałaśna, późniejsza kierownik Archiwum Fonograficznego IS PAN.

Inicjatorka projektu, Jadwiga Sobieska, w momencie rozpoczęcia rozmów nad kształtem i zakresem prac zdecydowała się przejść na emeryturę. Jej inicjatywę przejęli Jan Stęszewski i w głównej mierze Ludwik Bielawski. Zgodnie z umową AIS 1/70 Sobieska wypełniła swój zakres obowiązków, a nadzór merytoryczny z ramienia IS PAN pełnił Ludwik Bielawski. Formalnym przedstawicielem PWSM w Warszawie był Janusz Urbański. Podkreślić jednak należy, że praca rekonstrukcyjna w rzeczywistości przebiegała pod czujnym okiem duetu Sobieska-Wygnański.

Istotną kwestią zdaje się być fakt, że przy omawianej rekonstrukcji pracowały osoby, które tworzyły (zgodnie z założeniami) zespół niezwykle kompetentny do wykonania całego zakresu pracy – od merytorycznej selekcji po dobrze wykonaną stronę techniczną projektu. Jadwiga Sobieska (1909–1995)<sup>7</sup> była osobą, która zajmuje szczególne miejsce w historii polskiej etnomuzykologii. Władysław Wygnański (ur. w 1939 r.), absolwent Wydziału Elektrycznego Politechniki Warszawskiej (1957–1962), w latach 1962–1987 adiunkt w Katedrze Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (równolegle pracował w latach 1976–1983 w Neve Electronics), był zdecydowanie najlepszym współpracownikiem dla Sobieskiej w zakresie wsparcia rekonstrukcji. Wygnański od końca lat 80. XX w. mieszka w Cambridge, gdzie pracuje zawodowo jako inżynier (jest m.in. dyrektorem CAMCON-MEDICAL Ltd. oraz założycielem CAMCON Technology). Za swoje zasługi „za wniesienie wkładu w rozwój i upowszechnianie wiedzy w zakresie reżyserii i inżynierii dźwięku” został nagrodzony AES Fellowship Award w 1996 r.<sup>8</sup>

241

#### 4. DOKUMENTACJA PROJEKTU

W zbiorach Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk znajduje się dokumentacja przedstawiająca zakres prac oraz okoliczności współpracy Jadwigi Sobieskiej i Władysława Wygnańskiego. Materiał zawiera następujące informacje (wykaz tożsamy z informacją zawartą w katalogu dokumentów AF IS PAN):

- umowy zawarte między instytucjami a wykonawcami (A. Szałaśna, J. Sobieska)
- 2 umowy;
- korespondencja między IS PAN oraz PWSM w Warszawie – 5 listów;
- notatki J. Sobieskiej przedstawiające plan współpracy oraz opis wybranych części planu, luźne notatki Sobieskiej – 7 maszynopisów, 14 kartek notatek odręcznych;

<sup>7</sup> Biogram Jadwigi Sobieskiej opracował Piotr Dahlig (2007b).

<sup>8</sup> Nagroda przyznawana przez Audio Engineering Society, źródło <http://www.aes.org/awards/?ID=1559> (dostęp: 29 maja 2019 r.).







- uzasadnienie wyboru taśm (syg. 28–36) – 4 kartki;
- uzasadnienie wyboru taśm (syg. 37–40) – 3 kartki;
- uzasadnienie wyboru taśm (syg. 41–45) – 3 kartki;
- dokumentacja syg. 18–20 i 28–46 (opis nagrania, spikerki, karta z przebiegiem działań podjętych podczas rekonstrukcji – dokumentacja kompletna dla wszystkich sygnatur) – 81 kartek (dodatkowo kopia całości);

Część dokumentacji ma formę maszynopisu, jednak znajdują się również arkusze pisane ręcznie, często trudne do odczytania. Podczas porządkowania materiału i opracowania go wspierałam się informacjami podanymi przez Wygnańskiego w artykule z 1982 r. Należy również podkreślić, że dokumenty, do których udało się dotrzeć autorce niniejszego tekstu, mogą być niekompletne, czego przykładem jest chociażby brak wspomnianego w notatkach Sobieskiej listu do PWSM z roku 1968.

## 5. ZAKRES PRACY I MATERIAŁ PODDANY REKONSTRUKCJI

Pięcioletni plan rekonstrukcji nagrań folkloru polskiego obejmował jeden rodzaj nośnika – taśmy magnetyczne. Głównym zbiorem, stanowiącym podstawę projektu, były archiwalia IS PAN, natomiast w projekcie uwzględniono także inne nagrania. Pochodziły one ze zbiorów prywatnych Jadwigi i Mariana Sobieskich (brak informacji o zachowaniu się taśm oryginalnych) oraz Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie (nazywane podczas akcji nagraniami wtórnymi – wykonane w latach 1972–1975 przez Sobieską i Wygnańskiego, zarówno w terenie, jak i w studio PWSM). Podążając jednak za dokumentacją zachowaną w IS PAN: rekonstrukcja z efektem finalnym w postaci publikacji dotyczyła zbiorów AF IS PAN. Należy także wspomnieć, iż niewielka część taśm była kopią materiału z miękkich płyt typu Decelith pochodzących nagrań Zachodniego Archiwum Fonograficznego (Jackowski, Kierzkowski 2008: 92).

243

l.p.	Sygnatura projektu	Sygnatura AF IS PAN	Data rekonstrukcji	Proweniencja	Zawartość zrekonstruowana (W – wokalne/ I – instrumentalne)	
					W	I
1	Syg. 1	T230	listopad 1970 r.	Strzelno	W8	-
2	Syg. 2	T234	listopad 1970 r.	Luzino	-	I5
3	Syg. 3	T238	listopad 1970 r.	Gdańsk	W1	-
4	Syg. 4	T244	grudzień 1970 r.	Olsztyn	W6	-
5	Syg. 5	T246	grudzień 1970 r.	Gietrzwałd	W11	-
6	Syg. 6	T1023	grudzień 1970 r.	Ustarbowo, Smażyno	-	I7
7	Syg. 7	T1048	grudzień 1970 r.	Dąbrowy	W13	-

8	Syg.8	T1050	grudzień 1970 r.	Krobia	W25	-
9	Syg. 9	T1297	grudzień 1970 r.	Kościan	W27	-
10	Syg. 10	T1300	grudzień 1970 r.	Sławsko Dolne-Małe	-	13
11	Syg. 11	T1477A	grudzień 1970 r.	Chrośnica	-	110
12	Syg. 12	T1492	grudzień 1970 r.	Kościan	-	115
13	Syg. 13	T1558	grudzień 1970 r.	Smólsk	W5	-
14	Syg. 14	T2159	grudzień 1970 r.	Ruszki	W5	-
15	Syg. 15	T2160	grudzień 1970 r.	Ruszki, Ujma Mała	W8	-
16	Syg. 16	T2224	grudzień 1970 r.	Chrośnica	-	18
17	Syg. 17	T2386	grudzień 1970 r.	Zawidz	-	19
18	Syg. 18	T1483	kwiecień/maj 1973 r.	Zbąszyń	W24	-
19	Syg. 19	T1484	maj 1973 r.	Zbąszyń	W18	-
20	Syg.20	T1485	czerwiec 1973 r.	Zbąszyń	W14	-
21	Syg. 28	T1296	kwiecień 1974 r.	Kościan	W17	-
22	Syg. 29	T1297	kwiecień 1974 r.	Kościan	W28	-
23	Syg. 30	T1298	październik 1974 r.	Kościan	W28	-
24	Syg. 31	T1299	listopad 1974 r.	Kościan	W26	-
25	Syg. 32	T1487	maj 1974 r.	Poznań (śpiewaczka ta sama co Kościan)	W18	-
26	Syg. 33	T1488	maj 1974 r.	Poznań	W13	-
27	Syg. 34	T1489	maj 1974 r.	Poznań	W13	-
28	Syg. 35	T1490	maj 1974 r.	Poznań	W20	-
29	Syg. 36	T2110	październik 1974 r.	Kościan	W12	-
30	Syg. 37	T937	grudzień 1974 r.	Biskupiec, Sadowo, Lipowo, Wawrochy	W22	-
31	Syg. 38	T938	maj 1974 r.	Wawrochy	W27	-
32	Syg. 39	T939	maj 1974 r.	Szymany, Wawrochy	W20	-
33	Syg. 40	T940	maj 1974 r.	Więckowo, Giławy, Ruszajny	W25	12

34	Syg. 41	T1491	styczeń 1975 r.	Poznań (Stanisław Kurowski, dudziarz)	-	19
35	Syg. 42	T1492	lutych 1975 r.	Poznań	-	115
36	Syg. 43	T1493	styczeń 1975 r.	Poznań	-	117
37	Syg. 44	T1494	styczeń 1975 r.	Poznań	-	116
38	Syg. 45	T1495	styczeń 1975 r.	Poznań	-	112
39	Syg. 46	P411 AB i P412 AB jako T.46	czerwiec 1975 r.	Słociniec (Nowy Tomyśl)		115

Tabela 1. Lista nagrań zrekonstruowanych w ramach projektu z lat 1971–1975

W ramach realizacji projektu w latach 1971–1975, zgodnie z dostępną dokumentacją, procesowi rekonstrukcji poddano łącznie 39 taśm, którym nadano sygnatury od 1 do 46, z wyłączeniem numerów 21–27, co zostanie wyjaśnione z dalszej części tekstu.

Dla wyżej wymienionych w tabeli sygnatur zachowała się następująca dokumentacja:

- 1–17: ogólne uzasadnienie wyboru taśm, arkusze pracy rzeczoznawców z odpisem procentowym, dla każdej sygnatury opis i parametry techniczne oryginału i taśmy zrekonstruowanej, arkusz oceny taśmy, odpis spikerek, notatki z odsłuchu rzeczoznawcy (lista utworów), dla niektórych taśm ręczne notatki o wykonanych zabiegach;

- 18–46: dokumentacja dla tego etapu planu – informacja techniczna o oryginale, informacja techniczna o rekonstrukcji, decyzja wyboru taśmy do rekonstrukcji, opis zawartości (spikerki – kopia), wykonane zabiegi podczas procesu rekonstrukcji.

Zgodnie z dokumentacją powyższą pracę rekonstrukcyjną można podzielić na dwa etapy: rok 1970 i sygnatury 1–17 oraz od roku 1973 – sygnatury 18–46.

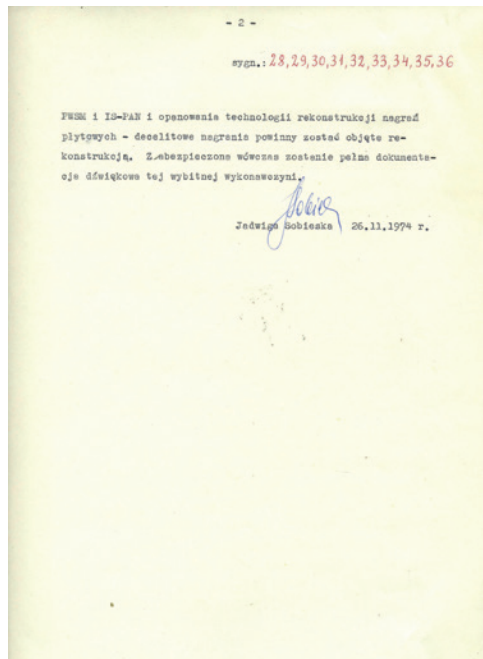
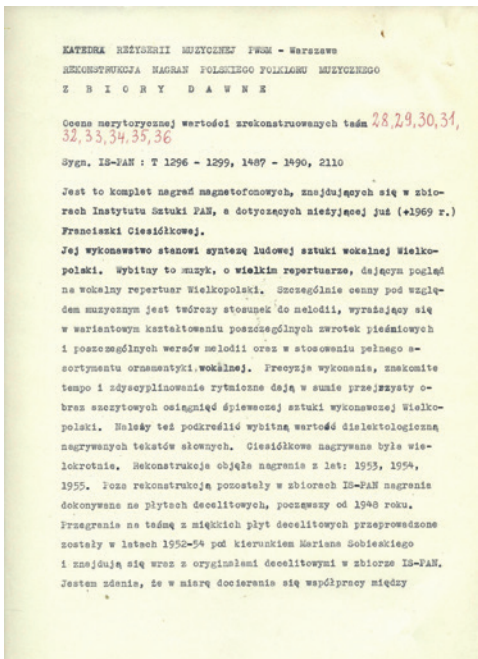
Materiał poddany rekonstrukcji został wcześniej wyselekcjonowany przez rzeczoznawców, którzy oceniali jego wartość pod kątem tekstu i warstwy muzycznej. Uśrednione rezultaty dawały możliwość podjęcia decyzji o wyborze konkretnych przykładów:

Wybór pozycji przeznaczonych do rekonstrukcji w 1970 r., dokonany przez etnomuzykologa, konsultanta Katedry, oparty został na wynikach opinii przedstawionych przez rzeczoznawców w arkuszach ocen<sup>9</sup>.

W tym miejscu należy przytoczyć słowa Sobieskiej (odnoszące się do sygnatur 1–17), w których podkreśla, iż jest to jedynie drobny wycinek spuścizny kultury tradycyjnej:

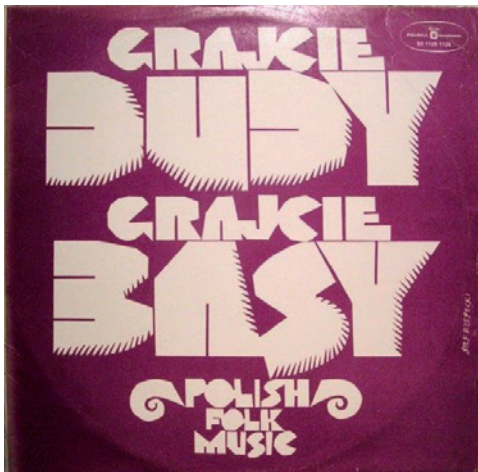
Zrekonstruowane nagrania na taśmach dalekie są od reprezentatywności merytorycznej folkloru sześciu regionów – Kaszuby, Kujawy, Kurpie Zielone, Mazowsze Płockie, Warmia,

<sup>9</sup> Cytat ten oraz kolejny pochodzą z dokumentacji projektu.



246

Fot. 4-5. Uzasadnienie Jadwigi Sobieskiej w sprawie konieczności rekonstrukcji nagrań Franciszki Ciesiółkowej. Zbiory Fonograficzne ISPAN, dział „Materiały nienagrane”



Fot. 6: Okładka dwupłytyowego albumu *Grajcie dudy, grajcie basy*.

Wielkopolska /w tym region koźła/. Nie reprezentują również pełnego przeglądu technologicznych osiągnięć zespołu realizatorskiego. Stanowią początkową zaledwie fazę ujęcia problematyki merytorycznej i technologicznej w zakresie rekonstrukcji nagrań folklorystycznych, co stanowi aktualny wynik zainicjowanej w 1970 r. współpracy między Instytutem Sztuki PAN i Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM, wynik domagający się kontynuacji, uściślenia kryteriów i pogłębienia tematyki.

Łączna liczba zrekonstruowanych nagrań wynosi 577 utworów, z czego 434 to nagrania wokalne i wokально-instrumentalne, natomiast kolejne 143 stanowią materiał czysto instrumentalny.

Wyselekcjonowany materiał (mimo uwagi Sobieskiej o jego niewystarczającym charakterze) niewątpliwie stanowi zbiór cenny z punktu widzenia etnomuzykologa. Jako przykład należy przytoczyć chociażby wybitną postać, której nagrania podlegały rekonstrukcji – Franciszki Ciesiółki (1881–1969), śpiewaczki wielkopolskiej, o której w internetowym leksykonie

serwisu *muzykatradycyjna.pl* znajdujemy następującą notkę autorstwa Eweliny Grygier, sporządzoną na podstawie źródeł ze Zbiorów Fonograficznych:

Śpiew Ciesiółki cechowała bogata melizmatyka, wariacyjność, falujący przebieg linii melodycznej oraz szybkie tempo wykonania. Często przestawiała akcenty i doskonale operowała techniką rubato. Rubowała najczęściej ostatnią nutę w takcie 3/8.[...] W latach 1948–1963 śpiew Ciesiółkowej był rejestrowany przez Jadwigę i Mariana Sobieskich, działających przy Zakładzie Muzyki Ludowej PIS (obecnie Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN). Pomiędzy śpiewaczką a badaczami nawiązała się przyjaźń. Ciesiółkowa nazywała Jadwigę Sobieską „panią profesorową”, a Sobiescy zapraszani byli na ważne uroczystości rodzinne (między innymi diamentowe gody w 1963 roku) oraz informowani o ważnych wydarzeniach (telegram po śmierci męża)<sup>10</sup>.

## 6. WYDAWNICTWA FONOGRAFICZNE JAKO EFEKT REKONSTRUKCJI

Owoce współpracy duetu Sobieska-Wygnański była płyta *Grajcie dudy, grajcie basy* wydana w 1976 r. nakładem Polskich Nagrań „Muza” w formie dwupływowego albumu płyt winylowych. Znalazło się na nim 69 utworów, uporządkowanych według regionów, z których pochodziły. W roku 1990 Alicja Trojanowicz we współpracy z Polskimi NAGRANAMI przygotowała reedycję tejsze płyty na nośniku CD pod nazwą *Polish Folk Music. Songs And Music From Various Regions*. W tym wypadku pominięto jednak utwory z Sądecczyny. Na dwupłytowym albumie znalazło się 69 zrekonstruowanych pozycji spośród 577, na płycie CD – 66.

W albumie *Grajcie dudy, grajcie basy* uwzględniono następujący podział na regiony, z których pochodzi materiał (w nawiasie podana liczba utworów): Mazowsze (6), Kurpie (5), Mazury i Warmia (4), Pogranicze Ziemi Lubuskiej i Wielkopolski (9), Wielkopolska (9), Kaszuby (5), Opoczyńskie (4), Śląsk Opolski (3), Beskid Śląski (5), Podhale (2), Biłgorajskie (5), Rzeszowskie (6), Sądeckie (6). Na płycie *Polish Folk Music. Songs and Music from Various Regions* brakuje 3 nagrań z regionu sądeckiego.

Współcześnie proces wydawniczy nagrań polskiej muzyki tradycyjnej nabrał nowego tempa. Od roku 2008 w IS PAN rozpoczęto sukcesywnie publikować wydawnictwa fonograficzne w ramach serii *ISPAN Folk Music Collection*, prezentując najstarsze zabytki dźwiękowe ze zbiorów tejsze instytucji<sup>11</sup>. Proces ten jest nierozzerwalnie złączony z trwającą digitalizacją oraz rekonstrukcją zbiorów archiwalnych Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki PAN.

<sup>10</sup> Hasło *Ciesiółka Franciszka* w witrynie *muzykatradycyjna.pl*, źródło: <http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/leksykon/mistrzowie/articles/franciszka-ciesiolkowa> (dostęp: 28 maja 2019 r.)

<sup>11</sup> Informacje o poszczególnych wydawnictwach są dostępne pod adresem <http://www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/multimedia>.

## 7. ANALIZA DAWNYCH METOD REKONSTRUKCJI W ŚWIETLE METOD WSPÓŁCZESNYCH

Zgodnie z zamieszczonymi przez Wygnańskiego informacjami w publikacji podsumowującej projekt pracę rekonstrukcyjną podzielono na dwa etapy, podczas których korzystano z następujących działań i technologii:

1. W zakresie techniki odtwarzania stosuje się:
  - preparaty czyszczące i smarujące,
  - wielopłaszczyznowy odczyt płyt,
  - wielośladowe czytniki taśmy magnetycznej i filmowej,
  - czytniki o zmiennej długości szczeliny,
  - system zmiennej prędkości odczytu,
  - projektowany jest czytnik o zmiennym obciążeniu.
2. W zakresie rekonstrukcji technicznej i muzycznej znajduje zastosowanie:
  - metoda filtrów pasmowych i parametrycznych,
  - metoda korelacyjna,
  - metoda bramki poziomu,
  - metoda bramki impulsu różnicowego,
  - metoda układów o zmiennych wzmacnieniu,
  - metoda rekonstrukcji z dograniem,
  - metoda wielowarstwowa,
  - metoda wtórnej syntezy,
  - metoda stosowania maszyn cyfrowych (Wygnański 1982: 209–210).

248

Informacja o zastosowanej technologii, a także podkreślenie złożoności zastosowanych metod (zarówno jeśli chodzi o przygotowanie nośnika, jak i sam etap pracy nad dźwiękiem) wskazuje, iż już podczas wykonywania rekonstrukcji przez Wygnańskiego (która rozpoczęła się niemalże dokładnie pół wieku temu) brano pod uwagę bardzo podobne jak dziś czynniki, zgadzano się co do złożoności zjawiska, a także widziało różnice między rekonstrukcją a restauracją dźwięku – co w swoich rozważaniach niejednokrotnie podkreśla Anna Rutkowska – reżyser dźwięku pracująca w Zbiorach Fonograficznych IS PAN. W końcowej części podsumowania Wygnański przywołuje także kwestie subiektywizmu, który ma miejsce na ostatnim etapie pracy, w poprawie brzmienia nagrań. Co więcej, Wygnański także podkreśla, iż rekonstrukcja nagrań terenowych jest wieloetapowa (co praktycznie pokrywa się z wypracowaną współcześnie metodą pracy nad nagraniami) i dzieli ją w następujący sposób:

Początek pracy to drobiazgowo zbadanie nagrania, obejmujące nie tylko poznanie jego obecnego stanu, lecz także informacje historyczne o wykonawcy, warunkach nagrania, aparaturze, stosowanych wtedy systemach zapisu itp. [...] Następny etap stanowi odtworzenie i rekonstrukcja techniczna. Wyróżnienie tych dwóch podetapów ma głębokie uzasadnienie, bo termin odtworzenia znaczy w istocie optymalne odtworzenie, poprzedzone



czasami pewną obróbką przygotowawczą fonogramu w celu poprawienia jego własności. [...] Wreszcie etap ostatni. Jest nim rekonstrukcja muzyczna, a więc modyfikacja brzmienia zgodnie z poznanym i wyobrażonym oryginałem (Wygnański 1982: 208).

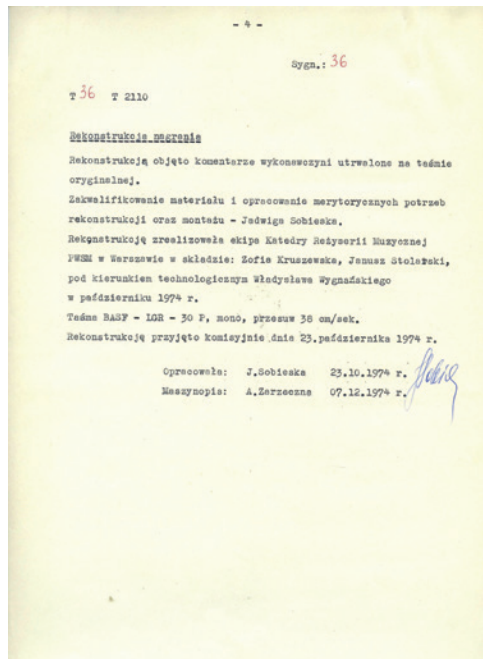
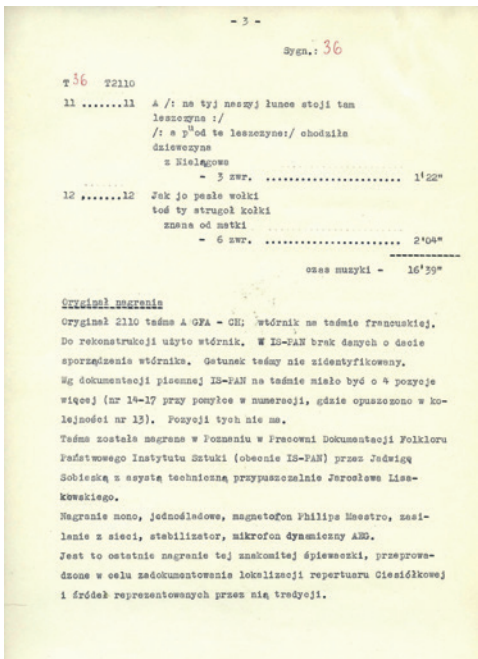
Podążając za dalszą częścią wypowiedzi inżyniera, przytoczenie dokładnie wszystkich zabiegów dokonanych na każdej z taśm „nie mieści się w ramach tego artykułu i wymagałoby zbyt głębokiego wkroczenia w zagadnienia techniczne, toteż zostało pominięte” (Wygnański 1982: 208). Źródłem szczegółowej wiedzy dotyczącej zastosowanych zabiegów technicznych są więc karty przedstawiające poniższe informacje (patrz Fot. nr 7).

Podsumowując powyższe obserwacje, można wyciągnąć wniosek, że główna myśl reżyserów dźwięku dotycząca rekonstrukcji dźwięku dla nagrań muzyki tradycyjnej na przestrzeni niemalże 50 lat okazuje się zbieżna z dzisiejszą. Kwestią oczywistą są różnice technologiczne, gdyż rozwój technologii umożliwia współcześnie znacznie bardziej precyzyjne metody (a na etapie restauracji dźwięku w pełni cyfrowe). Podobnie jak współcześnie z dużą ostrożnością podchodzono do tematu oryginału (przy części rekonstrukcji prace wykonywano na kopiach asekuracyjnych) – tej sprawie Wygnański poświęcił w swoim artykule osobny podrozdział, a jego wnioski – odnoszące się do rekonstrukcji nagrań w ogóle – są częściowo zbieżne z przyjmowaną współcześnie koncepcją, choć zdaje się, iż za jedną z najistotniejszych kwestii uznał próbę uwspółcześnienia brzmienia i oddania intencji realizatora pierwotnego nagrania<sup>12</sup>. Jest to wyraźna różnica między podejściem współczesnym – aktualnie za oryginał uznaje się „pierwotnie zarejestrowany nośnik nagrania”, natomiast odtworzenie czy restauracja brzmienia tak, aby odpowiadało ono intencji wykonawcy, jest kwestią bezspornie istotną, ale i trudną do pełnej realizacji, co w poniższych słowach dotyczących problematyki oryginału brzmieniowego i kontekstu akustycznego na przykładzie charakterystycznego brzmienia *złóbcoków* streszcza Rutkowska:

Dygn. IS-PAN 2110		Dygn. FWM 36		
tytuł płyta	opisane wzrostnik	typ materiał przebieg	data nagrania data wzrostnika data wyprawy	prędkość cm/s cm/s
Rekonstrukcja-bezpośrednia-o-materiałach-IS-PAN				
Rekonstrukcja z kopii asekuracyjnych				
Z zastosowano następujące urządzenia i korekty				
<p>60 Hz - 2,0dB          125 Hz - 2,0dB          250 Hz - 2,0dB          500 Hz - 1,0dB</p> <p>+ 14,5 kHz - 1,0dB          2,5 kHz + 2,0dB</p>				
stanowisko	prędkość przesuwu i typ taśmy	BASF 600 100		
data rozpoczęcia pracy	data przyjęcia pracy	podpis		
IX 1974	X 1974	Rutkowska		

Fot. 7. Przykładowa karta z zakresem prac rekonstrukcyjnych. Zbiory Fonograficzne ISPAN, dział „Materiały nie-nagrane”.

<sup>12</sup> „Uważam za słusne stwierdzić w tym miejscu, że utrwalone nagranie jest jedynie częściową informacją o oryginale, którym w rzeczywistości był dźwięk istniejący w pomieszczeniu w czasie nagrania – albo jeszcze inaczej – oryginałem jest brzmienie, które realizator chciał utrwalić” (Wygnański 1982: 206).



250

Fot. 8–9. Opis sygnatury nr 36 (rekonstrukcja taśmy nr T2110). Zbiory Fonograficzne ISPAN, dział „Materiały nienagrane”.

Nie ma jednak metody badawczej, którą dałoby się oceniać, na ile barwa owego dominującego pisku, który dziś słyszymy w nagraniu jest odkształcona z powodu niezbyt udanej rejestracji „na żywo”. (Rutkowska 2014: 130).

Te drobne różnice mogą mieć wpływ na wyobrażenie o pierwotnym brzmieniu nagrania, lecz nie muszą – rozstrzygnięcie tej sprawy będzie możliwe dopiero po analizie taśm poddanych rekonstrukcji i zrekonstruowanych. Warto również wspomnieć, iż jedną z dróg dotarcia do brzmienia w jak największym stopniu zbliżonego do oryginału jest konsultacja z wykonawcami muzyki tradycyjnej. Zabieg ten zastosowano np. podczas rekonstrukcji materiału na płytę *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...* Ważne jest także podkreślenie faktu, iż różnica 50 lat między chwilą obecną a pracą duetu Sobieska-Wygnański sprawia, że współcześnie kwestia nośnika (mimo że już dawniej zwracano na to uwagę) może być bardziej absorbująca. Tak istotne kwestie jak podział na część obiektywną i subiektywną pracy, różnica między rekonstrukcją i restauracją czy nawet podobny rozdział procesu na kolejne czynności, mimo niewielkiej literatury przedmiotu oraz braku ustawicznego kształcenia w tej dziedzinie, jest dla osób wykonujących powyższe prace kwestią bezsporną i oczywistą.

Rezultaty dokładniejszych badań mogą okazać się zaskakujące, gdyż różnica w podejściu do kwestii ustalenia, czym jest oryginał (a tym samym intencja, do której dąży rekonstruktor), może znacznie wpłynąć na ostatni, subiektywny etap procesu. Należy

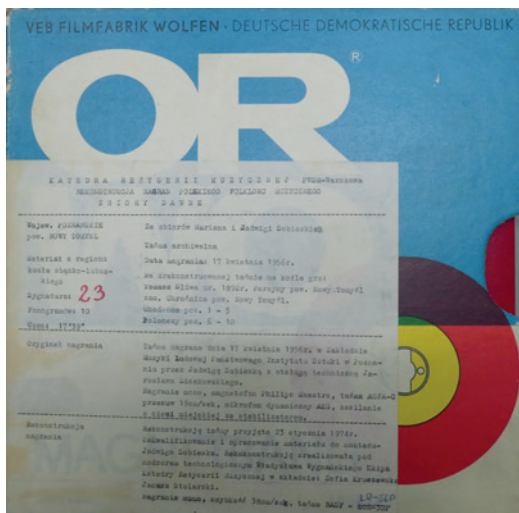
ponadto zwrócić uwagę na fakt, iż po pięcioletniej współpracy IS PAN oraz PWSM podjęto jeszcze tylko jedną instytucjonalną współpracę, co jednak nie musi być równoważne z brakiem satysfakcjonujących rezultatów. W dostępnej w IS PAN dokumentacji nie zachowały się pisemne opinie Jądwigi Sobieskiej, które komentowałyby rezultaty współpracy, natomiast w artykule Wygnańskiego znajduje się poniższa uwaga:

Rezultat [płyta *Grajcie dudy...* – M.B.-K.] był pomyślny i umożliwił „umieszczenie” obok siebie na płycie nagrań stereofonicznych oraz nagrań archiwalnych, poddanych wspólnie procesowi rekonstrukcji i ustereofonicznienia. Wielokrotnie byłem świadkiem reakcji odbiorców tej płyty, zawsze pełnej uznania. Potwierdziły to również recenzje (Wygnański 1982: 209).

## 8. AKTUALNY STAN RZECZY

W grudniu 2019 r. oryginały taśm zrekonstruowanych zostały przeniesione do Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki PAN. Łącznie zbiór wzbogacił się o 89 nowych nośników. Wraz z taśmami uwzględnionymi w dokumentacji dostępnej w IS PAN do archiwum przeniesiono również taśmy w niej nieuwzględnione. Wśród nich znajdują się brakujące w projekcie sygnatury 21–27, dla których materiałem źródłowym były nośniki pochodzące ze zbiorów prywatnych Mariana i Jadwigi Sobieskich, a także nagrania wtórne. Dodatkowo dołączono także dwie taśmy, które zostały opisane jako *nagrania etnomuzyczne* bez szczegółowej informacji. Nowy zbiór zawiera więc 45 taśm zrekonstruowanych z materiału pochodzącego z Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki PAN (sygnatury 1–20 oraz 28–46 pochodzą z rekonstrukcji do 1975 r., taśmy 47–52 z lat późniejszych projektu), 7 taśm zrekonstruowanych na podstawie zbioru Mariana i Jadwigi Sobieskich, 35 taśm z nagraniami wtórnymi oraz 2 taśmy nieopisane.

Nagrania wtórne będące częścią współpracy Sobieskiej i Wygnańskiego pochodzą z lat 1972–1975 i zostały wykonane przez zespół projektowy zarówno w studiu PWSM w Warszawie na magnetofonie stacjonarnym firmy Studer, jak i podczas wyjazdów terenowych, na magnetofonie Nagra. Pełen przegląd nagrań wtórnych prezentuje poniższa tabela.



Fot. 10. Taśma z materiałem zrekonstruowanym pochodzącym ze zbiorów prywatnych Sobieskich

lp	Syg.	Data nagrania	Proweniencja	Długość	Typ	Info
1.	6	23-11-1972	Skierniewice	36'38"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
2.	7	08-12-1972	Rawicz	31'10"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
3.	8	08-12-1972	Rawicz	28'10"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
4.	9	26-04-1973	Zbąszyń	30'17"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
5.	10	26-04-1973	Zbąszyń	35'10"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
6.	11	22-06-1973	Łowicz	30'40"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
7.	12	22-06-1973	Łowicz	28'32"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
8.	13	25-06-1973	Biłgoraj	32'49"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
9.	14	25-06-1973	Biłgoraj	24'51"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
10.	15	09-11-1973	Szamotuły	27'39"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
11.	16	09-11-1973	Szamotuły	41'36"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
12.	17	09-11-1973	Szamotuły	34'42"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
13.	18	03-03-1974	Koniaków	33'37"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
14.	19	03/04-03-1974	Koniaków	24'30"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
15.	20	04-03-1974	Koniaków	16'07"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
16.	21	20/26-04-1974	Leżno	18'36"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
17.	22	25-05-1974	Koniaków	7'21"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)

18.	23	25-05-1974	Nowy Sącz	9'18'	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
19.	24	26-05-1974	Opoczno	11'11"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w studio PWSM w Warszawie (Studer)
20.	25	30-05-1974	Dąbrowy	20'22	W	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
21.	26	30-05-1974	Myszyniec	8'44	I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
22.	27	31-05-1974	Biskupiec	6'26"	I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
23.	28	31-05-1974	Bartoszyce	15;19	I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
24.	29	02-06-1974	Zbąszynek	14'37"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
25.	30	02-06-1974	Podmokle Wielkie	24'08"	W	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
26.	31	06-06-1974	Piątkowa	25'28"	I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
27.	32	06-06-1974	Piątkowa	23'10"	I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
28.	33	07-06-1974	Leśnica	24'44"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
29.	34	07-06-1974	Leśnica	08'40"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
30.	35	08-06-1974	Kędzierzyn	13'16"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
31.	36	23-05-1975	Piątkowa	28'40"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
32.	37	24-05-1975	Piątkowa	23'15"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
33.	38	24-05-1975	Piątkowa	30'00"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
34.	39	24/25-05-1975	Piątkowa	30'38"	I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)
35.	40	25-05-1975	Piątkowa	32'10"	W/I	Nagrania wtórne zrealizowane przez zespół rekonstrukcyjny w terenie (Nagra)



Dzięki przenosinom taśm do jednej placówki powstały możliwości, aby bliżej przyjrzeć się poczynaniom duetu Sobieska-Wygnański. Należy jednak postawić pytanie, czy głównym celem analizy ich dokonań ma być ocena jakości wykonanej rekonstrukcji czy raczej ogólne podsumowanie projektu po wielu latach od jego zakończenia. Dużo bardziej istotne wydaje się właśnie to drugie spojrzenie na sprawę, gdyż z punktu widzenia ówczesnych możliwości reżyserii dźwięku analiza może prowadzić do mylnych wniosków. Jednym z cenniejszych owoców pracy duetu jest publikacja nagrań muzyki tradycyjnej oraz próba nawiązania współpracy na linii etnomuzykolog-reżyser dźwięku (co jest absolutnie wyjątkowe z punktu widzenia polskiej dokumentacji folklorystycznej, a przecież jakże konieczne do powstania satysfakcjonujących rezultatów pracy). I właśnie sam fakt zaistnienia tejże współpracy należy uznać za niezwykle istotny w całym projekcie. Nie oznacza to jednak, że nie trzeba przyjrzeć się dokładnie zrekonstruowanym nagraniom; wręcz przeciwnie – ich dogłębna analiza pozwoli na sprawdzenie, jakie brzmienie było przez Sobieską i Wygnańskiego uznane za najlepsze z ówczesnie możliwych do osiągnięcia, co jest cenne z punktu widzenia tej przełomowej współpracy.

#### PODSUMOWANIE

254

Obecnie dokumentacja całego projektu z lat 1971–1975 znajduje się w Instytucie Sztuki PAN. Została ona uporządkowana wedle standardów archiwalnych przez autorkę niniejszego tekstu. Kopie oraz oryginały taśm zrekonstruowanych wraz z nagraniami wtórnymi znajdują się w Archiwum Fonograficznym Instytutu. Przenosiny nośników pozwalają na podjęcie w najbliższym czasie prac szczegółowych nad zbiorem.

Mimo obszerności inicjatywy rekonstrukcyjnej, zgodnie z uwagą Sobieskiej dotyczącą dalszych prac nad opracowaniem i udostępnianiem, istnieje w dalszym ciągu potrzeba zbierania nowego materiału oraz bieżące jego opracowanie, co też czyni zespół Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Należy jednak podkreślić, że wciąż istnieje wiele archiwaliów, które wymagają opracowania i do takich właśnie należą przywołane przeze mnie nagrania. Zasadność prowadzenia współcześnie takich działań ochronno-rekonstrukcyjnych formułuje Jadwiga Sobieska w 1982 r. następująco:

Dziś folklor muzyczny utracił swą pierwotną, rodzimą funkcję i autochtoniczną pozycję w społeczności wiejskiej. Opuścił on przysłowiowe opłotki i szerokim frontem, poprzez sceny, estrady i masowy ruch amatorski wkroczył w obręb kultury narodowej, gdzie zapewnił sobie poczesne miejsce. Pociągnęło to za sobą gwałtowne przeobrażenia w materiale folklorystycznym, a przede wszystkim głębokie przemiany w warstwie wykonawczej. Jest ona coraz silniej integrowana przez zawodową technikę wykonawczą. W tej sytuacji wzory utrwalone w nagraniach dokumentalnych nabierają jeszcze większej wartości, na miarę zabytku historycznego, godnego starannej opieki (Sobieska 1982: 214).



## **SUMMARY**

Magdalena Bill-Kunce

A HISTORICAL-PROBLEMATICAL STUDY ON COOPERATION BETWEEN THE PHONOGRAPHIC ARCHIVE OF THE INSTITUTE OF ART OF POLISH ACADEMY OF SCIENCES AND MUSICAL ENGINEERING DEPARTMENT OF STATE COLLEGE OF MUSIC (PWSM) IN WARSAW WITHIN THE RANGE OF CHOSEN RECORDINGS' RESTORATION

The text includes the analysis of achievements as well as the historical overview of Jadwiga Sobieska and Władysław Wygnański's works within the range of Polish traditional music recordings' restoration. The text raises issues of clarifying the term „sound restoration” and describes modern methods of working with archival recordings. Additionally, there are mentioned matters such as the beginnings and surroundings of the cooperation, the composition of the restoration team and the co-working persons, as well as the range of works and the material undergoing the restoration with quoted descriptions of the project performers. The thesis is completed with illustrations-scans of documents presenting the institutional cooperation between The Institute of Art of Polish Academy of Sciences and the Frederic Chopin State College of Music (PWSM) in Warsaw. The main substantive base of the thesis is the project's documentation stored in the Sound Collection of The Institute of Art of Polish Academy of Sciences, which consists of information of the project's history and methodology taken up during the cooperation, as well as the articles written by authors of the project that arose as a result of the cooperation. The whole thesis is aimed at pointing the reader's attention at the need of taking a closer look at the institutional cooperation. The other key aspect is to present the duo – Sobieska-Wygnański as the initiators of interdisciplinary cooperation between ethnomusicologists and sound engineers, that can be an example for contemporary researchers.



**Anna Rutkowska** – reżyser dźwięku, sound designer, absolwentka Wydziału Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im Fryderyka Chopina w Warszawie, stypendystka Fundacji Batorego, od 1999 r. reżyser rekonstrukcji nagrań archiwalnych w Archiwum Polskiego Radia SA, od 2009 r. wykładowca PWSFTviT w Łodzi, od 2019 r. pracownik Zbiorów Fonograficznych ISPAN, autorka licznych rekonstrukcji archiwalnych, nagrań muzycznych oraz dźwięku do filmów, przedstawień teatru telewizyjnego, animacji i reklam. Popularyzatorka wiedzy o fonografii i aktywna uczestniczka Festiwalu Nauki i Pikników Naukowych Polskiego Radia. Od lat eksploruje temat sposobów funkcjonowania dziedzictwa fonograficznego w kulturze polskiej i światowej. Autorka publikacji na temat estetyki i kultury dźwięku, nagrań oraz archiwów nagraniowych w ujęciu zarówno technologicznym, jak i estetycznym.

**Anna Rutkowska**

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zbiory Fonograficzne

## Fonografia dla nauki – zarys problematyki

Wynalezienie fonografu, a raczej jego fizyczna światowa premiera w siedzibie redakcji „Scientific American” w grudniu 1877 r. wydaje nam się oczywista z perspektywy 140 lat od tego wydarzenia. Dzisiaj zastanawiamy się raczej, dlaczego wynalezienie sposobu utrwalania, a następnie odtwarzania ulotnego dotąd dźwięku zajęło ludzkości tyle czasu, skoro sama zasada działania fonografu jest bardzo prosta, zaś wszystkie elementy składowe były już wynalezione. Odpowiedź brzmi: nie było takiej bezpośredniej potrzeby. Nie została ona również wykreowana jako moda. Podobnie dziś, w 2019 r., rzecz się ma z „nagrywaniem” zapachów – co do zasady istnieje techniczna możliwość rejestracji śladów zapachowych, ale z jakiejś przyczyny nie ma ona wartości handlowej na dużą skalę. Przykładem niech będzie urządzenie The Madeleine do „nagrywania” zapachów zaprojektowane przez Amy Radcliffe w ramach pracy magisterskiej w Central Saint Martins w Londynie (Wielka Brytania). Urządzenie jest efektem zainteresowań badawczych autorki nad sposobem funkcjonowania wspomnień i pamięci. Jej praca otrzymała nawet nagrodę Unilever Magic Award w 2013 r., lecz do roku 2019 żaden „aroma-rekorder” nie pojawił się w stałej sprzedaży na rynku konsumenckim, mimo że wytworzenie jego prototypu było możliwe bez wsparcia wyrafinowanej technologii<sup>1</sup>.

Przed podobnym problemem stanął Thomas Alva Edison w chwili skonstruowania i publicznej demonstracji prototypu fonografu. Chcąc w następnych latach zarobić na swoim wynalazku, musiał przekonać przyszłych użytkowników o potrzebie jego posiadania. Edison aktywnie dbał o swój marketing. Rozwijał m.in. tzw. marketing bezpośredni w formie organizowania w latach 1915–1925 „duetów za zasłonką”<sup>2</sup>, w czasie których słuchacze – nie bez trudu – odgadywali, kiedy słyszą fonograf, a kiedy żywego artystę

<sup>1</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Scentography> oraz <https://lbbonline.com/news/2013-nova-awards-announced/> (dostęp: 27 grudnia 2019 r.).

<sup>2</sup> Tzw. Edison Ton Test.

(por. Morris 2019: 156<sup>3</sup>). Opublikował też kilka artykułów promujących fonograf. Pierwszy z nich ukazał się w bardzo poczytnym wówczas „North American Review” w czerwcu 1878 r. (Edison 1878<sup>4</sup>) i wskazywał przykładowe możliwości użycia fonografu. Wśród 10 punktów, jakie Edison wówczas wymienił, nie było jednak zastosowań naukowo-badawczych, poza rolą zwykłej pomocy w edukacji (punkty 8 i 9 w treści artykułu). Pomysłów na zastosowanie fonografu nie rozszerzył również w późniejszym okresie, m.in w artykule *How sound is reproduced* opublikowanym w 1891 r. w miesięczniku „The Phonogram” (Edison 1891: 13<sup>5</sup>). Nie wiemy, czy uczynił to świadomie, czy przypadkowo, niemniej ten fakt stał się w pewnym sensie proroczy<sup>6</sup>, ponieważ fonografia przez długie lata odgrywała w nauce znacznie mniejszą rolę, niżby to wynikało z doniosłości tego wynalazku<sup>7</sup>, który dziś lokowany jest w grupie tych, które radykalnie odmieniły świat.

Edison tymczasem zajął się produkcją gadających lalek oraz muzycznych nagrań komercyjnych na wałkach woskowych i hołdował zasadzie, podobnie jak kilka lat później Emil Berliner i jego gramofon, że nagrania mają służyć głównie zabawie, a nagrywanie – doraźnym celom użytkowym, jak np. funkcja „audiobook” czy funkcja „automatycznej sekretarki”. Ani fonografu, ani gramofonu nie projektowano w tamtym czasie jako narzędzia przeznaczonego do celów naukowo-badawczych, a wszelkie udoskonalenia techniczne podyktowane były przede wszystkim pozanaukowymi doświadczeniami użytkowników. Głównie czyniono starania, aby jak najgłośniej reprodukować dźwięk. Wynikało to z praw psychoakustyki – słuchacz porównujący jakość dwóch identycznych nagrań, z których jedno jest prezentowane niezauważalnie głośniej – zawsze wskazuje głośniejsze jako „lepsze”, nie precyzując, na czym polega jego przewaga (Katz 2002: 188)<sup>8</sup>.

Relacji fonografia – nauka nie daje się niestety przedstawić w prostym, linearnym „czasoschemacie”. Wynika to z niejednorodnej recepcji tego wynalazku w czasie i w świecie. Rozważając zagadnienia związane z rozwojem fonografii, należałoby zaproponować podzielenie świata na trzy strefy, w których sytuacja fonografii jest diametralnie różna, ale także zmienna w czasie, w zależności od aktualnej sytuacji polityczno-gospodarczej.

<sup>3</sup> „[...] Famous artists were hired to conduct 'Edison Ton Tests' around the country, sometimes concealing themselves and the phonograph behind a curtain and challenging listeners to distinguish between live and recorded sound” (Morris 2019: 156).

<sup>4</sup> Dostępny online: <https://archive.org/details/jstor-25110210/page/n1> (dostęp: 27 grudnia 2019 r.).

<sup>5</sup> Dostępny online: [https://archive.org/stream/Phonogram1\\_1#mode/2up](https://archive.org/stream/Phonogram1_1#mode/2up) (dostęp: 27 grudnia 2019 r.).

<sup>6</sup> Edison nigdy nie rozszerzył teoretycznego katalogu możliwych zastosowań fonografu, rozwijał jedynie już sformułowane idee, znajdując ich potwierdzenie w raportach od swoich przedstawicieli handlowych.

<sup>7</sup> Potwierdzenie i rozwinięcie idei fonografu jako nauczyciela idealnego znajdzie czytelnik również w wywiadzie, jakiego Edison udzielił w lutym 1907, opublikowanym w miesięczniku „The Edison Phonograph Monthly”: „[...] *It is not only a great entertainer, but a wonderful force for education*” (Edison 1907: 14). Dostępny online: <https://archive.org/details/edisonphonograph04moor/page/14> (dostęp: 27 grudnia 2019 r.).

<sup>8</sup> Powyższe zjawisko nazywane dziś *loudness race* lub *loudness war*, wyjaśniają tzw. krzywe Fletchera Munsona opisujące tę cechę ludzkiego słuchu. Polega ona na nierównomiernym rozkładzie percepcji głośności w paśmie częstotliwości – u *Homo sapiens* słyszenie niskich i wysokich tonów jest upośledzone względem tonów średnich. Stopniowe zwiększanie głośności pozwala człowiekowi dosłyszeć coraz bogatszą barwę dźwięku.

Pierwszy obszar to grupa krajów „wiodących” tj. tych, które wytyczają ścieżki postępu technologicznego. Druga grupa to kraje satelickie, które korzystają z odprysków postępu technologicznego. Trzecią grupę stanowią kraje peryferyjne, których społeczności nie są zainteresowane szeroko rozumianym rozwojem, ale miewają kontakt z nową technologią z uwagi na fakt, iż mogą stać się obiektem badań inicjowanych przez kraje wiodące i satelickie. W kontekście powyższego podziału uwzględnić należy czas jako czynnik komplikujący jednoznaczne uchwycenie zjawisk. Grupa krajów wiodących zmienia się bowiem w dość istotny sposób przez 140 lat, przy czym kilkakrotnie ulega zachwianiu ogólna dominacja krajów anglosaskich. Po raz pierwszy pod koniec lat 30. XX w., kiedy Rzesza Niemiecka opracowuje całkowicie nową technologię magnetofonu i taśmy magnetofonowej, która pod względem jakości dźwięku znacznie wyprzedza wszystko, czym dotąd dysponował świat. Podobnie później, w latach 80. XX w., kiedy liderem audio staje się Japonia z całym swoim elektronicznym i cyfrowym zapleczem (por. Kominek 1986: 253–257). W ostatnich latach zaś na naszych oczach dokonuje się niespodziewane wejście do tej grupy Chin, które dotąd pozostawały poza fonograficznym obiegiem. Dodatkowo czas „fonograficzny” w powyższym podziale, poza spektakularnymi skokami naprzód, może się cofać lub zupełnie zastygać, zamiast leniwie płynąć do przodu. Nie bagatelną rolę odgrywa w tym procesie kontekst historyczny. Są takie obszary, które na skutek wydarzeń historycznych lub koniunktury gospodarczej są zmuszone wykonać krok w tył. Przykładowo: debiut płyty winylowej, której parametry znacznie przewyższają poprzedzającą ją płytę szelakową, przygotowano w Stanach Zjednoczonych na początek lat 30. XX w., lecz przypadł on nieszczęśliwie na czas tzw. Wielkiego Kryzysu, kiedy zakup nowego sprzętu audio był ostatnią rzeczą, o jakiej myśleli obywatele. W skutek tego zbiegu okoliczności postęp w tym zakresie nie mógł się dokonać przez kolejne 20 lat. Inny przykład to okres II wojny światowej stawiający Polskę i Niemcy na przeciwnych biegunach. Jest to czas, w którym technologicznie dominująca w Europie (w pierwszej fazie wojny) Rzesza Niemiecka, czyniąca ogromne postępy w każdej dziedzinie, opracowuje zupełnie nową, rewolucyjną pod względem jakości technologię zapisu dźwięku – Magnetophon i nie zamierza się z nikim powyższym wynalazkiem podzielić (nie zważając przy tym na wielkość utraconych z tego tytułu zysków finansowych). Znajdująca się w tym czasie pod niemiecką okupacją Polska traci niemal cały dotychczasowy dorobek fonograficzny: wskutek pożarów i grabieży przepada kolekcja wałków Edisona z nagraniami polskiej muzyki tradycyjnej (Jackowski 2011a: 86), a wskutek hitlerowskiego *Rozporządzenia o konfiskacie i oddaniu aparatów radiowych* z 15 grudnia 1939 r. przestaje istnieć polska kultura radiowa. Poza tym niszczone są płyty komercyjne z polskimi nagraniami i wszelkie przejawy utrwalania polskiej kultury dźwiękowej. Tak wspomina ten smutny czas Zofia Nałkowska:

Od czterech już lat nie słyszę radia, nie widzę teatru ani kina, nie biorę udziału w żadnym życiu zbiorowym. Nie ma zebrań, odczytów, nie ma tygodników ani miesięczników [...] (Nałkowska 1970: 133)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Zapiski z 14 października 1943 r.

W wyniku II wojny światowej Polska staje się dźwiękową próżnią. W roku 1945 zaczyna swoją kulturę dźwiękową budować od podstaw, jak gdyby przeniesiona w czasie ponownie w koniec XIX w. Oto wspomnienie Jerzego Waldorffa z 1945 r.:

Pierwszą powojenną transmisję radiową słyszałem w Łodzi – o ile mnie pamięć nie myli – gdzieś pod koniec marca. Ciekaw jej byłem bardzo, gdyż chodziło o transmisję z warszawskiego studia koncertu Ewy Bandrowskiej-Turskiej, znakomitej śpiewaczki, której nie słyszałem od szeregu miesięcy. Dowiedziawszy się o godzinie audycji, stanąłem na czas pod ulicznym głośnikiem, lecz... do dziś dnia nie umiałbym powiedzieć, czy słyszałem podówczas Bandrowską czy nie. Dźwięki bowiem, które doszły do moich uszu z głośnika, przypominały chorą na grypę hipopotamicę, płuczącą sobie gardło (Waldorff 1945: 5)<sup>10</sup>.

Podobną przepaść (technologiczną ale w szczególności artystyczną) można wskazać pomiędzy Turcją a Stanami Zjednoczonymi na polu realizacji dźwięku w filmie. W Stanach Zjednoczonych widzowie już w latach 40. XX w. uczestniczyli w seansach z dźwiękiem przestrzennym i wielokanałowym dzięki pracom doświadczalnym Walta Disneya nad filmem *Fantasia*, podczas gdy w Turcji jeszcze w latach 80. XX w. nie radzono sobie ani z technologią dźwięku w filmie, ani tym bardziej z dźwiękowymi środkami artystycznego wyrazu. Mimo dostępności nie najgorszych urzędów i dobrych wzorców światowych powstawały tam liczne filmy z katastrofalnie złym dźwiękiem, szczególnie w przestrzeni estetycznej, jak np.: *Dünyayi Kurtaran Adam* (pol.: *Człowiek, który ratuje świat*), czego czytelnik w wolnej chwili może osobiście doświadczyć, sięgając do dostępnych źródeł tego niechlubnego dzieła<sup>11</sup>. Dźwięk w warstwie muzycznej stanowi bezładny zlepek fragmentów ukradzionych z szeregu popularnych amerykańskich filmów, a efekty synchroniczne to wokalne odgłosy dźwiękonaśladowcze, wielokrotnie powtarzane w trybie *copy-paste*, które bardziej pasują do kabaretu niż filmu grozy. Nie ma mowy o żadnej narracji dźwiękiem, frazowaniu czy kształtowaniu poczucia przestrzeni. Nie uwzględnia się wrażenia odległości od ilustrowanych obiektów, barwa dźwięku jest silnie zniekształcona, montaż niedokładny, a sklejki pozbawione zgrabnych wejść i wyciszeń. Do tego dziury, przesterowania i szereg pomniejszych niedociągnięć, które już nie są w stanie pogorszyć wrażeń z odbioru całości.

Bieżący stan rozwoju fonografii danego kraju, który – jak widać powyżej – bywa różny w danym czasie, zupełnie nie musi się też pokrywać z rozwojem w innych dziedzinach życia, w tym w szczególności życia naukowego. Przykładowo na przełomie XIX i XX stulecia Szwecja miała wysoki współczynnik innowacyjności technicznej, ale w dziedzinie fonografii nie wyszła ponad standardowe, amatorskie działania etnograficzne stosowane od kilkunastu lat w innych krajach tj. utrwalanie dźwiękowego folkloru (jak np. kolekcja Karla Tirena z lat 1913–1915<sup>12</sup>).

<sup>10</sup> Zapis z 9 września 1945 r.

<sup>11</sup> Turecki film sci-fi wzorowany na *Gwiezdnym wojnach* George'a Lucasa bez jego wiedzy i zgody, rok prod. 1982, reż C. Inanç. Najlepsza pełna wersja tego filmu z remasterowaną ścieżką dźwiękową jest dostępna online na <https://archive.org/details/TurkishStarWarsRestored> (dostęp: 22 stycznia 2020 r.)

<sup>12</sup> Karl Tiren (1869–1955), szwedzki inspektor kolejowy, ale też skrzypek i lutnik zafascynowany muzyką tradycyjną. W latach 1913–1915 za pomocą fonografu wypożyczonego z działu etnograficznego



Wskazać też trzeba, że przez długi czas relacja fonografii i nauki jest bardziej efektem konkretnej działalności jednostek niż aktywności zorganizowanej instytucjonalnie – spośród wybitnych osobistości danej społeczności musiał wyłonić się ktoś zafascynowany możliwością nagrywania dźwięku i zainteresowany użyciem nagrań do innych celów niż rozrywka. Dalsze losy jego działań zależały już tylko od sprzyjającego zbiegu okoliczności. Przykładowo pierwszy w historii Polak posługujący się fonografem – Bronisław Piłsudski – nie zdołał do końca życia znaleźć nigdzie w Europie ani wsparcia, ani opieki dla zgromadzonej przez siebie kolekcji. Umarł w zapomnieniu. Podobne problemy napotykał Alan Lomax, etnograf działający dużo później, bo w latach trzydziestych XX w. i w o wiele bardziej sprzyjającym kraju, bo w Stanach Zjednoczonych. Zachowała się bogata korespondencja z jego zleceniodawcą. Zamawiającym terenowe nagrania muzyki tradycyjnej rdzennych mieszkańców Ameryki była bowiem Biblioteka Kongresu USA, a mimo to Lomax nie był w stanie przekonać mocodawców do zakupu ulepszonego sprzętu czy nawet odpowiednich baterii (por. Lomax 2014).

Czynników wpływających na nierównomierny rozwój fonografii w czasie i przestrzeni geograficznej (a więc w historii nauki i kultury) jest znacznie więcej, co powoduje, że niniejsza opowieść o fonografii dla nauki jest raczej mapą skojarzeń niż historyczną narracją. Czytelnik, który poszukuje listy konkretnych osiągnięć, może czuć się zawiedziony, ponieważ w niniejszym artykule jej nie znajdzie. Wyszczególnienia, jeśli są, to tylko jako pojedyncze przykłady ilustrujące ogólne trendy, bowiem publikacja zaopatrzona w dokładny indeks osiągnięć technologicznych szybko straciłaby na aktualności. Celem naszym jest zaś tylko zarysowanie wskazanej problematyki.

Sam fonograf, jak i następujące po nim kolejne technologie rejestrująco-odtwarzające z łatwością znalazły entuzjastów zainteresowanych badaniami naukowymi z ich wykorzystaniem. Pierwszymi naukowcami, którzy dostrzegli potencjał nowego urządzenia byli badacze języków, narzeczy i muzyki tradycyjnej<sup>13</sup>. Były to pionierskie działania o fundamentalnym znaczeniu dla przyszłości, które w wielu przypadkach nie spotykały się z należną im uwagą. Mimo niedogodności i niedoskonałości technologicznych fonografu względnie szybko powstały w Europie pojedyncze jednostki naukowo-badawcze gromadzące nagrania nazywane dziś „źródłowymi”<sup>14</sup> jak wiedeński *Das Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* czy też niemiecki *Berliner Phonogramm-Archiv*, co nie miało z kolei miejsca u źródeł samego wynalazku, tj. w USA<sup>15</sup>. Tam, jak i w większości krajów cywilizowanych po obu stronach oceanu, roz-

---

Muzeum Historii Naturalnej w Berlinie oraz przy wsparciu grantu z Towarzystwa Muzyki Tradycyjnej dokonał około 300 nagrań w rejonie Arvidsjaur, Arjeplog, Abisko i Jamtland, dokumentując dźwiękową kulturę Laponii – muzykę, język, *joik*, opowieści, dźwięki naśladowcze itd. Kolekcja znajduje się obecnie w Szwedzkim Muzeum Muzyki (Musikhistoriska museet).

<sup>13</sup> Wyczerpujące rozwinięcie tematu początków etnofonografii znajdzie czytelnik w monografii Jacka Jackowskiego *Zachować dawne nagrania* (Jackowski 2014a).

<sup>14</sup> W przeciwieństwie do pozostałych nagrań, które mają charakter zakomponowany, wtórny, realizowany w celach komercyjnych.

<sup>15</sup> Źródła tej różnicy należy szukać w fakcie, iż w Europie tradycje nauki zinstytucjonalizowanej (uniwersyteckiej) sięgają renesansu, podczas gdy w Stanach Zjednoczonych mają charakter oddolnych inicjatyw charytatywnych, które dopiero w XX w. uzyskują wsparcie państwowe, przy czym pozostają one

poczęło się „fonografowanie folkloru” oraz innych aktywności akustycznych w formach amatorskich, jako upamiętnianie czegoś, co warto utwalić, czegoś, czego w przyszłości na pewno nie będzie. Od intuicji badacza zależała wówczas merytoryczna wartość utwalonego materiału.

Wśród nich znalazł się polski badacz Roman Zawiliński<sup>16</sup>, który w 1904 r. zaprezentował fonograf Krakowskiej Akademii Umiejętności w celu uzyskania zgody na zakup i prowadzenie dalszych badań z jego pomocą. Niestety, demonstracja jego nagrań wypadła niekorzystnie i Zawiliński zgody Akademii nie uzyskał (Dahlig 1997: 61). W tym miejscu należy szczegółowo rozwinąć trafną tezę profesora Piotra Dahliga, iż czynnikiem eliminującym to urządzenie z warsztatów naukowych, obok kosztowności i ciężaru, była ówczesna przewaga historyków w krakowskiej Akademii Umiejętności, a zatem dominacja roli źródeł drukowanych i pisanych.

Otóż, prócz czynników wyżej wskazanych, w znacznie mierze zaważyło też to, że Zawiliński – na tle swojej epoki i możliwości jakościowych fonografu – obiektywnie pokazał nagrania bardzo słabe. Wykonawca (Jan Sabała – syn) nie był dostatecznie „psychologicznie” przygotowany na to, co się będzie działo, ani dostatecznie wyuczony wykonania „do fonografu”, zaś Zawiliński nie miał żadnego doświadczenia w nagrywaniu i nie wykonał dostatecznej liczby prób poprzedzających właściwe nagranie. Jego fonogramy są ledwo słyszalne<sup>17</sup>, ponieważ poziom występowania dźwięku jest radykalnie za niski. Dodatkowo samo wykonanie zawiera niepotrzebne błędy. Okoliczności, w jakich Zawiliński demonstrował swoje nagrania (pomijając aprioryczną nieufność członków Akademii do nowinek technologicznych), również nie były szczęśliwe: przede wszystkim wskazać należy naturalny niedosłuch cechujący osoby starsze – wszak w najwyższych władzach Akademii Umiejętności młodziankowie nie zasiadali. Dodać do nich należy niedoskonałe warunki akustyczne, w których walki zostały odtworzone. O tych wprawdzie nic wiarygodnego nie wiemy, lecz – żeby jakkolwiek dobrze usłyszeć te nagrania – należałoby je odtworzyć w warunkach bezpogłosowych lub przez słuchawki, co z pewnością nie miało miejsca. Naturalny pogłos wnętrza, w którym demonstracja się odbyła, spowodował dodatkowe zatarcie zrozumiałości przekazu. Do tego zapewne w piecu trzaskał ogień, bo działo się to w grudniu, a zgromadzeni wiercili się na swoich skrzypiących krzesłach, szeleszcząc papierami. Podsumowując – ta demonstracja nie miała szans powodzenia nawet przy przychylnym nastawieniu audytorium. Powyższa obrazowa próba odtworzenia przebiegu tego historycznego wydarzenia służy pokazaa

---

zawsze w silnych zależnościach gospodarczych z obciążeniem szeroko pojmowanym prawem autorskim i patentowym. Przykładowo The American Folklife Center zostało utworzone decyzją Kongresu USA dopiero w 1976 r. i poparte prawnie tzw. *The American Folklife Preservation Act* będącym częścią tzw. *Prawa stanowionego*.

<sup>16</sup> Roman Zawiliński (1855–1932) – filolog, sławista, pedagog i etnograf związany z krakowską Akademią Umiejętności, autor prac językoznawczych i etnograficznych, założyciel i redaktor miesięcznika „Poradnik Językowy” oraz dwumiesięcznika „Język Polski”.

<sup>17</sup> Możemy to stwierdzić, porównując te nagrania z innymi, pochodzącymi z tego samego okresu, które charakteryzują się podobnym stopniem degradacji z uwagi na podobną liczbę odtworzeń. Nagrania Zawilińskiego zostały wydane na płycie CD *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich...* autorstwa Aleksandry Szurmiak-Boguckiej i Jacka Jackowskiego (wyd. Muzeum Tatrzańskie i IS PAN, 2015).

niu, jak trudnym medium jest dźwięk. Jego ulotność nasręcza utrwalaniu i odczytywaniu o wiele więcej problemów niż te, które towarzyszą zwykłym dokumentom historycznym. Powodowało to nieuchronne trudności w zastosowaniu fonografu na gruncie naukowym w wielu dziedzinach, w których nie ma miejsca na subiektywne domysły.

Warto również bardziej szczegółowo rozpatrzyć kontekst ekonomiczny pierwszych nagrań. Wprawdzie sprawa kosztów jest zawsze względna, ale obiektywnie sam fonograf (wraz z wałkami) nie był drogi – w zależności od wersji i wyposażenia kosztował średnio od kilkunastu do kilkudziesięciu dolarów, zaś pojedynczy wałek – około pół dolara w zależności od typu i charakteru zakupu, np. cena wałka podawana w reklamach w miesięcznikach „The Edison Phonograph Monthly” w 1903 r. wynosiła 5 dolarów za tuzin<sup>18</sup>, pod warunkiem że kupiono pełny tuzin. Ceny oczywiście zmieniały się przez lata, ale nie ich subiektywne odczucie. Edison w wywiadzie, jaki ukazał się w „The Edison Phonograph Monthly” w lutym 1907 r., tak określał kosztowność użytkowania fonografu:

Za te pieniądze to najtańsza rozrywka na świecie. Cena jest tak niska, że w zasięgu wszystkich. W Ameryce nie ma tak biednej rodziny, że nie mogłaby kupić fonografu, pod warunkiem że istnieje jakikolwiek fundusz na rozrywkę (Edison 1907: 14)<sup>19</sup>.

Ponadto w pierwszych latach działalności Edison praktykował *leasing*, tj. „wypożyczał” urządzenie, które stawało się własnością nabywcy dopiero po wpłaceniu wszystkich rozłożonych na umówiony czas rat. Nie można wykluczyć, że zachwyt nad możliwościami fonografu wziął prawdopodobnie górę u Zawilińskiego nad pragmatyzmem i na pytanie Akademii, co dokładnie chciałby utrwalić na wałkach – roztoczył entuzjastyczną wizję możliwości nagrania absolutnie wszystkiego, co nieuchronnie przełożyło się na wizję niemożliwych do oszacowania kosztów całego przedsięwzięcia. Zawiliński prawdopodobnie nie wziął pod uwagę innego aspektu nagrania, który znacząco wpływa na koszty tj. selekcji. Nie każdy ciekawy dźwięk ma walory fonograficzne. O walorze fonograficznym mówimy, kiedy nagranie, dzięki szczególnym właściwościom wykonawcy, intensyfikuje sam przekaz dźwiękowy (niezależnie od tego, czy jest to muzyka, śpiew czy wypowiedź słowna). Głos lub instrument pozbawiony tej cechy czyni nagranie słabym pod każdym względem, w skrajnych przypadkach bezwartościowym. Ta konkretna właściwość pomogła m.in. Enricowi Caruso w zrobieniu oszałamiającej kariery scenicznej, chociaż nie wyróżniał się on szczególnym talentem wykonawczym na tle innych tenorów swojej epoki.

Na walor fonograficzny składa się oczywiście wiele czynników, ale w przypadku śpiewaków najistotniejsze jest, aby szereg alikwotów składający się na barwę danego

<sup>18</sup> Np. „The Edison Phonograph Monthly”, marzec 1903 s. 8.

<sup>19</sup> Dostępny online <https://archive.org/details/edisonphonograph04moor/page/14> (dostęp 29 grudnia 2019 r.). „It is the cheapest entertainment in the world for the money. The price is so low that it is within the reach of all. There is no family in America so poor that it can not buy a talking machine, provided that there is any fund at all available for amusement” (wszystkie tłumaczenia w niniejszym tekście pochodzą od autorki).

głosu miał wyrównany poziom ciśnienia akustycznego w całym swoim paśmie częstotliwości. Taki głos nagrywa się łatwiej i nigdy nie powoduje on nieprzyjemnych rezonansów w czasie odtwarzania. Kapitalną intuicją w tym zakresie wykazał się działający fonograficznie 10 lat po Zawilińskim Paul Schmidt. Analiza fonograficzna jego nagrań z terenu Śląska Opolskiego z roku 1913<sup>20</sup> dowodzi, że dokonał on przed nagraniami skrupulatnej pracy selekcyjnej: na ponumerowanych w kolejności zapisywania watekach znajdują się nagrania wykonawców uszeregowanych od najlepszych do najstabszych, przy czym tych ostatnich nie tylko dużo gorzej słycać, mimo stosowania tej samej aparatury i procedur, ale też nie są oni w stanie wykonać w całości i bez większych błędów własnego repertuaru. Mikrofon bezlitośnie obnaża wszelkie niedostatki, a stałość fonograficzna dźwięku idzie przeważnie w parze ze słabością artystyczną oraz ostatecznie – wartością merytoryczną nagrania. Zatem wszystkie działania przygotowawcze poprzedzające dokonanie właściwego nagrania mają ogromny wpływ na jego końcową wartość naukowo-badawczą. Badacz musi wiedzieć, co i jak będzie nagrywał, zanim pojedzie w teren z fonografem. To zaś pozostaje w sprzeczności z główną zaletą rejestracji dźwięku, jaką jest możliwość utrwalania zdarzeń niespodziewanych.

Daleka przyszłość odstąpiła nowe problemy nagrań realizowanych do celów naukowych. Dopiero współcześnie widać, że łatwość nagrywania powoduje przesunięcie ciężaru badawczego z analizy na samo pozyskiwanie źródeł. Obserwujemy doskonale to zjawisko w pierwszej ćwierci XXI w., kiedy w technologii cyfrowej znacznie szybciej zapełnia się macierze dyskowe nowymi nagraniami, niż je potem opracowuje. Widać również ciągłą, nieuzasadnioną ekscytację walorem ilościowym charakterystycznym dla XXI w. A ponieważ ciągle jeszcze nie nastąpił w humanistyce przełom, który pozwolił uwolnić się z klasycznego obowiązku poznania wszystkiego, co dotąd na dany temat powstało, na rzecz swobodnej eksploracji<sup>21</sup> to również zamiast pogłębionej analizy już zgromadzonych nagrań uwaga badaczy przesuwa się w kierunku pozyskiwania i przedstawiania nowych nagrań, które eksploatują oryginalne obszary badawcze. Uważane jest to za atrakcyjniejsze naukowo niż drążenie wstępnie rozpoznanych tematów<sup>22</sup>. To zjawisko należy uznać za hamujące rozwój fonografii dla nauki w wielu obszarach.

W 1904 r. nie było jeszcze takiej perspektywy i decyzja Akademii Krakowskiej z zupełnie błahych powodów ukonstytuowała w kulturze polskiej dotychczasowe metody pracy etnografów muzyki na następne 30 lat. Ze współczesnej perspektywy nadmiaru i przesytu możliwości można jednak wskazać pewien atut dawnej metodologii badań nad muzyką ludu. Historyczna konieczność utrwalenia pieśni metodą nazywaną dziś „ołówkową”, praktykowana przez tyle lat przez m.in. Oskara Kolberga, wymuszała dawniej na badaczu podjęcie „od ręki” wielu szczegółowych rozstrzygnięć muzyko-

<sup>20</sup> Nagrania zostały wydane na płycie CD: *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane* (Kopal 2017; Jackowski 2017; Pucia 2017, Rutkowska 2017).

<sup>21</sup> Rozwinięcie współczesnej sytuacji dyscyplin humanistycznych oraz ich perspektyw znajdzie czytelnik w znakomitym esej Franklina R. Ankersmita pt. *Historiografia i postmodernizm* (Ankersmit 1998).

<sup>22</sup> Podobnie jak na gruncie literatury, por. praca R. Nycza o nowej humanistyce (Nycz 2017).

logicznych, podczas gdy fakt istnienia zapisu fonograficznego odwleka taką decyzję w nieskończoność. Gdy z jednej strony w szybkim tempie przyrasta liczba nagrań w kolekcjach, to z drugiej strony maleje potencjał do naukowego opracowania tych zbiorów.

Pozornie jednak nie ma niczego „nienaukowego” w samym gromadzeniu nagrań. O ile tylko są takie możliwości, należy utrzymywać dźwięki, które w danym czasie uważamy za warte zapamiętania lub zagrożone „wymarciem”. Już sama refleksja, analiza, co jest warte nagrania w danej chwili, jest rodzajem naukowego opracowania. Prywatne zbiorki zapisywalnych wałków Edisona z pierwszych 20 lat działalności sprzedażowej jego firmy pokazują, jak bezwartościowy i przypadkowy materiał dźwiękowy zgromadzili na nich pozbawieni tej refleksji zwykli klienci<sup>23</sup>. Umiejętność merytorycznej weryfikacji wartości zjawisk dźwiękowych to wybitnie naukowy wątek w fonografii, która w sferze pozamuzycznej często funkcjonuje w sposób nieuświadomiany.

Przez wiele lat mamy zatem dwoistość w fonografii – z jednej strony ogromny potencjał, z drugiej – wielość przeszkód, zarówno technicznych, jak i metafizycznych. Położano w fonografii na początku XX w. wielkie nadzieje m.in. dlatego, iż liczone na wielką pomoc w sporządzaniu transkrypcji nutowych, głównie poprzez wzmocnienie elementu wierności przekazu. Tymczasem problem transkrypcji aż do współczesności wcale się nie rozwiązał, mimo nowych technik nagraniowych, a współcześnie nawet mimo podejmowanych prób automatyzacji nie tylko transkrypcji muzycznej, lecz nawet pogłębionej analizy akustycznej w szerszym kontekście (Music Information Retrieval). W odniesieniu do nagrań terenowych – żywych i ekspresyjnych w swej muzycznej treści – efekty takich automatycznych transkrypcji i analiz nie są jeszcze zadowalające. Stosowane w MIR algorytmy wciąż wymagają modyfikacji techniczno-informatycznych i trudno wskazać zarówno aplikacje wzorcowe, jak i wzorcowe efekty działania którejkolwiek z nich (por. Moffat, Ronan, Reiss 2015)<sup>24</sup>. Również ich tworzenie i rozwój przebiega odwrotnie względem przyjętych w nauce standardów. Dotychczas narzędzia badawcze powstawały w wyniku uprzedniego zdefiniowania jakiejś potrzeby i wcześniej postawionej hipotezy badawczej. Obecnie narzędzia MIR-owe powstają raczej jako potencjał badawczy niż odpowiedź na konkretne zapytania. Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, iż sposoby formułowania algorytmów, a także tzw. opcje ustawień oprogramowania mnożą wielość możliwych wyników, zamiast je redukować do najbardziej prawdopodobnych.

Problem transkrypcji nagrań znajdziemy również na gruncie fonoskopii kryminalistycznej, ale w odwrotnym kontekście. Tam, gdzie etnomuzykolodzy widzieli zalety nagrywania, tam kryminolodzy widzą problem, albowiem jedni i drudzy w swej pracy

<sup>23</sup> Rozważania w tym miejscu opierają się wyłącznie na stosunku liczby sprzedanych w USA czystych wałków do liczby wałków tworzących jakiegokolwiek kolekcje tematyczne. Nawet przy uwzględnieniu naturalnych strat mienia na samym terenie Stanów Zjednoczonych liczba sprzedanych wałków jest niewspółmiernie duża do liczby wałków objętych ochroną historyczną.

<sup>24</sup> Por. oryg: „*Despite significant growth and research in the field of audio signal processing and feature extraction, there has been little research on evaluating and identifying suitable feature extraction tools and their appropriate applications*”. Dostępny online: [https://www.researchgate.net/publication/282858086\\_An\\_Evaluation\\_of\\_Audio\\_Feature\\_Extraction\\_Toolboxes](https://www.researchgate.net/publication/282858086_An_Evaluation_of_Audio_Feature_Extraction_Toolboxes) (dostęp: 29 grudnia 2019 r.).

muszą ostatecznie efekty swoich badań w miarę wiernie zapisać. Z chwilą wynalezienia fonografu wielu muzykologów i dialektologów spodziewało się końca problemu subiektywnych modyfikacji artykulacji, melodii czy rytmu, wynikających z konieczności sporządzenia ich zapisu. Często podkreślano przy tym, iż nagranie jest lepsze niż zapis nutowy, bo oddaje wiernie dźwięk instrumentu czy głosu danej osoby, ze wszystkimi niuansami, umykającymi dotąd w notacji. Tymczasem kryminolodzy tu właśnie mają kłopot, bo wielość owych odcieni emocjonalnych, utrwalonych w nagraniu, nie daje się w żaden sposób zaprotokołować, co daje asumpt niekończącym się apelacjom, zażaleniom i wnioskom o powołanie innych biegłych np. w procesie karnym:

Konieczność przełożenia na spisana treść subtelnej gry intonacją, akcentowaniem, głośnością i tempem wypowiedzi, stosowaniem celowych pauz między pytaniem i odpowiedzią itp. znacznie zubaża obraz odsłuchiwanej rzeczywistości. Środki takie jak wykrzyknik, znak zapytania, czy komentarz eksperta nie wystarczają do obiektywnego oddania złożoności komunikacji słownej. Element subiektywnej oceny przez biegłego posłyszanych słów jest nieuchronny. Spisana treść jest więc tylko przybliżonym zapisem przebiegu wydarzeń (Maciejko, Rzeszotarski, Tomaszewski 2010: 73).

266

Z perspektywy czasu widać więc, że zmierzch „metody ołówkowej” otrąbiono na początku XX w. przedwcześnie. Trwałość i skuteczność tej metody (tj. metody spisania bezpośrednio po wysłuchaniu) wynika z pewnego aspektu fonografii, który przeszkodził jej rozwinąć się także na gruncie innych nauk, np. medycyny. Wprawdzie istniało wiele możliwości zastosowania nagrań w medycynie, ale kluczowym aspektem, który przez wiele lat eliminował fonografię z udziału w naukach medycznych, był c z a s pozyskania informacji. Czas dla lekarza jest głównym czynnikiem determinującym powodzenie jego działań. O życiu pacjenta mogą decydować sekundy, dlatego medycyna zawsze będzie preferować metody szybkiego dostępu do danych. Nagranie takiego dostępu nie dawało. Pozyskanie informacji z nagrania przez wiele lat mogło odbywać się wyłącznie w czasie rzeczywistym lub wolniejszym od rzeczywistego<sup>25</sup>, podczas gdy wizualizacja dowolnego wyniku badania pozwala lekarzowi jednym rzutem oka diagnozować problem i podejmować wiążące decyzje. Dlatego w medycynie rozwijano głównie obrazowanie, tj. przedstawianie badanych problemów za pomocą zdjęć, skanów, obrazków, wykresów itp. Ponadto podejmowane tu i ówdzie próby wykorzystania nagrań do celów diagnostycznych pokazały bardzo szybko, że informacje uzyskane z nagrania nic nie wnoszą do pierwotnego rozpoznania medycznego, którego lekarze dokonują innymi, szybszymi metodami, m.in. znaną i praktykowaną przez Kolberga (w odniesieniu do pieśni i badań muzyki tradycyjnej) metodą: posłuchać i możliwie wiernie opisać. Po dziś dzień lekarze powszechnie praktykują XVIII-wieczne<sup>26</sup> jeszcze osłuchanie pacjenta stetoskopem, poczynienie spostrzeżeń

<sup>25</sup> W przypadku konieczności kolejnych przesłuchań lub przeprowadzenia analizy.

<sup>26</sup> Oczywiście formalnie Laennec wynalazł stetoskop w wieku XIX tj. w 1816 roku, ale „filozoficznie” należy ten wynalazek do poprzedzającego go wieku XVIII, podobnie jak przyjęto się „filozoficznie” rozpocząć wiek XIX po kongresie wiedeńskim, a wiek XX – po I wojnie światowej. Wynalezienie stetoskopu nie należy



i ich zgeneralizowany opis. Każdy przyzna, że absurdalne byłoby nagrywanie i dołączanie do karty historii choroby tego, co przez stetoskop słycać. W kwestii zaufania do tej metody środowisko medyczne jest raczej zgodne. Przy zachowaniu określonych, w miarę wysokich standardów edukacyjnych w obrębie społeczności lekarskiej nie ma potrzeby utrzymywać dźwięków, które słyszał lekarz diagnosta, do ich późniejszej analizy, ponieważ spostrzeżenia, które wówczas poczynił i odnotował – są dla innych lekarzy wiarygodne<sup>27</sup>. Podobnie wiarygodne są melodie spisane ze słuchu przez Kolberga oraz wielu innych badaczy i do dziś służą rzeszom wykonawców jako podstawa pozyskiwania repertuaru.

Mimo ogromnego rozwoju technologicznego fonografia na gruncie medycyny do dziś nie wyszła poza ramy doraźnej rejestracji. Nie wypracowano żadnych ustandaryzowanych procedur: ani w odniesieniu do pozyskiwania nagrań do badań, ani co do wytycznych sprzętowych ani metod dalszej analizy. Szczególnie w Polsce nie prowadziło się badań klinicznych w tym zakresie, zaś w Europie Zachodniej oraz Stanach Zjednoczonych w odpowiednim czasie nie rozpropagowano badań z użyciem rekordera. Być może wpływ na taki stan rzeczy miała (i ma) ogólna kondycja medycyny światowej, która bardziej skupia się na leczeniu objawów i osiągnięciu szybkiego „efektu” medycznego niż na analitycznym badaniu stanów całościowych.

Drugim czynnikiem, który miał wpływ na taki stan rzeczy, był przebieg rozwoju dostępności sprzętowej. Do końca lat 50. XX w. wszystkie elementy toru fonicznego – mimo zadowalającej jakości akustycznej – nie nadawały się do użytku medycznego. Sprzęt i nagrania w jakości istotnej dla medycyny pojawiły się dopiero w latach 60. XX w., lecz szybko po nich weszły nowe, atrakcyjniejsze z lekarskiego punktu widzenia technologie medyczne. Nie jest jednak tak, że z wymienionych wyżej powodów nagrania w medycynie – zwłaszcza klinicznej – nie są wcale obecne. Zarówno dawniej, jak i dziś z doskonałym powodzeniem wykorzystuje się nagrania odgłosów ciała (serce, płuca, krtani) w celach edukacyjnych. Nabieranie wprawy osłuchowej na nagraniach zamiast na żywym pacjencie jest efektywniejsze i dużo bardziej komfortowe dla osoby ćwiczącej. Ponadto nagrania wykorzystuje się szeroko w foniatrii, głównie w terapii schorzeń krtani, kiedy pacjent musi nauczyć się tzw. mowy przetykowej, a także w rehabilitacji osób z uszkodzeniami słuchu. Wykonuje się także rejestracje dźwiękowe osób z rozszczepami (np. podniebienia czy krtani), aby badać zmiany głosu przed leczeniem, w jego trakcie i po leczeniu względnie zabiegu operacyjnym. Nagrania (audiowizualne) są także znaczącą pomocą w obserwacji chorych z bezdechem w czasie snu, jak również chorych zmagających się z problemem chrapania<sup>28</sup>. W ostatnich latach zaś nowe

---

do tej samej ery wynalazczej co fonograf, gdyż zupełnie inne jest tło obu wynalazków – w przypadku stetoskopu metoda osłuchiwania pacjenta jest już dawno znana, ale istnieje potrzeba zastąpienia czynności przykładania ucha do ciała pacjenta czymś bardziej eleganckim. W przypadku fonografu – wynalazek wiąże się z odkryciem czegoś całkowicie nowego, zarówno pod względem sprzętowym, jak i merytorycznym.

<sup>27</sup> Problem pomyłek lekarskich w tym przypadku nie podważa wiarygodności samej metody, lecz wiarygodność pojedynczych jednostek korzystających z tej metody.

<sup>28</sup> Autorka składa niniejszym podziękowania prof. dr. hab. Andrzejowi Kukwie, kierownikowi Kliniki Otolaryngologii Uniwersytetu i Szpitala Klinicznego w Olsztynie za obszerne wyjaśnienia zagadnień związanych z użytkowaniem technik nagraniowych w obszarach medycyny klinicznej.

możliwości otworzyło skonstruowanie stetoskopu cyfrowego, który w połączeniu z odpowiednią aplikacją daje pacjentowi możliwość samoosłuchania i wysłania nagranych plików dźwiękowych do oceny lekarskiej bez konieczności ruszania się z domu. W wielu przypadkach ma to niebagatelne znaczenie. We współczesnej medycynie najszerzej chyba korzystają z nagrań psychiatry i psychoterapeuci. W żadnym jednak z wymienionych wyżej przypadków nie ma znaczenia fonograficzna jakość obrazu dźwiękowego, a tylko jako taka rejestracja audialna.

Z technicznego punktu widzenia wydaje się, że w pierwszych dekadach rozwoju fonografii największym problemem i przeszkodą w wykorzystywaniu nagrań w celach dokumentowania i ulepszania terapii, zwłaszcza psychologicznej i psychiatrycznej, większym niż np. konieczność krzyczenia do tuby fonografu, były ograniczenia w czasie trwania pojedynczego nagrania. Historycznie do lat 50. XX w. stosowanie nagrań w celach terapeutycznych było zupełnie niemożliwe. Zarówno wałki Edisona, jak i płyty miękkie typu Decelith (zapisywalne) oferowały jedynie kilka minut rejestracji w jednym ujęciu, co w przypadku spotkania z pacjentem skutkowało koniecznością ciągłego przerywania seansu dla zmiany nośnika. Nagrania takie mogły mieć zastosowanie tylko w szczególnych, pojedynczych przypadkach, lecz brak jest przekazów historycznych na ich temat. Przykładowo, najbardziej znana w świecie – dzięki ekranizacji filmowej – terapia logopedyczna, którą w sfabularyzowanej formie widzimy w filmie *The King's Speech*<sup>29</sup>, nie znajduje potwierdzenia w dokumentach źródłowych. W filmie, opartym na faktach, logopeda-terapeuta Lionel Logue nagrywa głos księcia Alberta (późniejszego króla Jerzego VI), podając mu jednocześnie do odłuchu przez słuchawki dźwięki z innego źródła celem odwrócenia jego uwagi od własnego jąkania. Po premierze filmu pojawiło się wiele artykułów starających się rzucić światło na metodologię Logue'a w odniesieniu do obecnej teorii i praktyki patologii mowy i języka. Wszystkie one opierały się jednak w dużej mierze na zgadywaniu, ponieważ nikt nie odkrył możliwych do zweryfikowania zapisów dotyczących jego metod interwencji, w szczególności brak jakiegokolwiek informacji, aby Logue nagrywał swoich pacjentów. Nie można stwierdzić, czy którakolwiek z dostępnych obecnie metod leczenia jąkania odzwierciedla jego pracę. Logue nie opublikował szczegółów swojego podejścia, nie robił notatek ani nie pozostawił żadnych teoretycznych rozważań o metodach i skutkach swojej praktycznej pracy. Nie miał też żadnych uczniów (pojęcie „uczeń” stosował wyłącznie na określenie swoich pacjentów.) Jedyne dokument, jaki pozostawił, to rachunek sporządzony 31 marca 1928 r., z którego wynika, że Logue i książę Albert spotkali się na 82 spotkaniach w ciągu 14 miesięcy między 20 października 1926 i 22 grudnia 1927 r. (Bowen 2002).

A zatem nawet w przypadku pacjenta o nieograniczonej zasobności portfela, jakim bez wątpienia był przyszły król Wielkiej Brytanii, brak jest obiektywnych dowodów na to, aby stosowano jakikolwiek sprzęt nagraniowy w terapii, choć niewątpliwie było to

<sup>29</sup> Film *The King's Speech* (pol. *Jak zostać królem*) reż. Tom Hooper, premiera 6 września 2010 r. (w Polsce 28 stycznia 2011 r.) – brytyjski niezależny dramat historyczny, w rolach głównych Colin Firth jako król Jerzy VI oraz Geoffrey Rush jako Lionel Logue, logopeda, który pomógł królowi przezwyciężyć jąkanie.

wówczas technicznie możliwe, dokładnie tak, jak jest to pokazane w filmie. Można też potwierdzić postawioną wcześniej tezę, iż wśród rozmaitych przyczyn, dla których fonografia nie rozwinęła się na gruncie nauk (m.in. medycznych), nie było przeszkód natury finansowej.

Począwszy od lat 50. XX w. dostępny czas nagrania stopniowo zwiększa się i osiąga w 1987 roku<sup>30</sup> wystarczającą dla jednego spotkania terapeutycznego długość 4 godzin<sup>31</sup>. Koniec XX w. to praktycznie nieograniczony czas nagrania i nieograniczona dyskrecja sprzętowa, czego zdecydowanie brakowało na początku wieku. To także powszechna zmiana w mentalności społecznej i generalne przyzwolenie na „monitoring” audiowizualny w życiu codziennym. Mimo tych zmian obecność fonografii w medycynie i naukach paramedycznych do dziś jest uważana za kontrowersyjną, zarówno przez pacjentów, jak i terapeutów. Przykładowo: na gruncie psychoterapii, psychoanalizy i psychiatrii fonografia dawała dużo możliwości, które zachwycały badaczy, ale psychologiczny aspekt „bycia nagrany” budził i jeszcze w XXI w. – mimo stałej obecności kamer i rekorderów w naszym codziennym życiu – budzi opór. Opinie na ten temat osób korzystających z psychoterapii są podzielone, a przyczyny i celowość samego procesu nagrania nie do końca rozumiane. Nie ma przy tym żadnego znaczenia, czy dzieje się to za wiedzą i zgodą obu stron, czy też z jakiegoś powodu nagranie dokonywane jest przez jedną ze stron procesu terapeutycznego z ukrycia. Nie ma również znaczenia status cywilizacyjny.

269

Oto opinie polskich pacjentów<sup>32</sup>:

Pacjent 1 – 25 października 2012:

Moje sesje w szpitalu były nagrywane na dyktafon. Wszystkie. A po co – tego nie wiem. Możliwe, że psycholog sprawdza, czy dobrze prowadzi sesje.

Pacjent 2 – 28 lipca 2013:

Nagrywanie sesji to wg mnie bardzo dobry pomysł. Nie ma wtedy zniekształcania sesji przez terapeutę, poza tym jest to akt odwagi. Niektórzy terapeuci po prostu boją się, że ktoś może dowiedzieć, co się dzieje za zamkniętymi drzwiami.

Pacjent 3 – 1–9 sierpnia 2013:

Jako pacjentka spytałam kiedyś terapeutki czy mogę nagrywać sobie nasze sesje na dyktafon i dostałam pozwolenie. Był nawet moment, kiedy ona sama poprosiła mnie o nagranie z poprzedniej sesji, bo chciała przeanalizować, co zaszło. Generalnie głównym powodem było kronikowanie naszych spotkań, chciałam mieć wtedy pewność, że dobrze przytaczam jej słowa. Innym powodem była tęsknota za terapeutką między sesjami, wtedy jej nagrany głos przynosił mi ukojenie. Chętnie też przesłuchiwałam wielokrotnie nagrania z ćwiczeń podczas sesji – dzięki temu wykonywałam je ponownie i efekt się utrwał.

<sup>30</sup> Rok wprowadzenia na rynek przez firmę Philips formatu DAT – Digital Audio Tape.

<sup>31</sup> DAT 120 minut w funkcji Long Tape dwukrotnie zwiększa czas nagrania na jednym nośniku .

<sup>32</sup> Materiał źródłowy ze strony <https://www.nerwica.com/topic/21724-superwizja/> (dostęp: 1 listopada 2019 r.).

Dziś nagrania pomagają mi jeszcze w dokładniejszym wyłapaniu tego, co mi umknęło podczas sesji, kiedy byłam zbyt skoncentrowana na układaniu zdań mojej wypowiedzi – kiedy jestem pochłonięta własnymi emocjami, słowa terapeutki czasem zupełnie są przeze mnie ignorowane. [...] Czasem, w przypadku fajniejszych, weselszych lub stymulujących intelektualnie sesji, myślę, by je sobie zachować na dłużej, by móc wrócić do nich za kilka(naście) lat i z uśmiechem posłuchać – jest to wtedy dla mnie coś na kształt notatek z pamiętnika, albo zdjęć z wakacji :) Natomiast sesje trudne zwykle kasuję zaraz po tym, jak stworzę ich opis, bo odsłuchiwanie ich ponownie byłoby czystym masochizmem.

To samo zagadnienie w opinii pacjentów amerykańskich<sup>33</sup>:

Pacjent 4 – 13 lipca 2012:

Po każdej sesji terapeutycznej denerwowało mnie, że zapominam o wielu ważnych rzeczach, które w czasie sesji mówił mój terapeuta. Postanowiłem nagrać sesję na iPhone'a, ale nie powiedziałem terapeutce, że to robię. Może to niegrzecznie, ale po prostu nie chciałem wdawać się w to całe bla, bla i nie byłem nawet pewien, czy chciałbym to zrobić. W każdym razie nagrałem to, a potem planowałem odsłuchać, żeby poprawić swoją otwartość w czasie sesji, zapisać ważne rzeczy, które powiedział mój terapeuta, a następnie po prostu skasować, ponieważ nie chciałem tego nagrania trzymać, żeby nie odczuwać potrzeby dalszych analiz. Więc wysłuchałem tego i było to okropne. Byłem bardzo zamknięty, ciągle narzekałem na te same rzeczy i prawie nie zwracałem uwagi na słowa terapeuty... i nie podobało mi się brzmienie mojego głosu, i że mówię „jak” co pięć sekund..., więc zacząłem się jeszcze bardziej denerwować. Nie mam pojęcia, jak mój terapeuta może tego słuchać przez godzinę!”<sup>34</sup>

Pacjent 5–13 lipca 2012:

Nagrywanie sesji to nic wielkiego. Nie martwiłbym się<sup>35</sup>.

Pacjent 6–13 lipca 2012:

Nigdy nie nagrałbym mojej terapeutki bez jej zgody. Ale abstrahując od tego – myślę, że trzeba być bardzo odważnym, aby wysłuchać takiego nagrania!<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Materiał źródłowy ze strony <https://psychcentralforums.com/psychotherapy/236925-recording-therapy-session.html> (dostęp: 1 listopada 2019 r.).

<sup>34</sup> „I was feeling upset every time I left my therapy session that I was forgetting a lot of important things my therapist had told me during session. I decided to use my iPhone to record the session but not tell him I was doing that. I know you might say that is rude not to tell him, but I just didn't want to go into the whole thing of asking him blah blah and I wasn't even sure if I would like doing it so why go through the trouble of asking him? Anyway, I recorded it and afterwards I planned on listening to it and seeing can I improve on being more open in session, write down important things my therapist said in session and then just delete it because I didn't want to have it to feel the need to analyze me any further. Well, I listened to it and it was horrible. I was very closed, I complained a lot about the same things over and over again and heard hardly any feedback from therapist... and I didn't like how my voice sounded on the tape and how I said «like» every five seconds... so I started getting upset about that too. I have no idea how my therapist can listen to that for one hour!”

<sup>35</sup> „It is not a big deal to record your appointments. I would not worry about”.

<sup>36</sup> „I would never record my T without her permission. Having said that, I think you were very brave to listen to it!”

Jak widać – zdania i odczucia pacjentów nie są jednolite, szczególnie w odniesieniu do nagrań dokonanych nieoficjalnie, choćby tylko na użytek utrwalenia swojej pamięci i możliwości powtórzenia sesji w domu. Nie jest to coś tak naturalnego i oczywistego jak osłuchanie stetoskopem. Nagranie sesji psychoterapeutycznej jest przez wiele osób traktowane jako coś bardzo wstydliviego, że jest to zabieg intymnego „wglądu” w ukryte miejsce w ciele pacjenta, na co bezwzględnie wymagana jest zgoda obu stron – badającego i badanego. Odsłuchiwanie nagranych sesji również bywa uważane za czynność trudną i niezbyt przyjemną, jak gdyby powtórka z przeżytych już doznań.

Prócz powyższych argumentów wydaje się też ważne, że współcześnie dużym (acz niewyartykułowanym wprost) problemem w wykorzystywaniu fonografii w celach dokumentowania i ulepszania terapii, zwłaszcza psychologicznej i psychiatrycznej, może być sprawa bezpieczeństwa nagrań. Ani gabinety lekarskie, ani tym bardziej prywatne gabinety psychoterapeutów nie są wyposażone w środki gwarantujące bezpieczeństwo przechowywanych tam danych. Każda osoba żyjąca w XXI w. ma świadomość lub głęboko ukrytą podświadomość, że nagranie jest praktycznie niezniszczalne. Od chwili powstania, poprzez nieskończone możliwości kopiowania, nagranie staje się bytem w dowolnej liczbie egzemplarzy, z których każdy może nieoczekiwanie wyłonić się w dowolnym miejscu na kuli ziemskiej. Rzecz raz nagrana – bezpowrotnie wymyka się spod kontroli właściciela i rozpoczyna własny, niezależny żywot. Co do unicestwiania nagrań – kasując nagranie, nigdy nie mamy pewności, czy zniszczeniu uległy wszystkie istniejące jego kopie, a w szczególności czy zostało ono trwale usunięte z pamięci dyskowych (nadpisane) w sposób uniemożliwiający jego odzyskanie. W połączeniu z możliwościami edycyjnymi dźwięku – nagranie może stać się narzędziem manipulacji, której skutki mogą być całkowicie niepożądane. A zatem – w przypadku nagrań – tajemnica lekarska zależy już nie tylko od etyki osoby, której się dane powierzyło, ale też od fizycznej odporności gabinetu na włamanie i ataki hakerskie. Co więcej – z badań ankietowych potencjalnie mogłoby okazać się, że społeczne przyzwolenie na wyciek wyników analitycznych na papierze (np. zwykłej analizy krwi) jest większe niż na wyciek nagrań z sesji terapeutycznych, gdyż konsekwencje kradzieży takich nagrań wydają się dotkliwsze dla pacjentów ze względu na trwałe użyteki medialny, jaki można z nich zrobić. Powyższa sytuacja zdecydowanie wpływa na ograniczony zakres stosowania nagrań w terapiach psychologicznych i psychiatrycznych.

Jeżeli chodzi o opinie samych terapeutów – zdania również są podzielone, w szczególności z tego względu, że w XXI w. należy liczyć się z możliwością bycia nagrany z ukrycia przez pacjenta. Jest nieskończenie wiele przyczyn, dla których nagrywanie spotkań z pacjentami jest kontrowersyjne, dlatego ciągle jeszcze – mimo bezwzględnych atutów – nie jest powszechnie praktykowane, ani też nie wypracowano odpowiednich metod i propedeutyki tego zagadnienia. W zasadzie każdy działa w tym zakresie na własną rękę (por. Aveline 2007)<sup>37</sup>. Na anonimowe pytanie, czy pacjent może nagry-

<sup>37</sup> „The use of audio and videotape recordings in supervision of dynamic psychotherapy is controversial. Recordings give direct, factually correct access to the therapy session which cannot be matched by the common, indirect method in supervision of recollection. The arguments for and against taping are present-

wać lekarza z ukrycia, zadane ekspertom na jednym z amerykańskich portali, uzyskujemy następujące wypowiedzi<sup>38</sup>:

John Fiorello, psycholog, konsultant kliniczny:

W USA każdy stan ma swoje przepisy dotyczące nagrywania rozmów. W stanie Nowy Jork tylko jedna osoba w rozmowie musi zostać poinformowana, że jest nagrywana. Jeśli chodzi o poufność, można dyskutować o swoich sesjach terapeutycznych z dowolną osobą, a w razie potrzeby odtworzyć nagranie na forum ogólnościowym. Prawdziwe pytanie brzmi, dlaczego ktoś chce potajemnie nagrać sesję leczenia lub zarządzania medycznego. Lekarz nie powinien czuć oporu przed nagraniem sesji, z której ktoś chce odtworzyć fragmenty, aby utrwalić pamięć. Większym problemem jest potrzeba robienia tajemnic przed lekarzem. Jeśli ktoś uważa, że jego doktor zachowuje się w sposób nietetyczny i chce go „złapać”, nie musi robić nagrań z ukrycia, skarga do rady licencyjnej rozpocznie dochodzenie<sup>39</sup>.

David McPhee – doktor psychologii, biegły sądowy, były konsultant:

Nagrywanie z ukrycia sesji terapeutycznych jest podstępne, a nawet odrażające. To brutalna inwazja i zagrożenie integralności całej terapii. Nie ma problemu, jeśli obie strony się zgadzają<sup>40</sup>.

Brian Turner – zawodowy psychoterapeuta, Leeds, Wielka Brytania:

To zależy od kraju. Samo nagrywanie nie jest nielegalne, ale w Wielkiej Brytanii nie byłoby dopuszczalne w sądzie bez zgody wszystkich stron. Jeśli ktoś chce nagrać sesję, powinien poprosić terapeutę o zgodę, a jeśli ktoś ma problem z zaufaniem terapeutcie, powinien znaleźć takiego, któremu będzie ufać<sup>41</sup>.

---

ed and the conclusion is reached that tapes are an essential aid in supervision. They facilitate the close examination of process and technique. Discrepancies between the recollected account and the record are highlighted, not with the purpose of showing up the deficiencies of the therapist but as phenomena that have meaning and significance. How the therapist deals with transference and emotionally-charged issues can be seen and discussed. Perhaps their greatest value is in private review by the therapist. The meaning of being taped needs to be carefully considered and monitored by the therapist. Taping should be used selectively and sensitively. Careful attention needs to be given to consent, confidentiality and the security of the tapes. Advice is given on how to make recordings.” (Aveline 2007: abstract).

<sup>38</sup> Wypowiedzi pochodzą ze strony <https://www.quora.com/Is-it-illegal-to-secretly-record-the-sessions-you-have-with-a-psychiatrist-or-therapist> (dostęp: 14 listopada 2019 r.).

<sup>39</sup> „Different states have different laws regarding recording conversations. In NJ, only one party in the conversation needs to be informed that it's being recorded so no. As far as confidentiality, you're free to discuss your sessions with anyone you choose so you could play the recording for the world if you wanted. Now the real question is why you'd want to secretly record a therapy or med management session. Your doctor should have no issue with you recording a session that you might like to play back parts to jog your memory. If you feel the need to keep secrets from your doctor it's a larger issue that should be worked through. Alternately, if you feel your doc is acting in an unethical manner and want to «catch» him/her, you don't have to do anything so elaborate, a complaint to the licensing board will open an investigation”.

<sup>40</sup> „Secretly recording your sessions is sneaky- creepy in the extreme. To me it would feel like a rude invasion, and a threat to the integrity of your therapy because of the intrusion. No problem recording me, if we both agree”.

<sup>41</sup> „Depends on the country. Not illegal but it would not be admissible in court without the other parties consent in the UK. I would if you wish to record a session ask for consent from the therapist and if you have trouble trusting the therapist then find one you can”.



Jak widać z powyższych wypowiedzi – jedna prosta czynność nagrania budzi wiele kontrowersji w różnych obszarach.

Kontynuując wątek „prawny” nagrania, warto dodać, że w Polsce w sądownictwie dopuszcza się użycie dowodu z nagrania pozyskanego bez zgody i wiedzy nagrywanego, kiedy wartości, które ten dowód ma chronić, przewyższają wartości chronione przez sam zakaz nagrywania z ukrycia. To oznacza, że w polskim prawie nie istnieje pojęcie ochrony prawa do prywatności lub wizerunku ponad wszystko. Nie ma też potrzeby roztrząsać na zapas kwestii autentyczności takiego nagrania. Owszem, można mieć uzasadnione obawy, że przed sądem mogą znaleźć się nagrania zmontowane czy jakkolwiek zmanipulowane, szczególnie w procesie cywilnym, gdzie inicjatywa dowodowa należy w zasadzie wyłącznie do stron procesu. Jednakże postępowanie dowodowe jest w polskim procesie historycznie tak skonstruowane, że jedno – choćby nawet fałszywe – nagranie nie powinno decydować o wyniku całego procesu. Sąd jest zobowiązany oceniać całość materiału dowodowego, a także kontekst i wagę każdego dowodu z osobna.

Wymienione dotąd aspekty fonografii czyniły ją przez wiele lat trudną do zastosowania na gruncie naukowym. Wśród rozmaitych, częściowo już omówionych przyczyn takiego stanu rzeczy wskazać jednak należy pierwszą i nadrzędną, dla której fonografia porusza się zaledwie po obrzeżach nauki, nie wychodząc poza doraźną rejestrację. Jest to jej wybitnie artystyczny, a co za tym idzie – subiektywny charakter. Każda nauka winna stać na gruncie obiektywizmu i neutralności badawczej. Istotną zaś przeszkodą, dla której fonografia – rozumiana jako wierne utrwalanie dźwięku – nie mogła w pełni wspomagać żadnej z dziedzin nauki, jest jej subiektywność. Nagranie dźwiękowe z natury rzeczy nie jest neutralne. Nagranie jest albo subiektywne, albo przypadkowe, ale nigdy neutralnie obiektywne. Mylący jest obiegowy pogląd, że przecież „my tylko dokonujemy rejestracji dźwiękowej” jako formy obiektywnego utrwalenia zdań rzeń dźwiękowych.

Fakty są takie, że obraz fonograficzny w istotny sposób zależy od wielu czynników, które rzutują na końcowe efekty. Te zaś mogą być skrajnie różne: począwszy od całkowitej katastrofy dźwiękowej, poprzez liczne stany „pośrednie”, aż po wspaniałe nagrania oddające niemal realnie aurę dźwiękową w najdrobniejszych detalach. Tym właśnie różni się czynność artystyczna, jaką jest nagrywanie, od czynności technicznej, jaką jest np. badanie sprawności hamulców pojazdu. Badając pojazd, wykonujemy ściśle procedurę, która – niezależnie od osoby przeprowadzającej badanie, stosowanych urządzeń, pomieszczenia, w którym się to robi, itd. – zawsze jest powtarzalna i niezależnie od liczby powtórzeń – daje ten sam wynik. Tymczasem nagranie pojazdu – w zależności od wielu czynników (z fantazją nagrywającego włącznie) – daje pulę rozmaitych efektów, z których każdy jest bezwzględnie inny. Mimo tego oczywistego faktu niezmiennie od 140 lat znajdują się osoby usiłujące sprowadzić fonografię do czynności czysto technicznej i udowodnić jej nieartystyczny charakter<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Na gruncie nauki polskiej taka polemika miała miejsce w latach 1968–1982. Autorzy odmawiający opera-

Najdawniejszą, ale trudno powiedzieć, czy pierwszą w historii, eksplikację tego poglądu znajdziemy w dziele Béli Balázsa *Theory of the Film*, opublikowanym po raz pierwszy w roku 1930:

Nasz aparat dźwiękowy rejestruje dźwięk dokładnie i odtwarza go z akceptowalną wiernością. Ale ani nasze mikrofony, ani głośniki nie mogą subiektywnie kształtować dźwięków, w taki sposób jak kamera może wpływać na wizualny kształt rzeczy. Jeśli dwóch operatorów o różnej indywidualności artystycznej sfotografuje to samo wzburzone morze, powstałe zdjęcia mogą być zupełnie inne. Ale akustyczna reprodukcja tego samego wzburzonego morza będzie zasadniczo taka sama, a jedyne różnice to takie, które wynikną z przyczyn technicznych. Realizator dźwięku nie ma możliwości prezentowania tego samego dźwięku na różne sposoby, zgodnie z własną osobowością artystyczną. Ścieżki dźwiękowe zarejestrowane przez dwóch inżynierów dźwięku w tych samych warunkach technicznych nie mogą wykazywać takich indywidualnych różnic. Dlaczego? Czy to tylko z powodu niedoskonałości technicznych naszego współczesnego aparatu rejestrującego, czy też istnieją inne, głębsze powody związane z samą naturą dźwięku lub charakterem naszego słuchu? [...] Ujęcie filmowe nie tylko reprodukuje, ale także tworzy. Ale ekspresja w nagraniu dźwiękowym jest nie większa i nie mniejsza niż wiernie odtworzony głos aktora. Reżyser dźwięku nie robi nic ponad nagrywanie i odtwarzanie; nie może subiektywnie wpływać własną osobowością na obraz dźwiękowy za pomocą punktu widzenia lub ujęć mikrofonowych. A tylko możliwość takiego subiektywnego wpływu dałaby inżynierowi dźwięku pole do artystycznej ekspresji. Kształtu i konturu dźwięków nie można zmieniać poprzez zmiany perspektywy tak jak zmienia się fizjonomię obiektów wizualnych pod różnymi kątami. Dźwięk nie ma „kątowności”. Ten sam dźwięk dochodzący z tego samego miejsca nie może być nagrywany na różne sposoby. A jeśli realizator dźwięku nie ma wolnego wyboru między wieloma możliwościami, jego nagranie pozostanie mechaniczną reprodukcją i niczym więcej (Balázs 1952: 215–216)<sup>43</sup>.

---

torom dźwięku atrybutu twórcy to M. Poźniak-Niedzielska (1968) oraz J. Serda (1970). Uzasadnioną polemikę z nimi podjął Antoni Gryzik, wskazując m.in. że: „wnioski autorów [tj. Poźniak-Niedzielskiej i Serdy –A.R.] w przedmiocie, o który chcą się spierać, nie znajdują uzasadnienia w materiale, który posłużył im do analiz” (Gryzik 1982: 215).

<sup>43</sup> „Our sound apparatus records sound accurately and reproduces it with tolerable fidelity. But neither our microphones nor our loudspeakers can subjectively mould the sounds as the ordinary camera can influence the visual shape of things. If two cameramen of different artistic individuality photograph the same stormy sea, the visual pictures that result may be completely different. But the acoustic reproduction of the same stormy sea will be substantially the same, the only differences that may appear being due to technical causes. The sound engineer has no possibility of presenting the same sound in different ways, according to his own artistic personality. [...] the sound tracks recorded by two sound engineers in the same technical conditions cannot show such individual differences. Why? Is it due only to the technical imperfections of our present-day recording apparatus or are there other deeper reasons inherent in the very nature of sound or the nature of our hearing? [...] The cinematic shot does not merely reproduce, it also creates. But in a sound record there is no more and no less expression than is put into it by the voice of the actor and faithfully reproduced by the sound camera. The sound engineer does nothing more than record and reproduce; he cannot project the subjectivity of his own personality into the sound picture by means of viewpoint or set-up. But only the possibility of such subjective influences would afford the sound

Teza postawiona przez Balázsa jest całkowicie chybiona. Trudno powiedzieć, czy librecista Béli Bartóka, czyniący wiele ogólnie trafnych spostrzeżeń na temat sztuki filmowej, sformułował powyższe niecelne uwagi na temat dźwięku z braku osobistych doświadczeń czy też z braku literatury przedmiotu, która w owym czasie istniała tylko na terenie USA i tylko w ściśle branżowych czasopismach. Dziś każdy, kto ma za sobą choćby elementarne doświadczenia nagraniowe, wie, jak dużo w obrazie fonograficznym zmienia choćby ustawienie mikrofonu, ustawienie muzyków względem siebie, otoczenie akustyczne czy odległość źródła dźwięku od mikrofonu, nie wspominając o takich szczegółach jak strojenie charakterystyki częstotliwościowej magnetofonu czy użycie urządzeń peryferyjnych jak filtry, pogłosy, kompresory. Dywagacje Balázsa wydają się tym dziwniejsze, że szczególnie duże możliwości kreacji daje właśnie realizacja dźwięku w filmie, gdzie ostateczne brzmienie ogranicza już tylko czas i budżet przeznaczony na postprodukcję. Kto z czytelników wie, jak brzmi przelatujący dementor<sup>44</sup> albo jaki dźwięk wydaje różdżka? Te i podobne dźwięki należą do oceanu kreacji, które dokonuje się w sposób zupełnie nietechniczny. Z dzisiejszej perspektywy, po filmach takich jak: seria *Harry Potter*, *Avatar*, *Matrix*, *Nowy początek*, *Gwiezdne wojny* itp., widać, że Balázs trafił jak kulą w płot. Ale nawet biorąc pod uwagę realia lat 30. XX w. i nawet uwzględniając, że mowa o prostym nagraniu wspomnianego wyżej wzburzonego morza, jest to teza niezrozumiała, gdyż świat miał już za sobą nie tylko pierwsze filmy z użyciem *sound-designu*, ale stał u progu pierwszych projekcji z dźwiękiem przestrzennym!<sup>45</sup> O daleko zaawansowanych możliwościach kreacji dźwięku świadczyły też znane i uznane na całym świecie nagrody Oscara przyznawane za dźwięk w filmie dokładnie od 1930 r. tj. od roku publikacji dzieła Balázsa.

Wysoce subiektywne możliwości nagrywania dźwięku raportował w nieco późniejszym czasie George R. Groves<sup>46</sup> w artykule pt. *The Soundman*, w którym odnajdujemy refleksję całkowicie przeciwną do słów Béli Balázsa:

Wprowadzenie dźwięku do filmu spowodowało rewolucyjne zmiany w całym przemyśle filmowym. [...] W czasie dwudziestu lat rozwoju nastąpiło wiele zmian jakościowych w personalnej obsadzie ekip. Z pewnością jedną z bardziej znaczących jest przeobra-

---

engineer scope for artistic self-expression. The shape and outline of sounds cannot be changed by varying angles. Sound has no 'angles'. The same sound coming from the same point cannot be recorded in different ways. But if the sound engineer has no free choice between many possibilities, his recording will remain a mechanical reproduction and nothing else".

<sup>44</sup> Postać fantastyczna z serii książek J.K. Rowling o małym czarodzieju Harrym Potterze.

<sup>45</sup> Pierwszym filmem zrealizowanym i wyświetlanym w wersji wielokanałowej była *Fantasia* Walta Disneya pokazywana w kinie objazdowym pomiędzy rokiem 1940 a 1942 w USA, Brazylii, Argentynie, Kanadzie, Wielkiej Brytanii, Australii, Irlandii, Szwecji i wielu innych krajach. Pierwszym w historii dźwiękiem wielokanałowym synchronicznym z obrazem był krótki, próbny zapis A. Blumleina z 1938 roku przedstawiający to, co akurat działo się za oknami jego laboratorium, tj. przejazd lokomotywy z lewej strony okna na prawą.

<sup>46</sup> George Robert Groves – (1901–1976) amerykański operator dźwięku brytyjskiego pochodzenia, jeden z pionierów kina dźwiękowego – realizator dźwięku do pierwszych filmów dźwiękowych: *Don Juan* i *Śpiewak jazzbandu* (niewymieniony w napisach). Zdobywca dwóch Oscarów za najlepszy dźwięk w filmach *Sayonara* i *My Fair Lady*. Sześciokrotnie nominowany do Oscara.

zenie operatora dźwięku z człowieka matematyki, obwodów elektrycznych, gadżetów technicznych i obcego języka decybeli w artystę, w którego rękach spoczywa pełna dramaturgia środków wyrazu, jaką może nadać dźwięk współczesnym filmom (Groves 1947: 220)<sup>47</sup>.

Refleksje George'a R. Grovesa podziela również inny autor tamtego czasu, profesor Uniwersytetu Nowojorskiego, dr Frederic Thrasher. W swej książce pt. *OK for sound* opublikowanej w 1946 r. stwierdza on, że:

Duże udoskonalenia technologiczne ostatnich 20 lat uprościły pracę operatora dźwięku, ale czynnik ludzki nie może być zastąpiony przez maszynę. [...] Za ludźmi stoi długa tradycja inwencji twórczej i kreacji i to oni pierwsi wiedzą, jak kreatywnie wykorzystać zdobycze techniki, aby wzrastał artystyczny potencjał ich pracy (Thrasher 1946: 229)<sup>48</sup>.

Wspomniany wyżej Groves podaje również wiele przykładów, jak ponadtechniczny wkład reżysera dźwięku wpływa na ostateczny kształt filmowych postaci kreowanych głosem aktora. Padają przykłady prowadzenia podczas kilku tygodni zdjęciowych głosu postaci starzejących się; monitorowania i pilotowania w czasie kilku tygodni zdjęć logicznych ciągów i następstw zmian tembru głosu, jego głośności, tempa, intensywności; prowadzenia postaci „dualnych” – jeden aktor odtwarza dwóch różnych bohaterów, dwa różne charaktery, które wprawdzie wyglądają tak samo, ale dźwiękowo są całkowicie inne. W konkluzji czytamy:

Aktor uświadamia sobie, że jego głos jest jego najpotężniejszym narzędziem w tworzeniu postaci i to właśnie operator dźwięku jest osobą, do której w tej materii będzie się zwracał po pomoc, wskazówki i uwagi. Tylko bliska współpraca reżysera, aktora i dźwiękowca i subtelna interakcja między nimi prowadzi film do szczęśliwego zakończenia produkcji (Groves 1947: 228)<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> „With the introduction of sound into motion pictures, revolutionary changes took place in all branches of the industry. [...] During the twenty years of its growth, therefore, it is to be expected that the sound picture would produce many and varied changes in the personnel manning its production staffs and crews. By no means the least significant of these has been the evolution of the sound engineer from a man of mathematics, transmission circuits, recording equipment and gadgets, with a foreign language of decibels and gammas, to the artist in whose hands rests the full dramatic impact which sound can impact to the motion picture of today”.

<sup>48</sup> „Major technological improvements during the last 20 years have simplified their [sound engineers] jobs, but the human element cannot be replaced by the machine. [...] Behind them is a long tradition of invention and showmanship, and they are the first to recognize and appreciate that the scientific discoveries which created the sound film have increased the artistic potentialities of their work”.

<sup>49</sup> „The actor realizes that his voice is probably his most essential tool in reproducing these behavior patterns and it is to the soundman, therefore, that he looks for advice, assistance, and criticism in his efforts to create the inner life of the character he is portraying. Only by the closest cooperation among the director, the actor, and the soundman, and by the free and tactful interchange of ideas between them, can the last foot of film be sent to the laboratory”.

Dziś, z perspektywy minionych lat widać, którzy z powyższych autorów się nie mylili w ocenie swoich wrażeń. Ale jeszcze 30 lat temu istniało przekonanie, iż „rola reżysera muzycznego w nagraniu jest wciąż niedoceniana, on sam często niezauważany” (Kominiek 1986: 295). Obecnie również można spotkać się tu i ówdzie z taką opinią, jednak są one coraz rzadsze z uwagi na istotny rozwój *home-recordingu*<sup>50</sup> i wielość jednostkowych doświadczeń. Poprzez ogromną dostępność sprzętowo-aplikacyjną zarówno język, jak i świat reżyserii dźwięku przestał być tak hermetyczny jak kiedyś.

Ze względu na subiektywny, artystyczny charakter wszelkich działań fonograficznych wydaje się zatem rozsądne wydzielenie w przyszłości dwóch odrębnych typów nagrań. Pierwszy podtyp, nazwijmy go TECH-REC, to nagrania realizowane dla potrzeb nauki, które byłyby ściśle powtarzalne i sparametryzowane w standardzie ogólnoswiatowym, a w których odrzucamy wszelkie środki artystyczne na rzecz najwyższej poprawności technicznej i największej powtarzalności parametrycznej. Przeciwnie do drugiego podtypu, nazwijmy go ART-REC, tj. nagrań artystycznych, w których mamy swobodę sprzętowo-koncepcyjną, dopuszczamy błędy techniczne, licząc się z koniecznością powtórzenia nagrania, zaś priorytetem stają się walory artystyczne, które nie tylko pozwalają zarejestrować najwierniejszy obraz źródła dźwięku, ale też dają możliwość jego zadowalającej publikacji w przyszłości. Koncepcja takiego podziału wiąże się z rolą dokonywanych nagrań – dotychczasowe doświadczenie wskazuje bowiem dwojaki ich żywot: część z nich to nagrania, które same w sobie są celem (jak to ma miejsce w muzykologii) i reszta, która stanowi tylko środek do jakiegoś celu, którym jest np. pomiar lub analiza. W przypadku tych pierwszych zachodzi duże prawdopodobieństwo graniczące z pewnością, że będą publikowane. Te drugie powinny być typowym materiałem badawczym, a więc nie powinny wprowadzać żadnych psychoakustycznych zależności. Mogłoby się bowiem okazać, że np. w przypadku badań politologicznych czy socjologicznych bazujących na testach audiowizualnych – grupa odsłuchowa, dokonując oceny badanego podmiotu lub przedmiotu, zostaje w nieuświadomiony sposób zwiedziona jakąś cechą dźwięku, której obecność czyni wynik całego badania zafałszowanym. Otwartym pozostaje zaś pytanie, czy nagranie w ogóle da się sparametryzować do formuły TECH-REC.

Jak zatem wygląda przyszłość fonografii działającej na rzecz nauki? Czy należy się spodziewać rychłego końca tej i tak nieznaczonej koegzystencji? Z pewnością nie. Z każdym rokiem widać coraz wyraźniej, że fonografia będzie miała niemałą rolę do odegrania w przyszłej nauce. Przede wszystkim problemy technologiczne, jakie się z nią dotąd wiązały, zostały w dużej mierze wyeliminowane. Bogactwo sprzętowe po-

<sup>50</sup> *Home-recording* – praktyka realizowania pełnoprawnych komercyjnie nagrań w prywatnych domach, a nie w profesjonalnych studiach nagraniowych. Praktyka ta stała się możliwa dzięki ogromnemu wzrostowi dostępności źródeł wiedzy i wymiany doświadczeń o nagrywaniu i miksowaniu dźwięku przy jednoczesnym zalewie rynku konsumenckiego sprzętem o quasi-profesjonalnej jakości w akceptowalnych dla pojedynczych osób cenach. Największy wpływ na rozwój *home-recordingu* miało pojawienie się oprogramowania będącego metaforą studia dźwiękowego i zastępującego dwa najdroższe i największe jego elementy, tj. konsolę i magnetofon wielośladowy, a w późniejszym czasie (za pomocą wtyczek programowych, tzw. *plug-in*) także urządzenia peryferyjne, jak korektory, kompresory, pogłosy i efekty. Rozwój tej praktyki w skali istotnej dla kultury muzycznej przypada na lata 90. XX wieku zarówno w USA, jak i w Europie.

zwala na bezproblemowy dobór każdego z elementów toru fonicznego do wszystkich sytuacji nagraniowych, a jego sprawność i wytrzymałość techniczną potwierdzają najbardziej wymagające warunki, jak np. nagrania z tzw. czarnych skrzynek czy nagrania podwodne. Problemy etyczne i estetyczne próbuje na bieżąco rozwiązywać współczesna humanistyka. Przyszłość stanowi więc połączenie najlepszej technologii, doświadczeń psychoakustyki z dostępnością cyfrowych technik analizy oraz międzynarodowej sieci www. To właśnie otwiera przed fonografią całkowicie nowe obszary badawcze. Wyobraźmy sobie na przykład, że pojedynczy biolog może w krótkim czasie przeprowadzić obserwację ogromnego terenu poprzez instalację dużej liczby rekorderów (np. 100 sztuk, po jednym na każde 10 km<sup>2</sup>), które będą rejestrować dźwięk mikrofonem dookólnym przez 24 godziny na dobę, po czym prześlą go na wskazany serwer, na którym algorytm analizujący wyszuka i oznaczy czas i miejsce wystąpienia badanych lub poszukiwanych pojedynczych zdarzeń dźwiękowych, np. odgłosu określonego gatunku dzięcioła czy puchacza. W ten sposób można monitorować na wielką skalę dowolne zjawisko posiadające reprezentację akustyczną w każdym ekosystemie bądź w środowisku technologicznym, nawet pod wodą, a także w nocy i w warunkach utrudnionej widzialności<sup>51</sup>.

278

Rolę przyszłej fonografii naukowej wzmacniać będzie również dawniej rzadko praktykowana idea partnerstwa publiczno-prywatnego. Przykładowo: dla dużego armatora morskiego nie stanowi żadnego obciążenia logistycznego współpraca z badaczami prowadzącymi obserwację dużych ssaków oceanicznych polegająca na stałej rejestracji dźwięków z hydrofonów i przekazywaniu ich do dalszych badań. Trzeba tu przypomnieć, że do odkrycia i rozpoczęcia badań nad śpiewem humbaków doszło właśnie dzięki takiej inicjatywie. Około roku 1968 Katy i Roger Payne, małżeństwo naukowców z dziedziny biologii akustycznej, poznali, poprzez wspólną pasję, jaką były wieloryby, inżyniera marynarki wojennej Franka Watlingtona, który zaprosił ich na swój statek, gdzie zademonstrował przypadkowe nagranie, które okazało się śpiewem humbaka. Nagranie to powstało przy okazji prowadzenia hydrofonicznych obserwacji wrogich łodzi podwodnych i dało początek dłuższym obserwacjom śpiewu humbaka. Same nagrania ssaków morskich mają oczywiście starszą tradycję, począwszy od nagrania białugi w Kanadzie w końcu lat 40., poprzez dokonania pioniera w tym zakresie, Williama Watkina, który jako pierwszy skonstruował sprzęt do nagrań podwodnych i zgromadził 18000 nagrań ssaków morskich. Ta oraz inne podobne kolekcje są dziś sukcesywnie udostępniane online, by służyć dalszym badaniom (Payne 1993: 1).

Dochodzimy w tym miejscu do kolejnego aspektu przyszłej roli fonografii, jakim jest zawartość informacyjna nagrań badawczych. W chwili obecnej informację, jaką można wyłuskać z nagrania w danej dziedzinie ogranicza sama natura tej dziedziny. Jak wyjaśniają wprost autorzy jednego z projektów badawczych nad waleniami<sup>52</sup>, mimo

<sup>51</sup> Autorka niniejszym dziękuje nieocenionej dr Dorocie Błaszczak za możliwość przedyskutowania wielu wątków współczesnej fonografii.

<sup>52</sup> *Pattern Radio: Whale songs* dostępny na: <https://experiments.withgoogle.com/patternradio> (dostęp: 9 stycznia 2020 r.)



pozyskania od lat 60. XX w. ogromnej ilości materiałów nagraniowych, wciąż wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi. Dlaczego humbak śpiewa? Co znaczą poszczególne melodie i rytmy? By znaleźć odpowiedzi na te pytania, naukowcy otwierają zbiór nagrań, czyniąc eksplorację swobodną i możliwą dla każdego na świecie. W ten nowy sposób poszukuje się nie tyle bezpośrednich odpowiedzi, których uzyskanie jest mało prawdopodobne, ile raczej inspiracji i powiązań pomiędzy dyscyplinami. Sprawdzanie błędnych hipotez również składa się w tym przypadku na proces badawczy i nie jest postrzegane jako strata czasu. Należy spodziewać się, że wiele innych dyscyplin w niedługiej przyszłości dostrzeże tu potencjał i skorzysta z takiej metody jako jednej z wielu możliwości.

Rola fonografii w przyszłej nauce będzie więc dwojaka – z jednej strony będzie to rola techniczna, marginalizująca czynnik ludzki, wspierająca i zwielokrotniająca możliwości utrwalania i wiernego dokumentowania pewnych stanów przy założeniu całkowitej eliminacji wszelkich przeszkód natury technicznej towarzyszących jej dotąd od 140 lat. Z drugiej – czynione będą starania w kierunku „jakościowym”, tj. wykorzystującym wszystkie walory fonografii artystycznej w celu uchwycenia jak największej palety szczegółów akustycznych i dokonania rejestracji możliwie najpiękniejszej pod względem barwowo-przestrzennym.

Oba te kierunki będą się żywo rozwijały, co wynika z przemian, jakie zachodzą w samej strukturze współczesnej nauki w świecie. Można zaryzykować tezę, iż obecna formuła rozwoju naukowego ukształtowana w wyniku instytucjonalizacji i profesjonalizacji nauki w drugiej połowie XIX w. jest na wyczerpaniu. Nauka w ujęciu tradycyjnym wydaje się bez perspektyw i podtrzymywanie dalszego jej rozwoju w obecnym kształcie organizacyjnym może nie mieć sensu. Po pierwsze – kwestionuje się dziś funkcjonowanie nauki dla niej samej. Dziś istnienie nauki warunkowane jest jej przydatnością społeczno-gospodarczą. Dalej – w XIX wiecznym modelu nauki nie przewidywano szerokiego dostępu społeczeństwa do zaawansowanej wiedzy, zaś w wieku XX dostęp ten był czysto formalny, co oznacza, że w praktyce istniały liczne utrudnienia i ograniczenia dla osób z „zewnątrz”. Nawet i dziś spuściznę tej tradycji widać w różnicy, jaka rysuje się np. w obszarze poziomu debaty społecznej w społeczeństwach supermocarstw post-totalitarnych i społeczeństwach supermocarstw demokratycznych. Wiek XXI przynosi realizację postulatu zwiększenia udziału społeczeństw w postępie naukowym, przynosi demokratyzację nauki. To właśnie na tej fali w maju 2000 r. Departament Obrony USA odtajnił całą technologię GPS, powodując rewolucję logistyczną nie tylko dla przedsiębiorstw, ale i dla każdego pojedynczego obywatela<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> System GPS był stopniowo udostępniany autoryzowanym użytkownikom wojskowym od początku lat osiemdziesiątych z błędem wyznaczania pozycji poziomej wynoszącym mniej niż 10 m, ale użytkownicy cywilni zaczęli domagać się dostępu do systemu, gdy tylko wymiary i ceny odbiorników zmalały do akceptowalnych wartości. Taki dostęp uruchomiono więc w wersji SPS (*Standard Positioning Service*) z tzw. ograniczonym dostępem S/A (*Selected Availability*), w której błąd wyznaczania pozycji wynosił 500 m, później 100 m, za sprawą celowego nałożenia zakłócenia dokładności pozycjonowania obiektów. Zniesiono je dopiero w 2000 roku, czyniąc jednocześnie cały system powszechnie dostępnym i darmowym. Wyczerpujące informacje na ten temat znajdzie czytelnik pracy Roberta A. Rameya (Ramey 2000).

Pojawia się także kulturotwórcza rola nauki, co oznacza, że osiągnięcia naukowe wykorzystują artyści, bądź jako inspirację, bądź wprost, jako cytaty. Cała współczesna nauka jest na bieżąco komentowana artystycznie i oceniana moralnie przez pisarzy, muzyków, performerów i innych. W XXI w. oczekuje się również prowadzenia działalności naukowej wielotorowo, tzn. dla jednego zadania naukowego określa się więcej niż jeden cel i tak dopasowuje warsztat, aby móc wskazane cele równolegle realizować. Oczywiście przy tak sformułowanych warunkach brzegowych nagrania zyskują na znaczeniu – skoro organizuje się wyprawę na dno Rowu Mariańskiego, to nie tylko po to, żeby zobaczyć, jak tam jest, ale też, żeby to usłyszeć.

Zjawisko globalizacji – konwencjonalnie opatrzone negatywną metką „szkodnika” – zyska tę pozytywną stronę, że prawdopodobnie w niedalekiej przyszłości zakończy w nauce myślenie lokalne (w sensie geograficznym). Ogromnego znaczenia nabiorą projekty badawcze obejmujące całą planetę oraz projekty ujmujące daną gałąź nauki jako jeden światowy organizm. W XIX i XX w. przyjmowało się, zwłaszcza w humanistyce, że na dany, „lokalny” geograficznie temat nie może wypowiedać się osoba, która danej lokacji fizycznie nie odwiedziła. Wiek XXI przynosi możliwość prowadzenia badań online, a tym samym zwiększa potencjał świeżego spojrzenia i pozwala wyłapać korelacje pomiędzy odległymi punktami świata<sup>54</sup>.

280

Radykalnej zmianie będzie musiał ulec model edukacyjny, w którym wśród uczących się oraz nauczających nastąpi silniejsze niż dziś powiązanie teorii z działaniami w praktyce. Prawdopodobnie również z edukacyjnej areny znikną w większości audio-wizualne rejestracje konferencyjne, które z wyjątkiem być może np. nagrań przebiegu operacji po prostu mogą nie wytrzymać (podobnie jak podręczniki) próby czasu i percepcji kolejnych generacji. Wszystko to sprawia, że nauka w progu XXI w. stanęła wobec konieczności gruntownych reform.

Nowa nauka będzie musiała porzucić działania badawcze samo-się-stanowiące na rzecz czynienia rozmaitych dodatkowych pożytków. Kosztowność i czasochłonność badań, zwłaszcza terenowych, będzie skłaniała do szukania formuł wielopożytecznych i wielowątkowych. Humanistyka zajmie się dylematami technicznymi i na odwrót, co oczywiście pociągnie za sobą poszerzenie kompetencji<sup>55</sup>. Ekipy badawcze – co

<sup>54</sup> Na poparcie tej tezy można przywołać słowa prof. Włodzimierza Boleckiego w rozmowie z Grzegorzem Filipem (*Humanistyka żyje w krwiobiegu zmian modernizacyjnych*, serwis Forum Akademickie <https://prenumeruj.forumakademickie.pl/fa/2014/05/humanistyka-zyje-w-krwiobiegu-zmian-modernizacyjnych/> (dostęp: 1 listopada 2019 r.): „Z mojego doświadczenia recenzenta wynika jednak, że w humanistyce [polskiej] duża część projektów, a mówimy przecież o elicie naukowej, ma charakter wtórny wobec tego, co się robi na świecie. Projekty często są przeglądowe, nie mają własnej problematyki, „świecą odbitym światłem”, nowatorstwo proponowanych rozwiązań jest niewielkie, czyli proponuje się tematy o niskim stopniu oryginalności intelektualnej czy metodologicznej. Nadzieja w młodych badaczach. Protesty [polskich środowisk naukowych] dotyczą pisania wniosków w języku angielskim. Ale jeśli chcemy wytłumaczyć naszym partnerom z innych krajów, czym się zajmujemy, to w jakim języku mamy to zrobić? Argument, że polskie prace z zakresu humanistyki mogą ocenić tylko Polacy, jest niepoważny. Poza tym wiele zagadnień humanistycznych ma charakter międzynarodowy. Sięganie po recenzentów zagranicznych pozwala wyjść poza granice małych środowisk naukowych, otworzyć je na zewnątrz”.

<sup>55</sup> Humanistykę technologiczną od ćwierć wieku widać wyraźnie w wielu obszarach życia. Implementacja wynalazczości w pełni uwzględniła poszczególne docelowe grupy społeczne, jak: osoby niepełnos-

już dzieje się na świecie – będą multidyscyplinarne, a nagrania dźwiękowe staną się jedną ze standardowych procedur. Formuła nowej nauki może zmienić również ponownie do popularyzacji wiedzy. Dotąd były to książki i artykuły popularnonaukowe, audycje radiowe i telewizyjne, pogadanki itp. Nowa nauka będzie się rozprzestrzeniała sieciowo, umożliwiając szeroki dostęp do surowych danych lub danych opracowanych tylko częściowo. W tej sytuacji pozyskiwane i publikowane nagrania będą musiały reprezentować pewien minimalny, wymagany warunkami publikacji poziom merytoryczno-techniczny, co nie miało miejsca nigdy wcześniej, gdy każdy zbierał nagrania tylko na swój osobisty lub wewnątrzinstytucjonalny użytek, nie mając nigdy na względzie ich rozpowszechniania.

Nie tak dawno, bo w roku 1980, Jürgen Habermas, snując rozważania na temat nowoczesności, podsunął<sup>56</sup> pytanie, „czy tradycje w nowoczesnym świecie mogą przetrwać bez potężnej osłony ze strony ministerstw kultury?”. Otóż wydaje się, że w nowej formule nauki rola ministerstw zmaleje, ponieważ część wiedzy rozprzecznie się wśród obywateli. W nurcie nowej nauki będą się rozwijały nowe formuły badawcze, takie jak np. tzw. *citizen science* – nauka obywatelska, czyli badania naukowe prowadzone przy znacznym współudziale osób niezwiązanych zawodowo ze światem nauki, tzw. życzliwych amatorów tematu. Bez wdawania się w szczegóły formuły *citizen science* można powiedzieć, że również i tu nagrania będą odgrywały dość istotną rolę. Wspomniany wcześniej *Pattern Radio: whale songs* jest jednym z wielu ogólnoswiatowych projektów

281

---

prawne, najmłodszy, osoby leworęczne itd. Przykładowo farmacja I poł. XX w. nie poświęcała zbyt wiele uwagi skuteczności leków w sensie psychologiczno-praktycznym, skutkiem czego np. leczenie dzieci wiązało się ze znacznie większą niedogodnością i znacznie mniejszą skutecznością niż dzisiaj. Podobnie motoryzacja, której start i rozwój zawdzięczamy głównie fizykom, przez lata rozwijała się z pominięciem aspektu psychologiczno-społecznego. Rozwiązywanie wielu problemów związanych z jej bezpieczeństwem podjęli dopiero humaniści na gruncie nauk psychologicznych i społecznych. Skutek tego mariażu jest pozytywny – przy stale rosnącej liczbie pojazdów maleje liczba wypadków ze skutkiem śmiertelnym. Ta zależność w liczbach wygląda przykładowo w Polsce tak, że zgodnie z danymi statystycznymi Komendy Głównej Policji w roku 1975 było w Polsce ok. 1.502.700 pojazdów, na które przypadało 39.404 wypadki, w których zginęły 5633 osoby. W roku 2012 było w Polsce ok. 21.922.000 aut, na które przypadało 37.046 wypadków, w których zginęły 3571 osób. To wciąż dużo, ale ogólny efekt społeczny jest taki, że w roku 1975 statystycznie co 266 pojazd zabijał uczestnika ruchu drogowego, podczas gdy w 2012 r. jest to tylko co 6.138 pojazd, co obrazowo oznacza poprawę bezpieczeństwa o 1800%. Jeżeli chodzi o *stricte* dźwięk, to szczególnie dużo przemian w motoryzacji jest powodowanych względami psychoakustycznymi, począwszy od projektowania akustyki wydechu, kliku kierunkowskazów, dźwięków kontrolnych deski rozdzielczej (które muszą być informacyjnie jednoznaczne, czytelne i rozpoznawalne w każdych warunkach), poprzez dźwięk zatraskiwania drzwi i otwierania szyb (które wpływają na odczuwanie luksusu), skończywszy na systemach aktywnej redukcji hałasu oraz – ostatnio – systemach typu *HaloSonic*, które przydają dźwięku bezgłośnie poruszającym się samochodom elektrycznym przez wzgląd na bezpieczeństwo pieszych. Humanistyczny aspekt każdej technologii widać szczególnie na tym przykładzie. Nic nie stało na przeszkodzie, aby konstruktorzy-technicy wzięli pod uwagę negatywne skutki wynalazenia bezgłośnych pojazdów. Potrzebna była dopiero refleksja psychologiczna, aby wprowadzono zmiany i odpowiednimi przepisami zobowiązano producentów do montowania systemów dodających motohałas. Z uwagi na podobne przeoczenia obecnie do wielu zespołów naukowo-badawczych na świecie w obszarze nowych technologii dołącza się reprezentantów psychologii, socjologii, psychoakustyki i innych nauk humanistycznych, aby można przeprowadzić *in vivo* wiarygodną ewaluację wyników badań czy pomiarów.

<sup>56</sup> Były to słowa przemówienia, które wygłosił 11 września 1980 r. w kościele św. Pawła we Frankfurcie nad Menem, odbierając Nagrodę Adorna.

badawczych opierających się właśnie na nagraniach udostępnianych online szerokiej i spontanicznej grupie odbiorców. W chwili obecnej prowadzi się w tej formule przykładowo następujące zadania badawcze: projekt *Queensland University of Technology* polegający na przesłuchiwaniu nagrań terenowych w poszukiwaniu rzadkiego ptaka, kolcopiórka brązowego; program klasyfikowania dźwięków manatów; program poszukiwania dźwięków orek; program *Hush City* poszukujący obszarów ciszy w miastach; *Narodowy Program Monitorowania Płazów* w większości stanów USA; *Frog ID* w Australii i podobne projekty polegające na nagrywaniu żab na smartfon i przesyłaniu danych we wskazane miejsce; badania słuchowe nad percepcją absolutnej wysokości dźwięku.

Wbrew pozorom raczkująca formuła *citizen science* nie jest bynajmniej technologicznym wynalazkiem XXI wieku, lecz praktyczną konsekwencją postulatów, które pojawiły się pół wieku temu. Jednym z pierwszych, o ile nie pierwszym, który wyraził taką ideę, był Alvin Toffler piszący w 1970 r. następujące słowa:

Wszyscy ludzie o twórczym umyśle powinni uczestniczyć w snuciu domysłów na temat możliwych kształtów przyszłości. Powinni oni posiadać natychmiastowy dostęp – osobiście lub za pośrednictwem środków telekomunikacji – do wszelkiego rodzaju specjalistów i techników, od inżynierów akustyków do zoologów, którzy mówiliby, czy ich sugestie są technicznie możliwe do wykonania. [...] Jakie na przykład istnieją możliwości w dziedzinie transportu miejskiego w przyszłości? Ruch jest problemem dotyczącym przestrzeni. W jaki sposób miasto przyszłości mogłoby sobie radzić z ruchem ludzi i przedmiotów w przestrzeni? W celu rozważenia takiej kwestii „ośrodek imaginacyjny” mógłby zebrać artystów, rzeźbiarzy, tancerzy, projektantów mebli, dozorców parkingów i wiele innych osób operujących w jakiś sposób w wyobraźni przestrzeni. Tacy ludzie, zebrani w odpowiednich warunkach, z pewnością mieliby pomysły, o jakich nigdy nie śniło się technokratycznym planistom miast, inżynierom drogowym i władzom transportowym. Muzycy, ludzie mieszkający w pobliżu lotnisk, obsługa młotów pneumatycznych, konduktorzy kolei podziemnej z powodzeniem mogliby sobie wyobrazić nowe metody ograniczania, tłumienia lub eliminacji hałasu (Toffler 1998: 454–455).

W powyższym fragmencie zwraca uwagę nie tylko trafność przedstawionego postulatu ale – w kontekście niniejszego artykułu – dwukrotne zwrócenie uwagi na osoby specjalizujące się w słyszeniu (akustycy, muzycy) jako istotny element budujący zespoły badawcze. Problemy wskazane wyżej przez Tofflera już w tamtym czasie były dokuczliwe społecznie i pozostają do dzisiaj uporczywie nierozwiązane, najprawdopodobniej m.in. z powodów roztrząsanych w niniejszym artykule. Podobnie wypowiadał się kanadyjski kompozytor R. Murray Schafer, odnotowując w 1977 r. w swojej słynnej książce *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* następujące spostrzeżenia:

Projektowanie akustyczne nie jest domeną jedynie inżynierów akustyków. To jest zadanie wymagające zaangażowania wielu ludzi: profesjonalistów, amatorów, młodych – każdego z dobrym uchem<sup>57</sup> (Schafer 1994: 206).

<sup>57</sup> „Acoustic design is not merely a matter for acoustic engineers. It is a task requiring the energies of many people: professionals, amateurs, young people – anyone with good ears”.

I w dalszej części, kontestując kompetencje współczesnych architektów: „Nowoczesny architekt projektuje dla głuchych. Ma uszy zatkane szmałem”<sup>58</sup> (Schafer 1994: 222).

Jak zatem wygląda w praktyce obywatelska fonografia w służbie postępu naukowego? Otóż mimo postępu technologicznego i daleko idącej automatyzacji nie pozostaje ona bezproblemowa. Przede wszystkim należy się liczyć z dużym błędem w wynikach tak zorganizowanych badań. Przykładowo jedna z grup badawczych zbierająca odgłosy żab uzyskała w społecznym odzewie mnóstwo nagrań, z których większość stanowiły owady, a także ptaki, psy czy nawet ludzie<sup>59</sup>. Dlatego istotną rolę pełnią odpowiednio ustawione procedury sprawdzające. Fonogramy w powyższych badaniach przygotowuje się w przemyślany uprzednio sposób lub pozyskuje się od tysiocy fonamatorów w różnych częściach świata za pomocą ogólnodostępnego, zminiaturyzowanego sprzętu będącego ich własnością, np. smartfona i zainstalowanej na nim odpowiedniej aplikacji. Wysoka jakość nagrań jest utrzymywana przez odpowiednio przygotowaną procedurę w ramach używanej aplikacji (oprogramowania), a osoba nagrywająca zostaje przeszkolona w funkcji bycia częścią interfejsu. Fenomenalnie zwiększa to możliwości badawcze w stosunku do tego, czym na przykład dysponowali Jadwiga i Marian Sobiescy zaczynając w 1950 r. ogólnopolską Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego, nie mówiąc o sytuacji np. Bronisława Piłsudskiego w 1903 roku. Nie można też lekceważyć zagrożeń, jakie płyną z udostępniania danych pochodzących z nagrań w formacie cyfrowym. W przypadku śpiewających waleń przysłużyłoby się to głównie kłusownictwu, a nie biologii. Świadomość struktury i zawartości metadanych w cyfrowych plikach audio jest szczególnie ważna w obrocie danymi pochodzącymi „z dołu”, tj. od zaangażowanych obywateli, ponieważ w urządzeniach konsumenckich często takie dane są zbierane automatycznie, m.in. powiązanie nagrania z konkretną lokalizacją w formacie GPS.

Kolejny obszar, w którym znajdzie zastosowanie fonografia, to tzw. *oral history*, czyli nagrywanie w trybie ciągłym osób dysponujących dużą wiedzą, szczególnie niszową, ale z różnych powodów (podeszły wiek, choroby, kalectwo, inne przyczyny) niebędących w stanie w stosunkowo krótkim czasie tej wiedzy przekazać w postaci „zredagowanej”. Oczywiście nie jest to pomysł nowy, ale nagrywanie takich osób w dowolnym czasie i miejscu jest obecnie możliwe na ogromną skalę. Gromadzenie informacji dodatkowo ułatwiło powstanie algorytmów automatyzacji transferu słów do postaci tekstowej czyli układów rozpoznawania mowy. Jeszcze w końcu XX w. nie było to możliwe i taka działalność z dużo lepszym skutkiem mogła odbywać się za pomocą stenotypii (jako wariantu metody ółwkowej). Nagrania z tamtego okresu są jednak obarczone dużym

<sup>58</sup> „The modern architect is designing for the deaf. His ears are stuffed with bacon”.

<sup>59</sup> Mike Cherney, *Frog researchers ask the public to record frog calls, hear lots more than frog*, „The Wall Street Journal” 8 marca 2018 – dostępny online: [https://www.wsj.com/articles/scientists-want-regular-people-to-lend-a-hand-immediately-regret-asking-1520522624#comments\\_sector](https://www.wsj.com/articles/scientists-want-regular-people-to-lend-a-hand-immediately-regret-asking-1520522624#comments_sector) (dostęp: 29 grudzień 2019). Czytając wskazany artykuł online, czytelnik będzie miał możliwość sprawdzenia własnych umiejętności poprzez odsłuchanie kilku nagrań i rozstrzygnięcie, czy dźwięk pochodzi od żaby czy też nie.

błędem z uwagi na brak swobody rozmówców i psychologiczne obciążenie mikrofonem. Współczesna *oral history* ma w tym względzie ogromną przewagę z uwagi na całkowity brak tamtych obciążeń.

Fonografia artystyczna znajdzie zaś swoje pole w obszarach jeszcze naukowo niezagospodarowanych, które z natury rzeczy w każdym kraju będą inne. Przykładem takiego pola na gruncie polskim jest kampanologia – nauka o dzwonach<sup>60</sup>. Dzwony stanowią bardzo istotny szczegół kulturowy w Europie i w pozaeuropejskich krajach chrześcijańskich, a mimo to u nas nie doczekały się naukowego opracowania w rozumieniu współczesnym (tj. kompleksowym, interdyscyplinarnym i dostępnym online). Jak słusznie spostrzega Jamski:

[...] nie jesteśmy na pustyni kampanologicznej. Dużo zostało już wykonane, ale niestety część prac pozostaje w rękopisach, a większość nie jest ze sobą połączona, co powoduje ich słabe przenikanie (Jamski 2019).

Historyczne opracowanie tematu dzwonów to tylko część zadania polegającego na ochronie dziedzictwa narodowego. Jego główny element – dźwięk – pozostaje nieuchwycony i jego utrwalenie powinno być naukowym priorytetem. Audytywnie istotne dla kraju jest istnienie przynajmniej jednej zbiorczej bazy danych dla dzwonów (wszystko jedno, czy na poziomie krajowym, czy w podziale na województwa, diecezje, czy to podległej Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Episkopatowi Polski, czy jakiegokolwiek innej instytucji), w której można by gromadzić przede wszystkim ich dźwięk w postaci nagrań (w różnych planach i ujęciach mikrofonowych), a także ich opis techniczny, historię, skład surowcowy, dokonaną inwentaryzację terenu, na którym się znajdują, historię konserwacji, spis podań i legend z nimi związanych, harmonogram i wzory dzwoniń, inskrypcje, relacje dzwonników i wszystko, co składa się na ich interdyscyplinarną naturę. Potrzebę stworzenia i utrzymywania takiej bazy dostrzegli i w pełni poparli uczestnicy Sympozjum Kampanologicznego AD 2017 w Tarciszowie, organizując spontanicznie grupę osób skupioną wokół projektu *Corpus Campanarum Poloniae*. Inicjatywę tę wyrażono w poniższym *Memorandum*:

My, niżej podpisani, mając świadomość licznych potrzeb, zagrożeń, ale także potencjału i znaczenia dzwonów dla naszego wspólnego materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego, pomni nieodwracalnych strat zabytków poniesionych w czasie obu wojen światowych i po ich zakończeniu, stwierdzamy, że niezbędne jest podjęcie skutecznej współpracy na poziomie krajowym i międzynarodowym dla rozwoju kampanologii dla wytworzenia wspólnej płaszczyzny badań na obszarze Europy Środkowej. Jesteśmy przekonani, że może to zostać osiągnięte w szczególności poprzez zastosowanie współczesnej metodologii, utworzenie efektywnych narzędzi badawczych – prowadzenie systematycznych badań archiwalnych i terenowych oraz, co uznajemy za szczególnie ważne, popula-

<sup>60</sup> Wyczerpująco o tej problematyce pisze P. Jamski (Jamski 2019).



ryzację wiedzy o kampanologii oraz obowiązku ochrony historycznych wyrobów ludwisarskich jako ważnych zabytków przeszłości. Jednocześnie deklarujemy wzajemne, oparte na zasadach obowiązujących w nauce, dzielenie się wiedzą oraz doświadczeniem, co uznajemy za konieczny warunek postępu przyszłych projektów badawczych<sup>61</sup>.

Taka hipotetyczna baza danych może oczywiście przyjmować nagrania amatorskie, niespełniające kryteriów fonografii artystycznej, ale będą one tam odgrywały wyłącznie rolę poglądową. Zgodnie bowiem z postulatem przydatności cechującym przyszłą formułę nauki – nagrania gromadzone do celów naukowych powinny nadawać się do wykorzystania także w innych obszarach, np. filmowcom do postprodukcji audio, gdzie wymagania jakościowe są zawsze duże, lub np. ludwisarzom – do precyzyjnego badania widma dźwięku. W tym miejscu nadarza się świetna okazja, aby rozwinąć ideę wprowadzonego wyżej podziału na nagrania typu technicznego (TECH-REC) i typu artystycznego (ART-REC) oraz wyjaśnienie, dlaczego nagrania dzwonu nie można po prostu nazwać „dokumentacyjnym”.

Pojęcie nagrania „dokumentacyjnego” pochodzi z czasów, kiedy opanowanie technologii audio (zarówno pod względem technicznym, jak i artystycznym) przekraczało możliwości danej chwili przy jednoczesnym imperatywie utrwalenia dźwięku jakkolwiek. Nagranie „dokumentacyjne” to takie słowo-wytrych usprawiedliwiający wszelkie niedociągnięcia. Ot, coś tam słycać i na tym koniec. Im trudniejszy do nagrania był obiekt, tym chętniej używano tego określenia. Takie nagranie nie nadaje się jednak ani do metodycznych badań, ani do artystycznego wykorzystania. Doskonałą ilustracją tego problemu w praktyce jest historia tzw. taśmy smoleńskiej (Artymowicz 2015<sup>62</sup>), czyli nagrania dźwiękowego z tzw. czarnej skrzynki samolotu TU-154, który w dniu 10 kwietnia 2010 r. rozbił się pod Smoleńskiem. Nie wchodząc w polityczne uwarunkowania tej historii, należy tylko wskazać, iż jest to przykład nagrania, które miało być „dokumentacyjne”, czyli dokumentujące przebieg zdarzeń, ale z uwagi na szereg niedociągnięć technicznych dało asumpt niekończącym się sporom co do treści w nim zawartej. Nie ma powodów, aby w XXI wieku podtrzymywać pojęcie nagrania dokumentacyjnego, które nie jest ani technicznie poprawne, ani nie służy celom artystycznym. Dla świata naukowego taśma smoleńska jest przykładem i przestrogą, jak nagranie może stać się później przedmiotem sporów, manipulacji i spekulacji. Świat nauki powinien unikać takich nagrań.

Bazy kampanologicznej w naszym kraju jak dotąd nie ma, ale można liczyć, że powstanie w ramach Pracowni Kampanologicznej przy IS PAN jako *Corpus Campanarum Poloniae*. Dla miłośników dzwonów i dzwonienia wątpliwym pocieszeniem będzie informacja, że w Rosji (i krajach ościennych), w której tradycje dzwonnice – niszczone

<sup>61</sup> Tekst na podstawie dyskusji odbytej pośród osób biorących udział w symposium oraz korespondencyjnej wymiany propozycji z innymi badaczami opracowali Tomasz Łuczak i Piotr Jamski. Dokument sygnowało 68 uczestników.

<sup>62</sup> Test dostępny online [http://niezniknelo.pl/NPW/www.npw.gov.pl/dokumenty/TU-154/opinia\\_zespolu\\_bieglych-1.pdf](http://niezniknelo.pl/NPW/www.npw.gov.pl/dokumenty/TU-154/opinia_zespolu_bieglych-1.pdf) (dostęp: 29 grudnia 2019 r.).

przez dziesięciolecia przez komunizm – były silniejsze niż w Polsce, jest podobnie – pod naporem sowietyzacji wiele obiektów uległo bezpowrotnie zniszczeniu, a starania o odbudowę kultury dzwoniczej podejmują pojedyncze osoby bez instytucjonalnej akredytacji, jak np. Елена Шат'ко (Jelena Szat'ko) z Białorusi. Na gruncie polskim takie prace kampanologiczne, prócz ich oczywistej słuszności merytorycznej, mają o tyle znaczenie, że w czasie II wojny światowej dzwony, podobnie jak rzeźby, ratowano przed zniszczeniem poprzez zakopywanie w ziemi (por. Majewski 2005). Istnieje duże prawdopodobieństwo, że oryginalne obiekty uważane za stracone wciąż pozostają w ukryciu. Nadto, zgodnie z doktryną nowej nauki, dźwięki dzwonów byłyby potrzebne nie tylko badaczom, ale i wspomnianym wyżej środowiskom filmowym, a także radiowym, teatralnym i telewizyjnym oraz sprzyjałyby popularyzacji kampanologii w ogóle<sup>63</sup>. Gdyby takie systematyczne opracowanie powstało, to do realizacji udźwiękowania filmu czy reportażu – można by podkładać rzeczywisty dźwięk danego dzwonu, co wzmacnia kulturowy przekaz takiej inicjatywy. W obszarach prawosławia zaś razem z nagraniem utrwala się oczywiście również sposób dzwonienia, który przecież nie jest nigdzie zapisany i odchodzi w niebyt z chwilą śmierci samego dzwonnika.

Podobne projekty fonograficzne można rozwijać w odniesieniu do innych obszarów np. przemian krajobrazów dźwiękowych czy też poszukiwania utraconych poloniców fonograficznych lub – na gruncie etnomuzykologii – trwałości polskiej pieśni ludowej na emigracji.

Za obiecujące w nowej nauce należy również uznać coraz częstsze próby integracji różnych dziedzin wiedzy. Na polu fonografii ciekawym przykładem jest opracowanie technologii otrzymywania dźwięku z obrazu filmowego. Jest to zaawansowany sposób odtworzenia dźwięku, który wydarzył się w danym pomieszczeniu, ale nie było możliwości, aby go nagrać. Obraz mikrodrgań drgającego w tym samym pomieszczeniu przedmiotu np. opakowania po chipsach albo kieliszka z winem jest zamieniany na graficzną reprezentację fali akustycznej, a ta, z pewnym przybliżeniem – wprost na ciśnienie akustyczne, czyli dźwięk w paśmie słyszalnym. Jest to zupełnie nowe narzędzie, pomocne np. w kryminalistyce, które świadczy o zmianie myślenia o dźwięku w ogóle, o poszukiwaniu dźwięku wszelkimi sposobami, o powiązaniu dźwięku z wieloma innymi dziedzinami wiedzy<sup>64</sup>.

Innym ciekawym wątkiem poszukiwania dźwięku tam, gdzie go pozornie nie ma, są próby rekonstrukcji głosu osób zmumifikowanych. Pierwszą taką próbę podjął włoski zespół badawczy pod kierownictwem Rolando Fustusa w szpitalu miejskim w Bolzano na zmumifikowanym ciele tzw. Ötziego, alpejskiego Człowieka Lodu. Druga próba wiąże się z odtworzeniem głosu mumii kapłana Nesyamuna z Karnaku przez zespół badawczy University of London. Te dokonania znakomicie potwierdzają jedną z tez

<sup>63</sup> Np. jeśli dojdzie do zapowiadanej przez producentów aut możliwości personalizacji dźwięku samochodów elektrycznych, to użytkownik będzie mógł jeździć z towarzyszeniem dźwięku ulubionych carillonów.

<sup>64</sup> A. Davis, M. Rubinstein, N. Wadhwa, G. J. Mysore, F. Durand, W. T. Freeman, *The Visual Microphone: Passive Recovery of Sound from Video* (<http://people.csail.mit.edu/mrub/VisualMic/>, dostęp 2 stycznia 2020 r.).

niniejszego artykułu, tj. współczesną skłonność do podejmowania skomplikowanych technologicznie badań naukowych bez wyraźnie określonej hipotezy badawczej. Potwierdzają to także wyłącznie metafizyczne motywacje zespołów badawczych:

Biorąc pod uwagę wyrażone przez Nesyamuna pragnienie, aby jego głos został usłyszany w zaświatach, aby żyć wiecznie, spełnienie jego przekonań poprzez syntezę jego funkcji wokalne pozwala nam na bezpośredni kontakt ze starożytnym Egipcem poprzez słuchanie dźwięku z dróg głosowych milczących od ponad 3000 lat, zachowanych przez mumifikację i teraz przywróconych dzięki tej nowej technice<sup>65</sup>.

Na zakończenie należy się czytelnikowi historyczny dowód na to, dlaczego należy świętować urodziny akurat fonografu, a nie wcześniejszych urządzeń jak np. fonografu z 1857 roku. Spór o historyczną palmę pierwszeństwa w tym wypadku rozgorzał bowiem już w pierwszych latach obecności wynalazku Edisona na rynkach międzynarodowych. Najdokładniejsze wyjaśnienie tej kwestii podał wówczas Frank Lewis Dyer, główny radca prawny w National Phonograph Company w liście do pana J. R. Schermerhorna, prezesa zarządu filii NPhC w Londynie<sup>66</sup>. List opublikowano w londyńskim numerze „The Edison Phonograph Monthly” i spotkał się on z szerokim uznaniem czytelników, w zasadzie zamykając toczący się na łamach prasy spór. Jest to historia ogólnie znana (por. Kominek 1986: 34–37), jednakże, z uwagi na skąpą w Polsce liczbę bezpośrednich źródeł z epoki, warto przytoczyć obszernie fragmenty tej niepublikowanej dotąd u nas wypowiedzi przez wzgląd na jej aktualność, wyczerpującą prawdę historyczną z pierwszej ręki i szereg interesujących szczegółów. I choć z powodu miejsca zatrudnienia autora tego listu można było mu zarzucać stronniczość, z perspektywy czasu wydaje się, że dostatecznie dowiódł on prymatu Edisona nad innymi wynalazcami:

Moją uwagę przyciągnęły dwa listy opublikowane w „Talking Machine News” 15 października i 1 listopada [1906] podpisane odpowiednio „Veritas” i „Henry Seymour”, w których roztrząsano kwestię: czy to Edison wynalazł Mówiącą Maszynę. Zawierają one tak dalece nieprawdziwe fakty i wnioski, że mogłyby zniekształcić werdykt historii. Nie mogąc do tego dopuścić, wyjaśniam zatem to, co każda dobrze poinformowana osoba winna wiedzieć o tym wynalazku. Od lat jestem związany z panem Edisonem jako jego doradca, znam wszystkie jego patenty, przebadalem wszystkie jego notatki, przeczytałem całą bie-

<sup>65</sup> D.M. Howard, J. Schofield, J. Fletcher, K. Baxter, G.R. Iball & S.A. Buckley Synthesis of a Vocal Sound from the 3000 year old Mummy, Nesyamun „True of Voice”, Scientific Reports, 2020, dostępny online <https://www.nature.com/articles/s41598-019-56316-y> (dostęp 23 styczeń 2020 r.) oryg: *Given Nesyamun's stated desire to have his voice heard in the afterlife in order to live forever, the fulfilment of his beliefs through the synthesis of his vocal function allows us to make direct contact with ancient Egypt by listening to a sound from a vocal tract that has not been heard for over 3000 years, preserved through mummification and now restored through this new technique.*

<sup>66</sup> Więcej spostrzeżeń i relacji F.L. Dyera znajdzie czytelnik w jego pracy napisanej wspólnie z T.C. Martinem (Dyer, Martin 2001).

żącą literaturę dotyczącą tego wynalazku, wziętem pod uwagę wszystkie zeznania jego asystentów w sporach sądowych ostatnich lat, osobiście wielokrotnie rozmawiałem z panem Edisonem, z jego pracownikami i naocznymi świadkami po to, aby wyłuskać i przedstawić prawdziwą historię jego dorobku. Faktem jest, że wynalazek Edisona poprzedził dobrze znany fonograf Leona Scotta, instrument, w którym włos wieprza drgał poprzez membranę, rysując linię na poczernionej płycie lub bębnie. Instrument ten jednakowoż służył tylko do analizy dźwięku, a nie jego syntezy. I chociaż fonograf był znany wiele lat przed wynalazkiem Edisona, to nikt nie zauważył możliwości REPRODUKCJI dźwięku. Test nie-wynalazku nie oznacza, że rzecz jest oczywista. [...] Fakty są takie, że bardzo krótko po skonstruowaniu fonografu, ale przed publikacją patentu Charles Cros zdeponował we Francuskiej Akademii Nauk [w Paryżu] zapieczętowany dokument zasadniczo opisujący współczesny gramofon, ale nie został on ujawniony przed premierą fonografu we Francji. Cros i Edison bez wątpienia działali niezależnie, obaj jednocześnie dotknęli tej samej kwestii. Edison jednak wyprzedził nieco swojego francuskiego kolegę. Cros tak naprawdę nie zbudował urządzenia, lecz przedstawił je w teorii. Edison zaś skonstruował działające urządzenie i pokazał jego faktyczne możliwości. Roszczenia Edisona i Crosa zostały poddane ocenie sądu i orzeczeniem sądowym Edison został uznany za pierwszego wynalazcę.

Jeśli chodzi o pana Berlinera, to wiadomo, że jego prace są wiele lat późniejsze i nie jest on w żadnym sensie współczesny względem pana Edisona.

Co do twierdzenia, że fonograf jest wynikiem wspólnej pracy pana Edisona i jego asystenta Kruesiego, o ile nie w całości dziełem tego ostatniego – to tak absurdalnego twierdzenia nigdy przedtem nie postawiono. Kruesi był jedynie wykwalifikowanym mechanikiem w zakładzie Edisona i wykonał pierwsze urządzenie według jego szkicu. [...]

Nie jest moim zamiarem umniejszać zasługi pana Bella i Tainera na tym polu, ale wszyscy, którzy pamiętają oryginalny grafon muszą przyznać, że z miękkim ozokerytowym cylindrem, stalowymi igłami, słabą reprodukcją była to bardziej „zabawka”, podobnie jak prototyp fonografu z aluminiową folią. Dopiero nowy ulepszony fonograf Edisona z 1887 roku miał wartość komercyjną. Nie waham się twierdzić, że 95% tych ulepszeń pochodzi od samego Edisona. On zdecydował o przyjęciu standardu ślimakowego i o średnicy wałka; wynalazł nowoczesny wałek zapisywalny i szafirową igłę zapisującą oraz odtwarzającą – o zaokrąglonej krawędzi; on wynalazł ruchomy docisk, który zastąpił wszystkie dotychczasowe śruby regulacyjne; on wskazał nowoczesną membranę i własną ręką naszkicował fonograf w jego obecnym kształcie. Co jeszcze zostało zrobione, co można by porównać z tymi osiągnięciami? [...] (Dyer 1907: 13)<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> „My attention has been directed to the two letters in the «Talking Machine News» of the issues of October 15th and November 1st last, signed respectively 'Veritas' and 'Henry Seymour,' in which the question was discussed, 'Did Edison Invent the Talking Machine.' There are so many misstatements of fact and conclusion in these two communications that I hardly think that they will in any way disturb the verdict of history. Yet I cannot let the opportunity pass of telling again what every well informed person ought to know concerning this invention. I have been associated with Mr. Edison as his counsel for years, am familiar with all his patents, have critically examined his note books, have read the contemporaneous literature relating to his inventions, have considered the testimony of his assistants, given in litigations within a few years after the development of those inventions, have frequently talked with Mr. Edison

Dziesięć punktów Edisona wypełniło się w zupełności – nie wyobrażamy sobie dziś życia bez możliwości nagrywania, ale – mimo swych olbrzymich możliwości – fonografia do niedawna funkcjonowała zaledwie na obrzeżach nauki. 140 lat po pierwszym uruchomieniu fonografu pora zatem na punkt 11 – na fonografię dla nauki pełną tubą.

---

himself, with his experimenters and with eye witnesses, in order to develop a true history of his work, so that I submit that what I shall have to say on the subject comes with a fair degree of authority. It is a fact that 'long antecedent to Edison's association with the Talking Machine, experiments in the direction of recording sound waves had been made, and that they had been attended with complete success'. This was the well-known 'Phonautograph' of Leon Scott, an instrument in which a hog bristle was vibrated by a diaphragm so as to develop a wave-like line on a blackened plate or drum. The instrument, however, was used only for the purpose of analysis of sound, and not for its synthesis. Although the Phonautograph had been well known for many years prior to Edison's work, no one ever perceived the possibility of obtaining a reproduction of original sound therefrom. The test of non-invention is not that a thing appears obvious after its accomplishment, but that it must follow as a necessary consequence of an original suggestion. [...] The fact is that very shortly after Edison's invention had been made, but before his patents had issued Charles Cros deposited with the French Academy a sealed paper, substantially describing the modern gramophone, but that paper was not disclosed until the Phonograph had been actually exhibited in this country. Cros and Edison were undoubtedly independent inventors; both hit upon the same germ contemporaneously; Edison was slightly ahead of his French co-worker. Cros did not actually build a machine but based his ideas solely on theory. Edison, however, did build an actual working Phonograph and demonstrated the possibilities of the art. The claims of Edison and of Cros have been subjected to judicial determination and Edison has been declared the prior inventor. So far as Mr. Berliner is concerned, it is well known that his work followed Edison's by many years; he was not in any sense a contemporary. Regarding the claim that the Phonograph was the result of the joint work of Edison and his assistant Kruesi – if not wholly the work of the latter – this absurd claim has not to my knowledge ever been before seriously made. Kruesi was merely a skilled mechanic in Edison's employ and constructed the first machine from Edison's sketches. [...] I have no desire to detract from the credit which should be given to Messrs. Bell and Tainter for their work in this field, but to all who remember the original graphophone, with its soft ozocerite cylinder, its steel recording and reproducing needles, and its faint and uncertain reproduction, must admit that this machine was as much of a «toy» as the original tin-foil phono-graph. It was not until Edison again took up the Phonograph, about 1887, and proceeded to develop it commercially, that a practical and successful machine was obtained, and in this work I have no hesitation in saying that at least ninety-five per cent, of the accomplishment was done by Mr. Edison himself. He adopted the present standard of feed screw, and of diameter of the record; he invented the modern soap blank, the sapphire recorder and reproducer; he first made a recorder with a curved edge; he was the first to make a reproducer stylus with a rounded bearing surface; he invented the floating weight, which did away with all of the adjusting screws previously used; he suggested the modern diaphragm, and he outlined with his own hand the present mechanical design of the modern Phonograph. What else has been done that can be compared with this accomplishment?

## **SUMMARY**

Anna Rutkowska

### **PHONOGRAPHY FOR SCIENCE – AN OUTLINE OF THE ISSUES**

The article presents past and modern possibilities of using recordings in the science. The author explains the reasons why phonography has been drifting around the edges of science for years, and shows new perspectives for applying phonography in various fields of science resulting from the development of technology and the integration of disciplines.

The author emphasizes the unequal reception of Edison's invention and its successors in the sphere of technology as well as artistic in various countries. The article undermines the popular term of "documentary recording" and postulates the division of recordings for future science into technical and artistic, justifying the need for strictly parameterized recordings for further research or for artistically neat recordings for further publication and distribution. Such a division is a consequence of the changes taking place in science itself, i.e. radical openness, multitasking and involvement of various groups of citizens.

Historical examples of recordings entering scientific disciplines are shown, as well as problems that have subsequently appeared.

290

Applications in the field of ethnomusicology, phonoscopy, medicine, psychology and psychotherapy, speech therapy, law, biology, ecology, history, and campanology are outlined.







**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 Źródeł 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 realizacją, 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.



**Nicholas Ghazal** – doktor nauk prawnych; asystent w Katedrze Prawa Własności Intelektualnej Uniwersytetu Jagiellońskiego; specjalista w zakresie prawa autorskiego i prawa cywilnego; absolwent studiów magisterskich oraz doktoranckich na Wydziale Prawa i Administracji UJ; autor publikacji naukowych, dydaktycznych, publicystycznych, między innymi monografii naukowej pt. *Prawo do fonogramu w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych* (2017) oraz autor opinii prawnych dla organów wymiaru sprawiedliwości; radca prawny.

**dr Jacek Jackowski**

Instytut Sztuki PAN, Zakład Muzykologii, Zbiory Fonograficzne

**dr Nicholas Ghazal**

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Prawa i Administracji, Katedra Prawa Własności Intelektualnej

## Polskie dziedzictwo etnofonograficzne w świetle obowiązujących przepisów prawa, czyli Janko Muzykant na wokandzie

293

### WPROWADZENIE

Na pierwszy rzut oka problem postawiony w tytule może zaskoczyć wielu Czytelników. Tekst niniejszy może być uznany za precedensowy ze względu na interdyscyplinarne połączenie analizy tematu: spojrzenie od strony prawnej na szczególny rodzaj źródeł wytworzonych przede wszystkim dla badań etnomuzykologicznych, ale mogących służyć w szerszym zakresie także kulturze i sztuce.

Niniejsze opracowanie powstało niewątpliwie z potrzeby czasu i sytuacji, w jakiej znalazły się instytucje utrzymujące, chroniące, ale też nadal wytwarzające dokumenty fonograficzne i – w ostatnich czasach – audiowizualne, służące badaniu, zachowaniu i popularyzacji polskiej tradycyjnej kultury muzycznej. Jedną z przyczyn dość późnej reakcji na potrzebę omówienia tematu jest zapewne dotychczasowy brak bądź dopiero zaledwie dostrzegalne zainteresowanie samych wykonawców pieśni i muzyki tradycyjnej kwestiami prawnymi. W przypadku aktywnych twórców dotyczy to zwłaszcza ich młodszego pokolenia, które gra i śpiewa już zwykle poza kontekstem obrzędowym i zwyczajowym, częściej prezentując folklor muzyczny na scenie. W odniesieniu do starszego pokolenia zainteresowanie sferą prawną i losami własności intelektualnej wykonawców deklarują zwykle ich spadkobiercy – dzieci, wnuki, prawnuki. Najstarsi wykonawcy żyli jeszcze zapewne w świadomości dominacji historycznego tzw. prawa zwyczajowego:

Zasadniczą cechą prawa polskiego w ogóle, a w szczególności prawa polskiego prywatnego było, że pozostawało ono przez cały ciąg swego istnienia prawem prawie wyłącznie zwyczajowym (*ius commune terrestre, quo in consuetudine consistit*). Zwyczajowym było ono w samych początkach istnienia państwa polskiego, zwyczajowym też pozostało, może nawet w wyższym jeszcze stopniu, pod koniec istnienia Rzeczypospolitej. Zwyczaj wszechwładnie prawa stanowił, zmieniał i znosił.

[...] Jedną z wybitniejszych cech prawa polskiego była także jego formalność. Źródłem tej formalistyki było po części prawo zwyczajowe, silne zamiłowanie bowiem do tradycji powodowało, że niejednokrotnie trzymano się pewnych form dlatego jedynie, że je uświęcał zwyczaj (Dąbkowski 1910: 41–42, 54).

W XIX i XX w. panowało wśród robotników i chłopów silnie zakorzenione poczucie słuszności i sprawiedliwości, wyrażające się w poglądach prawnych i zwyczajach tych warstw społecznych. Wydaje się, iż np. pieśń ludowa bardziej niż przedmiot własności intelektualnej stanowiła (i stanowi) w swej warstwie tekstowej źródło do badań nad poglądami prawnymi i stosunkiem do stosowania prawa (Halban 1952: 156, 172–173). Tematyka prawna w odniesieniu do problematyki etnograficznej pojawiała się w literaturze dość sporadycznie i dotyczyła zwykle ciekawostek, takich jak np. poniżej cytowane a opisane na łamach „Ludu” wydarzenie:

[Na Kujawach] istnieje starodawny zwyczaj tzw. *przywoływek*, polegający na tym, że w okresie świąt Wielkanocy młodzież wiejska przy pewnym ceremoniale głośno wywołuje dla zabawy mniej lub więcej prawdziwe, z reguły złośliwe wiadomości o swoich rówieśnikach czy sąsiadach. Normalnie nikt się tym nie przejmuje, gdyż przywykli wszyscy do tego zwyczaju. Możliwe jednak, że na tle pewnego wymieszania ludności, jakie wystąpiło w czasie powojennym i na tym terenie, jedna taka sprawa oparła się o sąd. Sędzia, któremu sprawa ta przypadła do załatwienia, pochodził z innych okolic, zwyczaju tego nie znał i nie bardzo orientował się początkowo, jak ma w danym razie postąpić. Dopiero kiedy na rozprawie dowiedział się od strony pozwanej, o co tu właściwie chodzi, nie miał wątpliwości, jak ma postąpić i jaki wyrok ogłosić (Hejnosz 1957: 135).

W nieodległej przeszłości etnomuzykologów – i nie tylko – zapewne interesowała słynna sprawa fragmentu archiwalnego nagrania wykorzystanego w przeboju Grzegorza Ciechowskiego<sup>1</sup> – tu jednak dyskusja toczyła się na łamach prasy i dotyczyła dokumentu pochodzącego z archiwum radiowego, a tego typu zbiory nie są głównym tematem niniejszego przyczynku.

Od ponad dekady Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN (których opis i charakterystykę tutaj pomijamy, zakładając wiedzę Czytelników) podobnie jak jednostki innych instytucji naukowo-badawczych, w tym humanistycznych, zgodnie z panującą w świecie tendencją korzystają z udogodnień i rozwiązań technologicznych, jakie umożliwia era cyfrowa. Era technologii, era cyfrowa to także zupełnie nowa rzeczywistość (por.

<sup>1</sup> Zob.: [http://ciechowski.art.pl/wywiad\\_ojdadana\\_gw.html](http://ciechowski.art.pl/wywiad_ojdadana_gw.html) (dostęp: 16 października 2019 r.).

Postman 2004), w której jednak trwa i funkcjonuje na różnych płaszczyznach i w różnych kontekstach, często dalekich od oryginalnych i zupełnie nowych, dawny tradycyjny repertuar pieśniowy i muzyczny, a także tworzony jest nowy repertuar. Digitalizacja dokumentalnego dziedzictwa etnofonograficznego pojmowana jest przez osoby aktualnie odpowiedzialne za omawianą kolekcję i projekt tworzenia ogólnopolskiego centralnego repozytorium źródeł jako środek pomocny w ochronie źródeł, ich opracowywaniu, opisywaniu, porządkowaniu i udostępnianiu, nie zaś – wbrew spotykanemu np. w mediach mniemaniu – jako sposób archiwizacji i wieczystego zabezpieczenia. Digitalizacja nie jest celem samym w sobie, lecz jedynie współczesnym rozwiązaniem technologicznym wykorzystywanym przy opracowywaniu i dystrybucji cyfrowych odwzorowań kolekcji. Odwzorowania cyfrowe zasobów archiwalnych – zarówno obiekty, jak i metadane, odpowiednio opracowane i uporządkowane, mogą być zarchiwizowane na serwerze, a dostęp do nich – jako do wirtualnej kolekcji – odbywa się poprzez sieć internetową i konkretne aplikacje. Zakres dostępu do danych określany jest przez kuratorów i administratorów kolekcji i może być pełny/otwarty (np. dla osób pracujących przy zbiorach, badaczy) bądź ograniczony wg przyjętych zasad i reguł (np. dla innych użytkowników).

Po upływie ponad piętnastu lat funkcjonowania technologii cyfrowej w Zbiorach Fonograficznych ISPAN i po ponad dziesięciu latach egzystencji w domenie cyfrowej sukcesywnie powiększanej części Zbioru czas na podsumowanie blasków i cieni skutków owej nieuchronnej decyzji strategicznej w historii kolekcji.

Oprócz niewątpliwie ogromnego udogodnienia, jakie daje cyfrowy świat w zakresie dystrybucji odwzorowań cyfrowych (dla kolekcji źródłowej, naukowej to np. możliwość pracy zespołu badaczy nad cyfrową wersją źródła bez konieczności jego powielania, natychmiastowy i nieograniczony czasowo i przestrzennie dostęp badaczy do cyfrowego odwzorowania źródła, możliwość projektowania różnorodnych ujęć zestawu danych – szybkie sortowanie, filtrowanie itp.), pojawiły się jednocześnie nowe wyzwania i problemy, których nie doświadczały, a nawet nie znały poprzednie generacje badaczy, odpowiedzialnych za unikatowe kolekcje nagrań. Jednym z wyzwań jest konsekwencja częściowego ujawnienia/otwarcia treści zasobu dla użytkowników sieci (ogólnodostępne repozytorium nie wymagające weryfikacji użytkownika). Zasób, pozostający przez ponad pół wieku znany jedynie wąskiemu gronu badaczy, naukowców, artystów i amatorów muzyki tradycyjnej, stał się w wyniku publikacji internetowej relatywnie niewielkiego zakresu danych i metadanych (ok. 2000 obiektów rozumianych tu jako odwzorowania cyfrowe dokumentalnych nagrań i wybrane metadane im towarzyszące) znany w nieograniczonym zakresie i częściowo dostępny (zwłaszcza w zakresie wybranych metadanych). Celem publikacji było zainteresowanie bliźniaczych jednostek naukowych krajowych, europejskich i światowych materiałem zgromadzonym w IS PAN, a także zainteresowanie instytucji kultury i edukacji w celu nawiązania określonej współpracy badawczo-edytorskiej. Jednakże – skutkiem powyższego – powiększyło się, a także znacznie rozszerzyło nienaukowe grono zainteresowanych źródłami. Dotychczas dominującą grupę korzystających ze Zbiorów stanowili naukowcy i studenci (zwłaszcza etnomuzykologii, etnografii, etnologii, folklorystyki, kulturoznawstwa, polonistyki etc.),

artyści (kompozytorzy, śpiewacy, instrumentalści) i animatorzy kultury. Dostępność informacji – a zwłaszcza danych w formie nagrań, a nie zapisów nutowych – ożywiła ponadto środowiska nienaukowe, amatorskie, popularyzatorskie, a także rodziny zarejestrowanych na nagraniu wykonawców. Udostępnienie nawet częściowej informacji o zasobie – np. informacji o istnieniu nagranych repertuaru wykonanego przez określoną osobę lub posiadaniu nagrań z określonego czasu dokonanego w pewnym regionie zachęciło różnorodne środowiska do uzyskania i wykorzystania zgodnie z własnymi celami zasobu archiwalnego stworzonego (i nadal wytwarzanego określonymi metodami) przez naukowców w konkretnym celu budowy korpusu źródeł do badań i publikacji etnomuzykologicznych. W zaistniałej sytuacji w Zbiorach Fonograficznych przeanalizowano i zweryfikowano zasady udostępniania źródłowego zasobu dokumentalnego w zależności od celu, statusu i potencjału podmiotów zainteresowanych.

W niniejszym tekście chcielibyśmy skoncentrować się na – pozornie odległych od zakresu badań etnomuzykologicznych – problemach natury prawnej, które dotyczą umieszczenia i funkcjonowania w przestrzeni internetowej cyfrowych odwzorowań polskiego dziedzictwa etnofonograficznego wytworzonego w znacznej mierze jako źródła do badań naukowych.

Cyfrowa i wirtualna rzeczywistość oraz pozornie nieograniczony dostęp do informacji i danych wywarły znaczny wpływ na społeczeństwo i kulturę. Jednym ze skutków aktualnego stanu socjokulturowego jest pojawienie się lub wzmożenie pewnych postaw – zwłaszcza u młodego pokolenia obywateli, które wzrasta lub wychowało się w erze internetowej. Z owego pokolenia, zwanego różnie, np. multitasking generation, generation @, generation V, C wywodzą się – zakładając stabilny rozwój dyscyplin uniwersyteckich – zarówno przyszli artyści muzycy, muzykolodzy, etnomuzykolodzy, folklorysty, a także amatorzy i miłośnicy tradycji muzycznych. Pozostając z dala od uogólnień, należy jednak stwierdzić, iż zarówno bibliotekarze, archiwiści, jak i kuratorzy kolekcji służących nauce muszą zmierzyć się z postawą (odbieraną niekiedy przez nieco starszą generację jako roszczeniową) niektórych użytkowników młodszej generacji, którzy – czy nam i im się to podoba, czy nie – są tylko wyrazicielami trendów rzeczywistości, w której żyją.

Narrację poniższą postanowiliśmy skonstruować jako zestaw odpowiedzi i reakcji na różne twierdzenia, pytania, wątpliwości, a niekiedy nawet zarzuty Użytkowników zainteresowanych korzystaniem z dokumentalnego zasobu źródłowego zgromadzonego m.in. w Zbiorach Fonograficznych IS PAN (dla szerszego zakreślenia problematyki nie określamy charakteru ich zainteresowań ani jako *stricte* naukowe, ani jako amatorskie). Kolejne sześć ustępów tekstu rozpoczynamy zatem pytaniem bądź stwierdzeniem/refleksją Użytkowników, które rzeczywiście zostało zadane bądź sformułowane w mediach, zwłaszcza społecznościowych. Zdecydowaliśmy się niekiedy na przeredagowanie pytań, twierdzeń czy wątpliwości Użytkowników, by były one bardziej zrozumiałe, a jednocześnie nienacechowane emocjonalnie.

Treść niniejszej pracy opieramy zasadniczo na następujących źródłach prawa:

– ustawa z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2018 r. poz. 1191 ze zm.) – dalej jako pr. aut.,



- ustawa z 25 lutego 2016 r. o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego (Dz.U. z 2016 r. poz. 352) – dalej jako u.p.w.i.s.p.,
- ustawa z 30 kwietnia 2010 r. o Polskiej Akademii Nauk (tj. Dz. U. z 2019 r. poz. 1183, 1655, 2227),
- rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE (ogólne rozporządzenie o ochronie danych) – Dz. Urz. UE L 119/1 – dalej jako RODO,
- a także na następujących dokumentach:
  - regulamin udostępniania Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN z 1 stycznia 2018 r.,
  - statut Instytutu Sztuki PAN z 2 września 2011 r.,
  - regulamin Agencji Prawa Autorskiego Stowarzyszenia Twórców Ludowych oraz na licznych konsultacjach z takimi instytucjami jak Związek Artystów Wykonawców STOART czy Stowarzyszenie Twórców Ludowych (STL), a także z etnomuzikologami wykorzystującymi i wytwarzającymi w swej pracy dokumentację fonograficzną i audiowizualną.

## 1. PROBLEM NR 1

*Prawa autorskie nie mają w kontekście nagrań muzyki tradycyjnej żadnego znaczenia i nie mogą ograniczać publikowania i udostępniania zasobów archiwalnych. Pieśń i muzyka ludowa (w rozumieniu: tradycyjna) są dobrem wspólnym, publicznym, narodowym, historycznym, a zarazem anonimowym. Nie wolno tych dóbr „zamykać w klatce” archiwum ani ograniczać publikacji obiektów archiwalnych (nagrań) i informacji o nich tylko do wydawnictw specjalistycznych, naukowych. Zbiór powinien być otwarty w stopniu nieograniczonym dla każdego, najlepiej w Internecie.*

Niewątpliwie Autorzy tego poglądu, w sposób mniej lub bardziej świadomy, powołują się na prawo do wolności wyrażania opinii, które obejmuje wolność posiadania poglądów oraz otrzymywania i przekazywania informacji i idei. Prawo to gwarantowane jest m.in. przez art. 10 Europejskiej Konwencji Praw Człowieka<sup>2</sup>. Abstrahując nieco od unormowań prawnych warto w tym kontekście przywołać rozważania Yuvala Noaha Harariego dotyczące wolności informacji:

Nie możemy mylić wolności informacji ze starą wartością liberalną, jaką jest wolność słowa. Wolność słowa przyznano ludziom, a broniła ona ich prawa do myślenia i mówienia, co tylko chcą – w tym także prawa do milczenia i zachowania własnych myśli dla siebie. Wolności

<sup>2</sup> Europejska Konwencja o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności z dnia 4 listopada 1950 r. (Dz. U. z 1993 r. Nr 61, poz. 284 z późn. zm.).

informacji natomiast nie przyznaje się ludziom. Przyznaje się ją informacji (Harari 2018: 486). Podobnie jak kapitalizm również dataizm zaczął się jako neutralna teoria naukowa, ale obecnie przeobraża się w religię, która rości sobie prawo do decydowania o tym, co dobre i co złe. Najwyższą wartością tej nowej religii jest „przepływ informacji” (Harari 2018: 484).

Należy wyjaśnić, że pod pojęciem informacji kryją się rozmaite treści, a niektóre z nich stanowią przedmioty własności intelektualnej. Harari przedstawia przypadek śp. Aarona Swartza, programisty, dla którego wolność informacji była niezwykle istotną wartością. Swartz był autorem manifestu pt. *Guerilla Open Access Manifesto*<sup>3</sup>, w którym domagał się m.in. otwartego dostępu do publikacji naukowych. Ów działacz, kierując się swoimi przekonaniami, dokonał włamania do odpłatnej elektronicznej bazy naukowej JSTOR, kopiując setki tysięcy artykułów naukowych. Intencją programisty było powszechne i nieodpłatne udostępnienie przejętych zbiorów (Harari 2018: 487–488). Światopogląd Aarona Swartza jak dotąd nie znalazł swojego odzwierciedlenia w treści obowiązujących norm prawnych. Prawo własności, w tym prawo własności intelektualnej, które obejmuje ochroną nie tylko dzieła artystyczne, lecz również naukowe, stanowi bowiem prawo człowieka, gwarantowane przez art. 64 Konstytucji RP oraz przez art. 17 Karty Praw Podstawowych UE<sup>4</sup>. W świetle polskiego (i nie tylko polskiego) prawa Aaron Swartz, udostępniając tak pobrane treści dopuściłby się naruszenia norm prawa autorskiego<sup>5</sup>. Oczywiście prawdą jest, iż pieśń i muzyka ludowa (w rozumieniu: wiejski repertuar tradycyjny) – w odróżnieniu od publikacji naukowych – są dobrem wspólnym, publicznym, narodowym, historycznym, a zarazem w znacznej mierze anonimowym. Nie można się jednak zgodzić z poglądem, iż zbiór nagrań (utwaleń wykonanych tego repertuaru) powinien być – niezależnie od treści obowiązującego prawa – otwarty w stopniu nieograniczonym.

Warto wyjaśnić, że z nagrania muzycznego można wyabstrahować określone dobra niematerialne (intelektualne), a mianowicie:

- utwory literackie,
- utwory artystyczne (np. muzyczne, słowno-muzyczne, fonograficzne),
- artystyczne wykonania,
- fonogramy,
- dzieła folkloru.

Wyżej wymienione dobra – z wyjątkiem dzieł folkloru (domyślnie dzieł anonimowych, czyli takich, co do których nie można wskazać twórcy, co jednak poddamy dyskusji niżej) – podlegają ochronie w ramach konstrukcji praw wyłącznych (praw zbliżonych w swej treści do prawa własności rzeczy). Prawa te określane są mianem praw na dobrach niematerialnych lub praw własności intelektualnej. W doktrynie wskazuje się, że posiadają one zarówno stronę pozytywną (statuują możliwość korzystania z dobra

<sup>3</sup> Partyzancki manifest otwartego dostępu.

<sup>4</sup> Karta praw podstawowych Unii Europejskiej (Dz. Urz. UE C 326 z 26.10.2012, s. 391, z późn. zm.).

<sup>5</sup> Swartz w związku z popełnionym czynem został aresztowany; spodziewając się wyroku skazującego, popełnił samobójstwo (Harari 2018 : 484).

niematerialnego) oraz stronę negatywną (statuują możliwość zakazywania innym korzystania z dobra niematerialnego). Oznacza to, że uprawniony – np. twórca utworu muzycznego – może z wyłączeniem innych osób eksploatować swoje dzieło.

Utworky literackie oraz utworky artystyczne stanowią przedmioty prawa autorskiego, którego normy są nakierowane zarówno na ochronę więzi twórcy z utworkem (ochronę interesów osobistych twórcy), jak i na ochronę ekonomicznych interesów twórcy. Należy wyjaśnić, że zgodnie z art. 1 ust. 1 pr. aut. utworkem jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Ustawowy katalog dóbr niematerialnych, które mogą zostać zakwalifikowane jako obiekty prawa autorskiego, jest otwarty i obejmuje utworky: wyrażone słowem, symbolami matematycznymi, znakami graficznymi (literackie, publicystyczne, naukowe, kartograficzne oraz programy komputerowe), plastyczne, fotograficzne, lutnicze, wzornictwa przemysłowego, architektoniczne, architektoniczno-urbanistyczne i urbanistyczne, muzyczne i słowno-muzyczne, sceniczne, sceniczno-muzyczne, choreograficzne i pantomimiczne, audiowizualne (w tym filmowe)<sup>6</sup>. Natomiast powszechnie wskazuje się, że pieśń ludowa w znaczeniu tradycyjnym nie jest utworkem w rozumieniu prawa autorskiego i nie jest objęta wyłączością. Publiczna i komercyjna eksploatacja dzieł folkloru nie może zatem zostać zakazana w świetle prawa autorskiego. W literaturze zostało wyjaśnione, że jedną z przeszkód objęcia folkloru ochroną jest niemożliwość ustalenia autorstwa danego dzieła (Ficsor 2003: 289). Zakładamy generalnie, że repertuar tradycyjny (pieśni i melodie tradycyjne, ludowe) nie posiadają autorstwa (nie jest możliwe jednoznaczne ustalenie autorstwa, pierwotnego-pierwszego wzoru, tworzone były przez ogół na zasadzie np. dołączania tekstów kolejnych zwrotek, ich forma i treść, również muzyczna, ewoluowały nierozłącznie z wariabilnością praktyki wykonawczej<sup>7</sup>), zatem są dobrem wspólnym – nie można nikomu zakazać śpiewania lub grania muzyki tradycyjnej. Można się jednak zastanawiać, czy niektóre dzieła folkloru nie stanowią czasem przykładów utworów osieroconych, które podlegają ochronie, choć ich twórcy nie mogą zostać zidentyfikowani mimo przeprowadzenia starannych poszukiwań ze strony zainteresowanych. Należy podkreślić, że sam fakt niemożliwości ustalenia autorstwa danego dzieła nie może stanowić warunku wystarczającego, aby traktować je jako obiekt domeny publicznej. O tym, czy dane dobro jest utworkem, decyduje treść art. 1 pr. aut., a nie sam fakt takiej, a nie innej kwalifikacji kulturowej określonego zjawiska. Poza tym należy się w tym miejscu zastanowić, czy teza, iż tradycyjna pieśń i muzyka są anonimowe, nie jest jednak pewnym uogólnieniem. Generalizujący charakter tej cechy pieśni gminnej podkreślają liczne definicje i obszerna literatura przedmiotu, wskazujące także na częściowo bezimienną, a częściowo literacką genezę wątków. Np. Ludwik Bielawski jako jedną z cech muzyki ludowej podaje jej bezimiennosc i wskazuje, iż jest ona „własnością ogółu”, ale też, że

<sup>6</sup> Art. 1 ust. 2 pr. aut.

<sup>7</sup> „Dzieła te charakteryzują się ustnością przekazu, a w związku z tym brakiem jednej ostatecznie wyrażonej postaci” (zob. <https://www.rp.pl/artukul/953325-Prawo-autorskie--Ludowe-nie-kradzione--czyli-o-melodii-ludowej-i-pomysle-na-hit.html>, dostęp: 15 października 2019 r.).

muzyka ludowa z kontaktów z muzyką warstw wyższych wynosiła często zdobycze formalne, niektóre właściwości stylistyczne lub nawet całe utwory, które z biegiem czasu dostosowywane do potrzeb nowego środowiska stały się w pełni utworami ludowymi, na równi z innymi, genetycznie związanymi z twórczością warstw ludowych (Bielawski 1965: 240).

Roch Sulima, definiując pojęcie literatury ludowej, wskazuje na „splot form zarówno twórczości ustnej (folklor), jak i form pisanych”<sup>8</sup>, a więc dla których przynajmniej częściowo można ustalić jeśli nie autorstwo, to przynajmniej proveniencję terytorialną lub czasową, choć okoliczności te nie są istotne z perspektywy prawa autorskiego. Z kolei Jan Stęszewski (1967: 13) i Piotr Dahlig wskazali na ustno-pamięciowy mechanizm dystrybucji i przekazu repertuaru jako nadrzędny wobec wierności nawet nieświadomianemu wzorcowi:

Muzykę ludową – pieśni, przyśpiewki oraz repertuar instrumentalny i taneczny wyróżnia przewaga ustno-pamięciowego uczenia się – nauczania. W niewielkim tylko stopniu instrumentalności korzystają z nut, by opanować modny repertuar. Teksty pieśni długich, zwłaszcza religijnych bywają przepisywane i przechowywane przez śpiewaczki w zeszytach. Praktyka muzyczna, prowadzenie melodii bierze się jednak „z głowy”, z całkowitego utrwalenia pamięciowego melodii i swobody wykonawczej wynikającej z wieloletnich doświadczeń. Rezultatem przekazu ustnego i realizacji pamięciowej jest zróżnicowanie i niepowtarzalność wykonania poszczególnych pieśni (melodii)<sup>9</sup>.

Takie uogólnienie jest wygodne w erze fonograficznej dla wydawców, oznaczających np. na płytach gatunek – *genres* (rozumiany także niekiedy jako styl, typ, kategorię) lub autorstwo muzyki popularnymi skrótami: *trad.*, *anon.*

Dokumenty prawa nie definiują folkloru, a termin „dzieła folkloru” należy tu rozumieć szeroko, zarówno jako anonimowe, jak i autorskie. W zasobach archiwalnych czy to nagrań dźwiękowych muzyki tradycyjnej, czy np. rzeźb ludowych odnajdziemy (w drugim przypadku znacznie więcej) obok dzieł anonimowych dzieła, co do których ustalenie autorstwa jest możliwe (zwłaszcza w przypadku utworów o nowszej proveniencji). Sytuacja jednak nieco komplikuje się w odniesieniu do tych dzieł (wątków) melodycznych czy słownych, które zaczęły funkcjonować w tradycyjnej praktyce na przełomie XIX i XX w. i wcześniej. Należy zaznaczyć także, odnosząc się do czasów sprzed idei zrzeszenia twórców ludowych i mając na uwadze wspomniane już prawo zwyczajowe, iż poecie czy muzykowi ludowemu nie przyświecała zapewne nigdy idea ochrony własnej twórczości, wręcz przeciwnie – eksploatował on swoje pomysły w celach głównie zarobkowych (instrumentalista) lub obrzędowo-zwyczajowych (śpiewak), dbając jedynie o własny poziom i formę. Gorliwość i zaangażowanie w kształcenie następców –

<sup>8</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ludowa-literatura;3934265.html> (dostęp: 15 października 2019 r.).

<sup>9</sup> <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/> (dostęp: 15 października 2019 r.).

## Romantyczność. Adam Mickiewicz i muzyka

Kompozytorzy anonim, ■, Szymanowska, Maria ■, trad., ■, Urbaniak, Jacek ■

Wykonawcy Ars Nova ■, Kasperek, Joanna ■, Krupowicz, Maria ■, Nowak, Apollonia ■

Kompozytorzy																										
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	Pozostałe
Aberg, Tomas ■									6	Albinoni, Tommaso ■								6	Arbeau, Thoinot ■							1
Accolay, Jean Baptiste ■									1	Alfons Szczepiński							1	Arditi, Luigi ■								1
Adam, Adolph ■									1	Amirov, Fikret ■							1	Arensky, Anton ■								2
Adam, z Wągrowca ■									1	Andres, Bernard ■							1	Areński, Anton ■								1
Adams, Stephen ■									1	Andrychowicz (panna), J. ■							1	Arlen, Harold ■								1
Agratina, Georgi ■									2	Andrzej Kurylewicz							1	Arnold, Malcolm ■								2
Aguiar, Emami ■									1	Andrzejewski, Adam ■							1	Assad, Sergio ■								4
Aieta, Anselmo ■									1	Anfossi, Pasquale ■							1	Attaignant, Pierre ■								1
Alabiew, Aleksander ■									1	Aniolkiewicz, Czesław ■							1	Attaignant, Pierre ■								1
Alain, Jehan ■									3	anonim, ■							34	Auber, Daniel François Esprit ■								1
Albéniz, Isaac ■									9	Antanas Jasenka & Škaldra ...							1	Augustyn, Rafał ■								2
Albert, Heinrich ■									1	Antanas Kučinskas & Antana...							1	Azevedo, Sergio ■								1

kompozytorzy																											
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	Pozostałe	
Tabulatura Daniela Croner, ■									1	Theodorakis, Mikis ■								1	Tournemire, Charles ■								2
Taffanel, Paul ■									1	Thomas, John ■							1	trad., ■									13
Taira, Yoshihisa ■									1	Thomys, Alojzy ■							1	Triller, Valentin ■									1
Takemitsu, Toru ■									1	Thuille, Ludwig ■							1	Tuchowski, Andrzej ■									2
Tallis, Thomas ■									1	Tilbury, John ■							1	Turina, Joaquin ■									2
Tanaka, Karen ■									1	Tomasi, Henri ■							1	Turnin, Joseph ■									1
Tansman, Alexander ■									20	Tomaz Ostrowski, Jahir Azi...							1	Tüür, Erkki-Sven ■								2	
Tartini, Giuseppe ■									2	Torelli, Giuseppe ■							1	Twardowski, Romuald ■									7
Tavener, John ■									1	Tosti, Francesco Paolo ■							3	Tyszkiewicz, Seweryn ■									1
Telemann, Georg Philipp ■									8																		

### KURPIE PUSZCZA ZIELONA

1. trad. Pózić mano raz, komu córki das - pieśń leśna 2:43
2. trad. A ledy ja wyjde, zaspiewam po rozie - pieśń leśna 3:11
3. trad. Żuraw - taniec kurpiowski 2:45
4. trad. Fahu - taniec kurpiowski 1:16
5. trad. Graja wiewiórki, szcira kociuszka - pieśń wesełna 1:51
6. trad. Wyrzuciła sie dziewczę moja - pieśń wesełna 1:35
7. trad. Któż tam po kómerze chodzi i łupka - pieśń wesełna 2:20
8. trad. Sładaj nie gadać, ślicne kochanie - pieśń wesełna 1:36
9. trad. Bieżem konie bżiczam, bżiczem lejcowego - pieśń wesełna 1:57
10. trad. Michał Maryju, ze nie bandziś plakat - pieśń wesełna z przyrzeczeniem 1:33
11. trad. Oberek - taniec kurpiowski 1:43
12. trad. Oberek z pokrętyłwanem 1:50
13. trad. Szara kaba - taniec kurpiowski 1:15
14. trad. Jid c zionuszek posed na kolecek - pieśń wesełna 1:42
15. trad. Jid ze stoły zasladało, e mym zleku e de miajo - pieśń wesełna 1:51
16. trad. Pa czoeta przyjechał mi miłi goście - pieśń wesełna 3:00
17. trad. Powożnik dla starszych - taniec kurpiowski 1:10
18. trad. Oberek 1:55
19. trad. Powożnik dla wstych - taniec kurpiowski 0:56

**PRCD 155**  
Wkład i opracowanie  
Amatorzy egzemplarz  
autorstwa prof. kompozytora  
ANNA KURPIOWICZ-CZERNIA  
ANNA SZCZEPIŃSKA-CZECH

**CENTRUM  
KULTURY**

ul. Łódzka 100, 01-644 Warszawa  
Biuro: 22 624 11 11  
Faks: 22 624 11 12  
e-mail: [centrum@centrum.com.pl](mailto:centrum@centrum.com.pl)

Przebieg graficzny  
DUX  
KARLS & VENUS  
Poznań, Warszawa

Dystrybucja / Distribution  
Polskie Radio SA  
Dzielnica Radiowa  
Młodziej (Warszawa)  
ul. 800 Warszawa  
01-644 51 44 99 88  
Faks: 01 644 51 44 99 88  
tel. 443 39 31  
e-mail: [dux@polskieradio.com.pl](mailto:dux@polskieradio.com.pl)

TT 72:55



Fot. 1-4. Przykładowe zastosowania opisu gatunku jako *trad.* oraz autora jako *anon.* w wydawnictwach płytowych firmy DUX (<http://www.dux.pl/romantyczno-sc-adam-mickiewicz-i-muzyka.html>, dostęp: 15 października 2019 r.) oraz w serii *Muzyka Źródło* Polskiego Radia.

#### 14. trad. Kujon Jareckiego / *The kujon dance* 2:09

Kapela Stefana Winnickiego z Łowicza: Stefan Winnicki ur. 1929 Łowicz, harmonia polska trzyczędowa - Józef Kossowski ur. 1934 Łowicz, skrzypce; Henryk Muras ur. 1939 Łowicz, bęben ze stalką; nagranie 1983 Łowicz / *The Stefan Winnicki Band from Łowicz: Stefan Winnicki ur. 1929 Łowicz, accordion; Józef Kossowski b. 1934 Łowicz, violin; Henryk Muras b. 1939 Łowicz, drum; rec. 1983 Łowicz*

Fot. 5. Utwór tradycyjny, którego tytuł mógłby wskazywać na autorstwo melodii (opis jednej ze ścieżek na płycie *Mazowsze cz. 1* wydanej w serii *Muzyka Źródła* Polskiego Radia).

uczniów przez mistrza przybierała różne, często krańcowe formy i wydaje się zależna od kontekstu funkcjonowania muzyki (od zarobkowego po sceniczny). Można wysnuć przypuszczenie, iż muzyka tradycyjna w pierwszym krótkim okresie swego funkcjonowania (w pierwszej chwili) może być autorska – jednak niemal natychmiast przekazywana i dalej utrwalana tradycyjnie drogą ustną w swej wielowiekowej historii ulegała ciągłym przemianom. Wielozwrotkowe teksty mają zatem wielu „nawarstwiających się” w historii autorów i tekst czy melodia z reguły „odrywa się” od swego twórcy niemal natychmiast. Mając świadomość bezzwłocznej „egzystencji własnym życiem” utworu, biologię pieśni i melodii, ich metamorfozy lub ulotność i nietrwałość (np. tworzone *ad hoc* przyspiewki) należy jednak zauważyć, iż niektóre wątki, funkcjonujące jako folklor muzyczny w żywej bądź scenicznej (odtworzanej) tradycji, mogą być utożsamiane z konkretnym autorem. Rozważania można zacząć od analizy faktu, iż wiele melodii instrumentalnych nosi w swej nazwie dookreślenia (przekazywane z ust do ust przez kolejnych ogyrywających je muzykantów) odwołujące się zwykle do nazwiska lub przydomka muzyka, który je chętnie i często grywał lub był – być może – ich twórcą (np. słynne *nuty Sabatowe* od Jana Krzeptowskiego-Sabały (1809–1894) *nuty Duchowe* wzięty z kolei swą nazwą od Andrzeja Knapczyka-Ducha (1886–1946), autora słów do znanych w okolicach Czarnego Dunajca melodii; znamy też np. *Kujona Jareckiego* czy *Obera Bogusza*<sup>10</sup> i in.).

Styl, kontur melodyczny, charakterystyczne zwroty, ozdabianie, technika, wirtuozerski sposób wykonania mogły być przesłankami, iż tytuł utworu na zawsze spoił się z nazwą jego – być może – twórcy. To jednak tylko hipoteza, temat do dalszych, szczegółowych badań. Natomiast pewne jest, iż np. popularna na Mazowszu Rawskim sentymentalna pieśń *Od ślubu wracali w paradnej karecie*, która na stałe zadomowiła się w repertuarze ludowym, jest utworem autorstwa Jana Nepomucena Jaśkowskiego (1807–1882) – poety i ziemianina z powiatu rawskiego (Dekowski 1970: 38, Dekowski, Szram 1970: 33; Jackowski 2007: 160). Jest to przykład asymilacji tekstu literackiego do folkloru, o czym – co zrozumiałe – wykonawcy tej popularnej pieśni nie wiedzą

<sup>10</sup> Pierwszy z nich to prawdopodobnie Czesław Jarecki z Łowicza (Jackowski 2007: 241), zaś Jan Bogusz, którego *Oberka* znajdziemy pod numerem 11 na płycie *Małopolska Północna* wydanej w serii *Muzyka Źródła* Polskiego Radia, to słynny muzyk z Kamiennej Woli zmarły w 1945 r. (odrębną publikacją pt. *Pięciu od Bogusza* poświęconą temu muzykowi i jego uczniom wydała fundacja i wydawnictwo Muzyka Odnaleziona; płytę otwiera *Ober Bogusza*).



i nie informują o tym dokumentalisty. Dla wielu zaskakującą może okazać się informacja, iż popularna *Głęboka studzienka* to tekst zmarłej w tym roku Heleny Kołaczkowskiej. Takich przykładów można przytoczyć znacznie więcej. Dopiero wnikliwe badania, a czasem przypadek pozwolą na określenie źródła tekstu czy melodii zarchiwizowanej pieśni. Jeszcze bardziej wyrazista i aktualna sytuacja jest na Kaszubach, gdzie sytuacja folklorotwórcza w związku z historią tych ziem nabrała w XX w. szczególnej intensywności. Okazuje się, iż niektóre pieśni zarchiwizowane w nagraniach mają jednak swoich autorów, czego nie odnotowano w dokumentacji. Co więcej, rzadko, ale jednak, wykonawcy są nawet tego świadomi, np. na płycie CD pt. *Władysława Wiśniewska i Zespół Śpiewaczek Ludowych Wdzydzanki* przedstawiona jest kolęda *Szëmi mòrze* autorstwa Jana Trepczyka (1907–1989), o czym w zarejestrowanym komentarzu wspomina śpiewaczka Władysława Szulbach-Grulkowska<sup>11</sup>. Innymi przykładami pieśni tradycyjnych, ludowych – a za takie uznawali je zapewne wykonawcy<sup>12</sup> – mogą być opublikowane również na wspomnianej płycie CD utwory:

– *Łodze mòje oraz Ters jedzemë przez Wiòlgą Brómã Wdzydz* – autorem słów obu pieśni oraz muzyki do drugiej z nich jest Stefan Bieszk (1895–1964) zaś melodię do pierwszej stworzył Jan Trepczyk.

– *Dwie krówczy jem past*, tytuł oryginalny: *Leszczëna* oraz *Jô chcòtëm bec rôz*, tytuł oryginalny: *Mifoszewò* – autorem słów pierwszej pieśni jest Aleksander Labuda (1902–1981) zaś słowa drugiej pieśni napisał Stefan Bieszk. Autorem melodii do obu pieśni jest Jan Trepczyk.

Oczywiście tego typu stylizowana na ludową twórczość – podobnie jak oryginalna twórczość ludowa – również nie zakładała zbytniej troski o przywiązanie utworu do autora – pieśni te tworzone z myślą, by „szły w lud” i tworzyły lokalny, regionalny repertuar wymagający rewitalizacji.

Jak przyjęliśmy powyżej, cechą znacznej większości repertuaru tradycyjnego zarejestrowanego i zarchiwizowanego w kolekcjach nagraniowych jest jego anonimowość. A zatem dana pieśń czy melodia – choć są niewątpliwie wytworami ludzkiego intelektu – nie mogą być chronione jako przedmiot prawa autorskiego z racji niemożności wskazania twórcy ich pierwotnego wzoru. Takie stanowisko – dyskusyjne w odniesieniu do repertuaru ludowego – może (lub nie) utwierdzić dodatkowo w przekonaniu, iż tradycyjna twórczość repertuaru, oparta mocno na stylistycznych, regionalnych wzorcach, melodycznych modusach (przyśpiewka improwizowana niemal „seryjnie”), nie może być całościowo traktowana indywidualnie. W konsekwencji pieśń ludowa nie może stanowić utworu w świetle prawa autorskiego, jeżeli stwierdzimy, że przedmiotem artystycznego wykonania jest pewien obiekt etnograficzny, który z istoty swojej ma bezimienny cha-

<sup>11</sup> Por. track nr 29 na płycie CD pt. *Władysława Wiśniewska i Zespół Śpiewaczek Ludowych Wdzydzanki* wydanej w 2006 r. przez Muzeum – Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izydora Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich.

<sup>12</sup> Jest to wskazówka, iż materiał pozostający w archiwum, a niedostatecznie opisany, niezbadany i nieopracowany może być źródłem nieporozumień i błędnych interpretacji. Wspomniane pieśni nie zostały uwzględnione w antologii pieśni kaszubskich właśnie ze względu na ich autorski charakter i nowszą proveniencję (Bielawski, Mioduchowska 1997; 1998).

rakter. Natomiast utwór muzyczny lub słowno-muzyczny, który czerpie z tradycji pieśni ludowych może podlegać ochronie prawa autorskiego (Lewinski 2007: 212). Warunkiem jest jednak wniesienie przez kompozytora lub aranżera wkładu twórczego (dokonania opracowania pieśni ludowej), a więc stworzenie utworu w rozumieniu art. 1 ust. 1 pr. aut. Prawo autorskie chroni bowiem jedynie takie wytwory ludzkiego intelektu, które cechują się oryginalnością (indywidualnością). Ryszard Markiewicz argumentuje, że:

Utwarem w rozumieniu prawa autorskiego, w każdym razie na gruncie polskiego prawa autorskiego, jest tylko taki efekt niematerialny pracy człowieka (wytwór intelektualny), który samoistnie ujmowany stanowi wynik własnej indywidualnej twórczości w tym znaczeniu, że istnieją w nim cechy przesądzające o jego wyjątkowości (unikatowości), wynikającej z faktu, że stworzyła go niepowtarzalna osobowość (Markiewicz 2018: 78).

Ponieważ ustaliliśmy, iż prawo autorskie, co do zasady, nie obejmuje ochroną anonimowego repertuaru tradycyjnego, sedna problemu – jeśli taki istnieje – związanego z udostępnianiem zasobów fonograficznych przez instytucje musimy poszukać głębiej. Można założyć, że w odniesieniu do nagrań fonograficznych, stanowiących rejestracje wykonań dzieł sztuki ludowej, mogą istnieć co najmniej dwa obszary podlegające prawnej ochronie: świadczenia artystów wykonawców oraz świadczenia osób sporządzających nagrania.

1. Artystyczne wykonanie (np. wykonanie pieśni lub melodii instrumentalnej) – przedmiot prawa do artystycznego wykonania;

2. Utwór (np. rezultat rejestracji fonograficznej) – przedmiot prawa autorskiego.

Możemy zatem mówić o prawie wykonawcy ludowego do decydowania o eksploatacji rejestracji własnego indywidualnego wykonania (zagrania, zaśpiewania, zatańczenia) ludowego repertuaru oraz o prawie twórcy utrwalenia/nagrania tego wykonania, który ma wyłączność na eksploatację stworzonego przez siebie nagrania fonograficznego (o tej drugiej grupie twórców mowa będzie w dalszych akapitach niniejszego opracowania). Należy przy tym wyjaśnić, że utwór (przedmiot prawa autorskiego *sensu stricto*) oraz artystyczne wykonanie (przedmiot prawa autorskiego *sensu largo* – prawo pokrewne prawu autorskiemu) to dwa odrębne byty normatywne. Artyści przysługują niezależne w stosunku do praw autorskich twórcy uprawnienia o charakterze majątkowym i osobistym.

Zakładając, że interesujące nas zarejestrowane w nagraniu wykonania pieśni i muzyki tradycyjnej są artystyczne, należy przyjąć, iż w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych artystom przysługują uprawnienia o charakterze osobistym (prawa osobiste) i majątkowym (prawa majątkowe).

W tym kontekście należy przywołać treść art. 85 ust. 1 pr. aut., który stanowi, że każde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Prawo do artystycznego wykonania przysługuje aktorom, dyrygentom, tancerzom, wokalistom (w tym śpiewakom ludowym), instrumentalistom (kategoria ta z pewnością obejmuje również

twórców ludowych). Czy zatem możemy przyjąć, iż każde wykonanie (do mikrofonu lub/i przed mniejszą lub większą publicznością) pieśni lub melodii ludowej przez dowolnego wykonawcę jest wykonaniem artystycznym? Czy każde zaśpiewanie np. ballady *Na podolu biały kamień* możemy uznać za stanowiące przejaw sztuki? Niewątpliwie utwory muzyczne, w tym także pieśni ludowe zawierają „miejsca niedookreślone” mogące być „dopełnione” przez interpretację artysty (wykonawcy). To te elementy, które stanowią charakter wykonania, interpretacji, a umykają normatywnej notacji muzycznej, utrwalane są natomiast w nagraniu. Andrzej Matlak zwraca uwagę, że „każde wykonanie przez konkretnego artystę nawet tego samego utworu (w pewnym odstępie czasowym) może zawierać w sobie odmienne wartości estetyczne, stanowiąc odrębne artystyczne wykonanie będące przedmiotem ochrony” (Matlak 2008: 537). Problem w tym, że ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie zawiera definicji artystycznego wykonania, a prawodawca wskazuje jedynie, że taki charakter mają (czy mogą mieć) świadczenia aktorów, wokalistów, instrumentalistów oraz innych osób, które w sposób twórczy przyczyniają się do powstania wykonania (art. 85 ust. 2 pr. aut.). Wydaje się, że granica między wykonaniem artystycznym a nieartystycznym jest trudna do określenia. Nie znajduje tu zastosowania weryfikacja wykonawcy według np. wykształcenia, a nawet talentu! Prawa o tej samej treści mogą przysługiwać dyplomowanemu aktorowi dramatycznemu, jak i tzw. „naturszczykowi” w odniesieniu do zrealizowanych przez nich artystycznych wykonań. Prawu autorskiemu *sensu largo* obce są wszelkie estetyczne wartościowania. W odniesieniu do zbioru interesujących nas tu dokumentalnych nagrań wykonań istotne może być, iż były one zwykle poprzedzane selekcją wykonawców, podczas której brano pod uwagę nie tylko ich znajomość repertuaru, ale także pewien „prestż” czy nawet funkcję lokalnego śpiewaka i muzyka<sup>13</sup>. Nadrzędne cechy wykonania uznanego jako tradycyjne, czyli: wariabilność, lokalny, ale i osobisty styl, indywidualne maniere, ozdobniki, *rubato* – czyli to, czego dokumentalista-etnomuzykolog poszukuje najbardziej – wydają się przesądzać, również w rozumieniu prawa jako wspomniane wypełnienie „miejsca niedookreślonego” danej pieśni ludowej. Waloryzacja nagrania dźwiękowego jako nośnika znacznie szerszej i szczegółowszej treści niż zapis nutowy<sup>14</sup> zdaje się potwierdzać powyższą tezę. Prezentacje sceniczne (np. teatr ludowy, występ w ramach przeglądu, konkursu, festiwalu) są już same w sobie upublicznieniem wykonania opracowanego w celu przedstawienia, inscenizacji. Z drugiej strony rzadsze rejestracje, dokonywane zwłaszcza podczas trwania autentycznych zwyczajów czy obrzędów<sup>15</sup> (dla zachowania jak największego auten-

<sup>13</sup> Choć Jan Stęszewski uznał za nietrafne określenie „manifestacja artystyczna” w odniesieniu do muzyki ludowej w ogóle (Stęszewski 1981: 245), podkreślić należy, iż w niniejszym tekście omawiamy rejestracje fonograficzne wykonań poprzedzone zwykle selekcją wykonawców, którzy stanęli przed mikrofonem.

<sup>14</sup> Zob. tezy i problematyka postawione i poruszone w projekcie *Gdyby Kolberg miał fonograf...* (Jackowski 2014c, 2015a, 2015b). On-line: <http://naukaonline.pan.pl/index.php/news/item/1298-czego-sluchal-oskar-kolberg> (dostęp 22 stycznia 2020 r.).

<sup>15</sup> O ile nie są one performansem lub nie zawierają elementów performansu (można tu przeciwstawić np. nabożeństwo majowe nagrane z nienacka, z pominięciem wcześniejszego umawiania się z wykonawcami a wielkopolski publiczny *cymper* czy kaszubskie *ściananie kani*, jedlińskie *ściananie śmierci*, nie mówiąc

tyzmu i kontekstu) nie przewidują selekcji wykonawców – wręcz przeciwnie – niekiedy minimalizacja estetyzmu czy wręcz nieestetyczny (z klasycznego punktu widzenia/słyszenia) przekaz może być wyznacznikiem autentyczności rejestracji. Nie zmienia to jednak faktu, iż wykonanie muzyki i śpiewu w obrzędzie, zwyczaju, nawet w modlitwie nie jest pozbawione intencji jak najlepszego i najpiękniejszego wykonania (jakkolwiek by tu definiować piękno), o czym świadczą wypowiedzi wykonawców (np. wybieranie przewodniczącego, prowadzącego śpiew ludowych nabożeństw – jako obdarzonego najlepszym głosem). Kwestię artystycznego/nieartystycznego wykonania może weryfikować – jako indywidualne przypadki – np. komisja powołana przez Stowarzyszenie Twórców Ludowych. Dla dalszych rozważań możemy zatem przyjąć założenie ogólne, iż w zasobach stanowiących polskie dziedzictwo etnofonograficzne zdecydowana większość nagrań utrwaliła artystyczne wykonania repertuaru tradycyjnego.

Zgodnie z art. 86 ust. 1 pkt 1 pr. aut., artyście wykonawcy przysługuje, w granicach określonych przepisami ustawy, wyłączne prawo do ochrony dóbr osobistych, w szczególności<sup>16</sup> w zakresie:

a) wskazywania go jako wykonawcy, z wyłączeniem przypadków, gdy pominięcie jest zwyczajowo przyjęte (np. przy podawaniu formalnej nazwy chóru lub orkiestry niekiedy wydawcy pomijają wyszczególnianie śpiewaków i muzyków<sup>17</sup>),

b) decydowania o sposobie oznaczenia wykonawcy, w tym zachowania anonimowości albo posłużenia się pseudonimem,

c) sprzeciwiania się jakimkolwiek wypaczeniom, przeinaczeniom i innym zmianom wykonania, które mogłyby naruszać jego dobre imię.

Z perspektywy omawianych zagadnień istotne są: prawo do autorstwa wykonania (lit. a i b ust. 1 art. 86 pr. aut.) oraz prawo do ujawnienia artystycznego wykonania, które choć nie jest wymienione w powołanym artykule, to jest rekonstruowane przez niektórych przedstawicieli doktryny prawa autorskiego. Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, podobnie jak inne komórki jednostek naukowo-badawczych, są zobowiązane do zgromadzenia rzetelnej informacji o dokonanych nagraniu. Pierwsze dźwiękowe archiwum naukowe – Regionalne Archiwum Fonograficzne wypracowało już w dwudziestolecie międzywojennym podstawowy protokół nagrań, w którym personalia wykonawcy były elementem podstawowym. Późniejsze i współczesne badania nie tylko przejęły ową metodę jako wzór, lecz rozwinęły go także o kolejne szczegółowe pola opisu. Dlatego też nie można uznać zarejestrowanych wykonań za dzieła tzw. osierocone (w ujęciu prawnym dzieło osierocone to także takie dzieło, z którego autorem [wykonawcą]

---

już o np. popularnych współcześnie wiankach świętojańskich). Być może sam element zamierzonej i uświadomionej przez wykonawców rejestracji może stać się argumentem kwalifikującym zdarzenie jako rodzaj publicznego występu.

<sup>16</sup> Zwrot „w szczególności” świadczy o tym, że katalog dóbr osobistych jest otwarty i istnieją takie dobra osobiste, które nie zostały wymienione w art. 86 ust. 1 pr. aut.

<sup>17</sup> Stosowane w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN metody opracowania nagrań zakładają szczegółowy opis, uwzględniający oprócz nazwy zespołu (i jej wariantów) także skład osobowy grup wraz ze szczegółowymi danymi o wykonawcach (o kwestii ochrony tych danych będzie mowa w kolejnych akapitach niniejszego opracowania).

nie można nawiązać kontaktu – ustalenie jego miejsca pobytu nie jest możliwe), zaś dla relatywnie niewielkiej grupy utworów wykonanych przez nieznaną wykonawców należałoby przeprowadzić określoną procedurę w celu ostatecznego uznania ich za „osieroczone”. Dokumentowani od początku XX w., a zwłaszcza od 1945 r. wykonawcy – informowani o celu dokonywania nagrań jako sporządzaniu źródeł dla nauki<sup>18</sup> – zgodzili się na podanie swoich personaliów do protokołu. Nieznane są w historii Zbiorów przypadki zabiegania o zachowanie anonimowości. Dlatego też IS PAN, udostępniając nagrania fonograficzne do określonych badań, jest zobowiązany do podawania nazwisk wykonawców. W odniesieniu do twórcy – jako podmiotu prawa autorskiego – wskazuje się, że przysługuje mu również tzw. prawo do anonimat (uprawnienie do anonimowego rozpowszechniania utworu). Krakowski Sąd Apelacyjny w wyroku z dnia 29 października 1997 r., I ACa 447/97 sformułował tezę, że:

W odniesieniu do osobistego prawa twórcy do oznaczania utworu swoim nazwiskiem, należy domniemywać jego pozytywne wykonanie, tj. decyzję twórcy o rozpowszechnieniu utworu ze wskazaniem jego nazwiska lub pseudonimu; natomiast negatywne wykonywanie tego prawa, tj. decyzja twórcy o zatajeniu jego autorstwa, musi wynikać z wyraźnego oświadczenia woli twórcy (Nowińska 2007: 129).

Jeżeli więc twórca nie oświadczył, że wyraża zgodę na zatajenie swojego autorstwa, to anonimowe rozpowszechnianie utworu stanowić będzie naruszenie norm prawa autorskiego. Identyczny wniosek powinien zostać wysnuty w odniesieniu do sytuacji artysty wykonawcy. Z treści art. 86 ust. 1 pkt 1 lit a pr. aut. wynika, że niepodanie nazwiska wykonawcy przez podmiot rozpowszechniający artystyczne wykonanie (np. przez podmiot udostępniający plik muzyczny w Internecie) może być jednak dopuszczalne, jeżeli ustalone zwyczaje na to zezwalają. Janusz Barta i Ryszard Markiewicz wskazują, że powyższy przepis

ma niwelować problemy, jakie powstawałyby przy rygorystycznym przestrzeganiu prawa do autorstwa wykonania, prowadzącym do konieczności wymienienia np. wszystkich członków orkiestry uczestniczących w nagraniu płyty (Barta, Markiewicz 2016: 415).

Ustawodawca w katalogu art. 86 ust. 1 pkt 1 pr. aut. pominął m.in. prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu publiczności artystycznego wykonania. To zanie-

<sup>18</sup> Należy podkreślić fakt, iż w odniesieniu zwłaszcza do nagrań sporządzonych w XX w. wykonawcy byli informowani o naukowym i badawczym celu sporządzania dokumentacji. Np. ekipy i pracownicy Instytutu Sztuki zwykle myleni byli z redaktorami radiowymi, stąd dbałość o podkreślenie i wyjaśnienie wykonawcom, iż dokumentacja była tworzona nie w celach szerokiej, nieograniczonej publikacji, lecz dla nauki, dla tworzenia źródeł do badań naukowych. W nagraniach zachowało się wiele takich fragmentów rozmów z wykonawcami: zapewnień o niepublikowaniu materiału nagranych a nawet (sporadycznie) wypowiedzi wykonawców, którzy sami z różnych względów (także estetycznych) prosili o niepublikowanie nagrań.

chaniu można jednak usprawiedliwiać, twierdząc, że bardzo często wykonanie powstaje od razu w obecności publiczności – jest zatem od razu rozpowszechnione. Można się zatem zastanawiać, czy powołane uprawnienie przysługuje artyście. Opierając się na stanowisku Moniki Czajkowskiej-Dąbrowskiej (Czajkowska-Dąbrowska 2017: 494) oraz Ryszarda Markiewicza (Markiewicz 2018: 524), można argumentować, że publiczne ujawnienie wykonania bez zgody artysty stanowić będzie naruszenie jego prawa osobistego. W takiej sytuacji, szczególnie gdy w czasie dokonywania nagrań nie informowano wykonawców o planowanych wydawnictwach płytowych (choć je przewidywano, nie miały być one podstawową formą eksploatacji nagrań) ani nie znano Internetu, zachodzi potrzeba ochrony tej sfery interesów osobistych artysty. Jeżeli jednak artystyczne wykonanie dzieła sztuki ludowej nastąpiło w miejscu, które nie jest publicznie dostępne (krąg odbiorców jest zdeteminowany), to trudno przyjąć „wyczerpanie” prawa do ujawnienia artystycznego wykonania. W tym kontekście pojawia się niezwykle interesujące pytanie, czy metodyczne sporządzanie dokumentalnych nagrań etnomuzykologicznych, które tworzą np. współczesny zasób Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, można jednocześnie uznać za sytuację pierwszego udostępnienia artystycznego wykonania. Nagrania studyjne – bez obecności publiczności – są z reguły tworzone w celu wydania np. płyty, a więc planowanego rozpowszechnienia wykonania. Niewątpliwie wykonanie pieśni na scenie podczas festiwalu wiąże się z równoczesnym rozpowszechnieniem. Natomiast sytuacja dokumentacji etnofonograficznej jest nieco zbliżona do sytuacji studyjnej („studium” jest tu zwykle miejsce zamieszkania wykonawcy lub jego najbliższe otoczenie), jednak ani osobom nagrywającym, ani artystom ludowym nie towarzyszyła intencja upowszechnienia i dystrybucji nagrania, lecz sporządzenia źródła do badań<sup>19</sup>. Wiemy jednak o wielu sytuacjach nagraniowych, gromadzących wokół ekipy nagrywającej sporą „publiczność” złożoną z miejscowych, sąsiadów, ciekawskich. Należałoby rozpatrzyć, czy taka okoliczność nie przesądzałaby o niezasadności ewentualnych roszczeń spadkobierców wykonawcy z tego tytułu. Pojawia się natomiast pytanie, jakie dowody należałoby przedstawić, aby wykazać, iż artystyczne wykonanie za zgodą artysty zostało już publicznie udostępnione. Można rozważyć taki materiał dowodowy, jak fotografie sesji nagraniowej, zachowane archiwalne opisy, zeznania świadków.

O ile prawa osobiste artystów są niezbywalne oraz niedziedziczne, o tyle prawa majątkowe przysługujące wykonawcom cechują się zbywalnością oraz dziedzicznością. Celem tych uprawnień jest ochrona interesów majątkowych artysty bądź jego następcy prawnego (nabywcy praw na podstawie umowy bądź w drodze dziedziczenia). Monopolem artysty objęte są tylko takie formy korzystania z artystycznego wykonania, które zostały wprost przewidziane w ustawie (art. 86 ust. 1 pkt 2 pr. aut.), a wyłączność eksploatacji artystycznego wykonania obejmuje m.in. zwielokrotnianie oraz udostępnianie na żądanie (udostępnianie w Internecie). Prawo do zwielokrotniania dotyczy wyłącz-

<sup>19</sup> Por. przypis 18. Źródło do badań rozumiano zwykle jako specimen, próbkę w postaci transkrypcji tekstowej i muzyczne ewentualnie zespół danych powstałych w wyniku analizy nagrania (np. akustycznej).



ności tworzenia kopii materialnych bądź kopii niematerialnych artystycznych wykonań. Postacią zwielokrotniania jest m.in. digitalizacja<sup>20</sup>. Umieszczenie zapisu artystycznego wykonania na serwerze (*uploading*) stanowi postać reprodukcji, tak samo jak przesłanie zapisu artystycznego wykonania *via* e-mail. W świetle artykułu 6 ust. 1 pkt 3 pr. aut. w zw. z art. 101 pr. aut. artystycznym wykonaniem rozpowszechnionym jest wykonanie, które za zezwoleniem artysty zostało w jakikolwiek sposób udostępnione publicznie. Jedną z postaci rozpowszechniania artystycznych wykonań jest ich udostępnianie na żądanie (udostępnianie w Internecie). Artyście przysługuje uprawnienie wyłączne do publicznego udostępniania utrwalenia wykonania (np. utrwalenia w postaci fonogramu) w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym (art. 86 ust. 1 pkt 2 lit. c pr. aut.). Należy przyjąć, że umieszczenie pliku dźwiękowego, stanowiącego cyfrowy zapis artystycznego wykonania, na stronie internetowej stanowi czynność publicznego udostępnienia i wymaga zgody uprawnionego. Nie ma znaczenia, czy celem dysponenta domeny jest uzyskanie korzyści majątkowej. Udostępnianie na żądanie (*on demand*) może odbywać się bądź poprzez opcję pobierania (*downloading*), bądź poprzez zastosowanie technologii przesyłania strumieniowego (*streaming*). Warunkiem dostępu do określonych treści może być dokonanie rejestracji, a czasem dodatkowo płatności. Istotne jest, aby to użytkownik, a nie dostawca treści czy usługi zdecydował o miejscu i o czasie zapoznania się z konkretnym artystycznym wykonaniem. Należy zaznaczyć, że uprawnienia artysty do udostępnienia na żądanie oraz do zwielokrotnienia dotyczą zarówno całych artystycznych wykonań, jak i ich fragmentów. Artyście przysługuje także prawo do wprowadzania do obrotu egzemplarzy artystycznego wykonania, które obejmuje uprawnienie do przenoszenia własności nośników materialnych (art. 6 ust. 1 pkt 6 pr. aut. w zw. z art. 101 pr. aut.). Uprawnienie to ulega wyczerpaniu po dokonaniu pierwszej legalnej sprzedaży kopii artystycznego wykonania (np. płyty CD z pieśniami ludowymi). Oznacza to, że dalsza sprzedaż (odsprzedaż) wprowadzonego już do obrotu egzemplarza nie wymaga zgody artysty.

Nie można jednak zapominać, że prawa artystów mają charakter terminowy. Z punktu widzenia niniejszego opracowania istotny jest ustęp 1 art. 89 pr. aut. Stanowi on, że majątkowe prawo do artystycznego wykonania, które nie było nigdy udostępnione szerszej publiczności za zgodą artysty, wygasa z upływem pięćdziesięciu lat następujących po roku, w którym nastąpiło artystyczne wykonanie. Na przykład, jeżeli w dniu 20 grudnia 2018 r. „nastąpiło artystyczne wykonanie” określonego dzieła sztuki ludowej, to okres 50 lat rozpocznie swój bieg w dniu 1 stycznia 2019 r., a zakończy z upływem 1 stycznia 2069 roku<sup>21</sup>. Termin 50-letni dotyczy także takich artystycznych wykonań, które zostały zrealizowane jeszcze przed wejściem w życie obecnie obowiązującej

<sup>20</sup> Digitalizacja określonych zbiorów może być legalizowana w oparciu o licencję ustawową z art. 28 pr. aut., której beneficjentami są m.in. instytuty naukowe PAN.

<sup>21</sup> Termin 70 letni wynikający z art. 89<sup>1</sup> pr. aut. nie może znaleźć zastosowania w analizowanym stanie faktycznym. Nie miała bowiem miejsca ani publikacja, ani inna forma rozpowszechnienia artystycznego wykonania utrwalonego w postaci fonogramu. Powyższe czynności bezwzględnie wymagają zgody uprawnionych.

ustawy w dniu 24 maja 1994 r. (por. art. 125 ust. 1 pkt 2 pr. aut.). O ile czas ochrony praw majątkowych nie budzi wątpliwości, o tyle kwestią sporną jest czas trwania praw osobistych. Należy jednak przyjąć za Januszem Bartą i Ryszardem Markiewiczem, że prawa osobiste wykonawców wygasają z chwilą wygaśnięcia praw majątkowych (Barta, Markiewicz 2016: 415). Oznacza to, że w chwili obecnej (2019 r.) przedmiotem swobodnej eksploatacji – z perspektywy praw artystów wykonawców – mogą być nagrania nieupublicznionych wykonań pieśni i melodii ludowych sporządzone przed dniem 1 stycznia 1970 r.

Odrębnym przypadkiem, wartym omówienia, jest wywiad – element nagrań, dawniej sporadyczny, który pojawił się na dobre jako ich treść w l. 60. XX w. i wraz ze zwiększającą się i tańszą możliwością eksploatacji dawniej deficytowego nośnika, udział wywiadów w nagraniach zwiększa się w stosunku do nagrań muzycznych. Przedmiotem prawa autorskiego jest utwór literacki, którego jedną z postaci jest reportaż (np. radiowy) oraz wywiad (np. dziennikarski), stanowiący element reportażu. Sąd Najwyższy na gruncie ustawy z 1952 r. orzekł m.in., że

z istoty utworu literackiego będącego reportażem wynika, że jego twórcą jest ten, kto zebrał i opracował materiał będący przedmiotem reportażu. Nie jest natomiast współtwórcą w rozumieniu art. 11 § 1 pr. autorskiego ten, kto dostarczył materiału do takiego utworu. W szczególności dotyczy to także osoby, która w rozmowach z reporterem, utrwalonych na taśmie magnetofonowej, opowiedziała mu o wydarzeniach z swego życia, chociażby opowieść jej stała się następnie zasadniczą treścią reportażu. W takim bowiem wypadku także osoba ta staje się obiektem reportażu (wyrok Sądu Najwyższego z dnia 22 września 1971 r., II CR 330/71).

Orzeczenie to może jednak budzić pewne zastrzeżenia. Należy bowiem przyjąć, że osobie udzielającej wywiadu może przysługiwać prawo autorskie do wyartykułowanych wypowiedzi. Ryszard Markiewicz w odniesieniu do wywiadu prasowego argumentuje, że może on również stanowić dzieło współautorskie – rozmówcy i osoby formułującej pytania. Autor wskazuje także, że prawa autorskie mogą przysługiwać wyłącznie osobie udzielającej wywiadu lub wyłącznie dziennikarzowi, który wywiad przeprowadza. Jednakże w tym drugim przypadku, wymagane jest, aby dziennikarz w sposób twórczy zmodyfikował wypowiedź bohatera (Markiewicz 2018: 170). Ryszard Markiewicz formułuje tezę, że wywiad dziennikarski najczęściej stanowić będzie utwór zależny, wyjaśniając, że

układ i forma tej postaci utworu są zdeterminowane wyborami dziennikarza. Równocześnie jednak w wywiadzie są usytuowane przetworzone lub nieprzetworzone wypowiedzi rozmówcy (Markiewicz 2018: 170).

W takiej sytuacji należałoby wyróżnić dwa utwory: samoistny (pochodzący od rozmówcy) i niesamoistny/zależny (stanowiący dzieło dziennikarza). Obydwa dobra korzystają z ochrony, niemniej twórca utworu zależnego bez zezwolenia twórcy utworu

samoistnego (pierwotnego) nie może korzystać ze swojego utworu (np. nie może go rozpowszechniać w Internecie, por. art. 2 ust. 2 pr. aut.). Oznacza to, że niektóre z omawianych rejestracji fonograficznych mogą stanowić przedmioty prawa autorskiego.

Podsumowując tę część rozważań, należy wskazać, że udostępnienie w Internecie dokumentalnych zbiorów nagrań fonograficznych wymaga zgody ze strony uprawnionych z tytułu praw do artystycznych wykonań, a w niektórych sytuacjach dodatkowo zgody ze strony podmiotów praw autorskich. O zezwolenie na rozpowszechnianie nagrań można się zwrócić do właściwej organizacji zbiorowego zarządzania. Jednakże zbiorowy zarząd obejmuje zasadniczo prawa majątkowe, a nie prawa osobiste (por. wyrok Sądu Najwyższego z dnia 3 grudnia 2004 r., I CK 312/02), w tym prawo do pierwszego ujawnienia artystycznego wykonania publiczności. Organizacją zbiorowego zarządzania (dalej: OZZ) ukierunkowaną na twórczość ludową jest Stowarzyszenie Twórców Ludowych<sup>22</sup>, co nie oznacza, iż twórcy i wykonawcy ludowi nie mogą korzystać z innych organizacji zbiorowego zarządzania, np. Związek Artystów Wykonawców STOART, czy Stowarzyszenie Artystów Wykonawców Utworów Muzycznych i Słowno-Muzycznych (SAWP). Jak wynika z konsultacji przeprowadzonych w OZZ-ach, nie jest jednak w praktyce możliwe usankcjonowanie i uregulowanie w drodze prostego porozumienia/umowy między danym OZZ-etem a większymi kolekcjami czy zbiorami dokumentalnych nagrań folkloru muzycznego. Chodzi bowiem, przyjmując jedno z powyższych założeń, o kilkadziesiąt tysięcy nagrań i kilka tysięcy wykonawców, zarejestrowanych w dniu 1 stycznia 1970 r. lub później. Dotarcie do tych wykonawców lub ich spadkobierców jest wyzwaniem niemożliwym do zrealizowania zarówno dla właściciela nagrań, jak i OZZ-etu. Już jednostkowe – możliwe i podejmowane w praktyce działania – wskazują, iż nawet w tym wymiarze regulacje mogą nastęrczać trudności, mogą prowadzić także do nadużyć na dużą skalę ze strony spadkobierców. Należy zwrócić

<sup>22</sup> W okresie wylaniania się nurtu autentycznego w prezentacjach folkloru, w końcu lat sześćdziesiątych XX w. powstało Stowarzyszenie Twórców Ludowych służące utrzymaniu, w miarę możliwości, swoistej, oryginalnej twórczości, alternatywnej wobec kultury masowej. Opis STL w 2012 r. głosił: „Organizacją, która reprezentuje muzyków ludowych, jest w pewnym stopniu Stowarzyszenie Twórców Ludowych. Głównym celem statutowym stowarzyszenia jest twórcze kultywowanie tradycji kultury ludowej we wszystkich dziedzinach i rodzajach: plastyki, folkloru (wykonawstwa pieśni i tańców, muzyki ludowej oraz wszelkich form ekspozycji scenicznych teatru ludowego, zwyczajów, obrzędów) oraz literatury ludowej, popularyzacja jej najwartościowszych przejawów oraz roztaczanie szeroko rozumianej opieki nad twórcami ludowymi. [...] Stowarzyszenie Twórców Ludowych na podstawie decyzji Ministra Kultury i Sztuki z dnia 1 lutego 1995 r. podjęło się ochrony praw twórców i wykonawców muzyki ludowej. Zakres ochrony obejmuje w szczególności wszystkie rodzaje utworów słownych, słowno-muzycznych i muzycznych, które są utrwalane, wielokrotnie wprowadzane do obrotu, wyświetlane, wydzierżawiane, nadawane za pomocą wizji i fonii, publicznie wykonywane, odtwarzane i nadawane. Ponadto STL zarządza prawami majątkowymi do utworów i ich artystycznych wykonań, jeśli zostały one zgłoszone do rejestru STL” (<http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/stowarzyszenia.stowarzyszenia-tworcow-i-wykonawcow-ludowych-przeglad.html> – dostęp: 11 października 2019 r.). Głównym naszym celem jest ochrona praw autorów i artystów wykonawców ludowych utworów słownych, słowno-muzycznych i muzycznych (<http://zgstl.pl/prawo-autorskie/> – dostęp: 11 października 2019 r.). Otwartym problemem pozostaje kwestia: czy dzieło (np. pieśń – tekst z melodią) ludowego autora zrzeszonego w Stowarzyszeniu, które chroni prawo autorskie, może stać się (a jeśli tak, to kiedy i jakie warunki muszą być spełnione) dziełem należącym do warstwy tradycyjnej? Aktualnie nie każdy twórca, wykonawca może zostać członkiem STL-u. Kandydaci muszą przejść weryfikację odpowiednio do obszaru swej twórczości w Sekcji Sztuki lub Literatury. Muzyków i śpiewaków ludowych weryfikuje Sekcja Folkloru.

uwagę, iż zbiorowy zarząd sprawowany przez STL nie obejmuje udostępniania artystycznych wykonań na żądanie (udostępnianie w Internecie).

W związku z powyższym:

– nagrania pieśni ludowych stanowią utrwalenia różnego rodzaju przedmiotów praw własności intelektualnej,

– o ile sama pieśń ludowa – co do zasady – utworem autorskim nie jest, o tyle świadczenie artysty muzyka wykonującego tę pieśń może podlegać ochronie,

– wykonawcom pieśni i muzyki tradycyjnej przysługują zarówno prawa osobiste, jak i majątkowe,

– zarejestrowane wywiady, przeprowadzone z twórcami ludowymi, mogą stanowić przedmiot prawa autorskiego, a zatem ich swobodne udostępnianie może również podlegać ograniczeniom,

– można argumentować, że osobom sporządzającym nagrania przysługują prawa autorskie jako twórcom dzieł fonograficznych, o czym szerzej niżej.

Odnosząc się do czasu ochrony autorskich praw majątkowych, należy zwrócić uwagę, że zgodnie z ogólną regułą wygasają one z upływem 70 lat od śmierci twórcy (art. 36 pr. aut.; pierwotnie czas ochrony wynosił 50 lat). Natomiast w świetle ustawy o prawie autorskim z 1952 r. najpierw okres ochrony wynosił 20 lat, a następnie został przedłużony do 25 lat (art. 26 ustawy o prawie autorskim z 1952 r.).

312

## 2. PROBLEM NR 2

*Archiwalne nagrania dokumentalne polskiej muzyki tradycyjnej są zwykle słabej jakości technicznej, były wytwarzane nie w warunkach studyjnych, zwykle bez zaangażowania profesjonalnej ekipy technicznej, powstawały w sposób prosty, bez reżyserii nagrania. Czy można tu mówić o dziele w rozumieniu prawa autorskiego?*

Należy wyjaśnić, że osobie, która dokonała rejestracji dowolnego zdarzenia dźwiękowego, może przysługiwać prawo do fonogramu. Efekt takiej rejestracji nazywamy bowiem fonogramem. Jest to dobro niematerialne, tak samo jak utwór czy artystyczne wykonanie. W świetle artykułu 94 ust. 1 pr. aut. fonogramem jest pierwsze utrwalenie warstwy dźwiękowej wykonania utworu albo innych zjawisk akustycznych. Przedmiotem zapisu może być wykonywany utwór muzyczny bądź wykonywana pieśń ludowa, śpiew ptaków czy dźwięki generowane komputerowo (reprezentacja dźwięków). Przesłanką ochrony nie jest oryginalność, lecz sam fakt utrwalenia.

Fonogram to utrwalenie dźwięków, które jest chronione nie z powodu połączenia tych dźwięków, lecz z racji jego utrwalenia (opinia Rzecznika Generalnego Macieja Szpunara z dnia 12 grudnia 2018 r. w sprawie C-476/17, rozpoznawanej przez TSUE, punkt 30).

Uzasadnienie przyznania praw do rejestracji dźwiękowych zostało wyraźnie sformułowane w dokumentach prawa unijnego, zgodnie z którymi producent jest chroniony ze względu na poczynioną przez niego inwestycję na sporządzenie nagrania.

Podmiot pierwotnie uprawniony z tytułu prawa do fonogramu jest określany mianem producenta. Nawiązując do definicji producenta fonogramu z traktatu WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach z 1996 r., należy przyjąć, że producentem fonogramu jest każdy podmiot prawa cywilnego, który podejmuje inicjatywę i ponosi odpowiedzialność za utrwalenie dźwięków lub ich reprezentacji. Oznacza to, że pracownicy są *ex definitione* wykluczeni z grona producentów. Pojawia się jednak pytanie, czy każda rejestracja, np. wykonania pieśni ludowej stanowić będzie fonogram. Można bowiem argumentować, że konieczną przesłanką powstania prawa do utrwalenia sekwencji dowolnych dźwięków jest poczynienie przez producenta inwestycji na sporządzenie nagrania. Kwestia ta jest jednak wysoce sporna.

Jako że nagrania, znajdujące się w np. Zbiorach Fonograficznych IS PAN, były sporządzane w ramach działalności określonej placówki naukowej, wyposażonej w osobowość prawną, to prawa do fonogramów powstały na jej rzecz<sup>23</sup>.

Nie można jednak wykluczyć, że w ramach procesu produkcji muzycznej pojawi się twórca pierwiastek. W związku z powyższym niektórzy przedstawiciele doktryny prawniczej zastanawiają się nad wyróżnianiem takiej kategorii dzieł, jak utwory fonograficzne. Warto zaznaczyć, że fonogram i utwór fonograficzny to dwa niezależne dobra, co do których prawa mogą należeć do różnych podmiotów. Należy przyjąć, że osoba, która sporządziła nagranie dźwiękowe, może być z tego tytułu podmiotem prawa autorskiego, jeżeli jej wkład w powstanie utrwalenia charakteryzuje się oryginalnością. Warto nadmienić, że zgodnie z orzecznictwem TSUE własna intelektualna twórczość (oryginalność) nie może sprowadzać się jednak do znacznego nakładu pracy. W odniesieniu do prawnoautorskiej ochrony bazy danych (uporządkowanego zbioru niezależnych elementów) zostało wyjaśnione, że

znaczący nakład pracy i duże umiejętności wymagane do stworzenia tej bazy nie mogą jako takie uzasadniać takiej ochrony, jeżeli nie odznaczają się żadną oryginalnością w wyborze lub uporządkowaniu danych, które ta baza danych zawiera (wyrok TSUE w sprawie C-604/10 *Football Dataco Ltd v. Yahoo! UK Ltd.*).

Dzieło fonograficzne można opisać jako rezultat procesu techniczno-artystycznego – opartego m.in. na utworze muzycznym, literackim, pieśni ludowej. Warunkiem powstania tegoż utworu jest wniesienie na etapie produkcji muzycznej wkładu o charakterze twórczym. Monika Czajkowska-Dąbrowska sformułowała następującą definicję nagrania płytowego (dzieła fonograficznego): „[...] efekt pewnego procesu intelektualnego, którego materialnym odbiciem jest płyta” (Czajkowska 1971: 78). Melville B. Nimmer i David Nimmer, analizując amerykańską ustawę *Copyright Act* z 1976 r.,

zastanawiają się nad sytuacją, kiedy czynność nagrania dźwięku sprowadza się jedynie do przyciśnięcia guzika. Jeżeliby zastosować analogię do utworu fotograficznego,

<sup>23</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć, iż w pierwszej połowie lat 50. XX w. Polskie Radio miało status instytucji współpracującej z Państwowym Instytutem Sztuki na rzecz stworzenia zasobu źródłowego, który po zakończeniu Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego formalnie stał się własnością Instytutu.

także i tu można by doszukać się oryginalności. Przecież producent muzyczny musi wybrać dźwięk, który chce utwalić oraz zdecydować, w którym momencie to utwalenie ma nastąpić. Musi zdecydować między innymi o głośności, o odległości, jaka powinna dzielić przedmiot nagrania od mikrofonu oraz o odpowiednim kącie zawartym pomiędzy obiektem a mikrofonem. Jednakże przesłanka oryginalności w świetle utworu fotograficznego nie powinna znaleźć tu zastosowania. Dlatego też wydaje się [przywoływanym autorom], że nagranie ryku lwa nie będzie stanowiło przejawu oryginalności, a więc nie będzie konstituowało utworu fonograficznego (Ghazal 2017: 47).

Wydaje się zatem, że w określonych stanach faktycznych świadczenie reżysera dźwięku (producenta muzycznego) może mieć charakter twórczy. W literaturze zostało wyjaśnione, że reżyser „dookreśla» dzieło kompozytora ustalone w postaci artystycznego wykonania” (Czajkowska 1971: 99).

W znacznej mierze nagrania dokumentujące polskie dziedzictwo etnofonograficzne nie były tworzone przez wyspecjalizowanych realizatorów, reżyserów dźwięku<sup>24</sup>. Nie można jednak w sposób prosty założyć, iż nagrania (z których zdecydowana większość stworzona została w instytucjach w ramach stosunku pracy: dokumentalista-twórca/instytucja-producent<sup>25</sup>), tworzone były mechanicznie i seryjnie. Podobnie jak w przypadku wykonania artystycznego – stopień wykształcenia nie jest tu czynnikiem decydującym. To samo wydarzenie może nagrać wykształcony reżyser dźwięku (i otrzymać np. godziwe honorarium) i amator (za honorarium symboliczne lub za darmo), a obu twórcom może przysługiwać prawo autorskie do sporządzonego nagrania. Minimalizacja sprzętu i tworzenie dokumentacji *in situ* były (i nadal są) elementem metodyki pracy etnografa muzycznego. W analogowej epoce utrwalania dźwięku sam proces nagrania wymagał pewnej podstawowej wiedzy (choćby w zakresie formatów zapisu), a sprzętem nagraniowym – posiadającym swoje gabaryty i składającym się z np. magnetofonu, mikrofonów, przewodów, baterii itp. – nie dysponował wówczas każdy. Pamiętać należy także, że za magnetofonem zasiadali dokumentaliści w pełni świadomi celu nagrania i realizujący je w pewien określony, indywidualny sposób<sup>26</sup>. Ten problem prawny jest jednak aktualny szczególnie w ostatnim czasie, kiedy technologia sporządzenia nagrania (także dokumentalnego) w wyniku rozwoju i przystęp-

<sup>24</sup> Dla IS PAN znaczącym wyjątkiem były m.in. lata 1945–50, kiedy miała miejsce współpraca z Polskim Radiem oraz lata 70. – współpraca z Katedrą Reżyserii Muzycznej PWSM w Warszawie (por. tekst autorstwa Magdaleny Bill-Kunce opublikowany w niniejszym wydawnictwie). Od końca lat 90. ub. w. coraz większe znaczenie z Zbiorach odgrywa jakość i profesjonalizacja realizacji nagrań dokumentalnych.

<sup>25</sup> Odrębną kwestią jest stwierdzenie na podstawie zachowanych dokumentów – zwłaszcza sporządzanych przed 1994 r., czy stosunek pracy między twórcą a producentem zakładał *explicite* jako służbowy obowiązek tworzenie dokumentacji. Byłoby ono konieczne w sytuacji, gdy np. emerytowany byłby pracownik danej instytucji wystąpiłby o nieudostępnienie jego dzieł (nagrań) przez producenta.

<sup>26</sup> Np. wybór miejsca lub sposobu nagrania dokonany pod kątem zarówno merytorycznym, jak i akustycznym, poprzedzony nagraniami pilotażowymi, studiowaniem przebiegu danego wykonania, sytuacji, zwyczaju, obrzędu, ustawieniem wykonawców względem siebie; często konieczność zachowania autentycznej sytuacji i rozmieszczenia wykonawców, zastosowanie oryginalnych instrumentów muzycznych wymaga od osoby nagrywającej nietuzinkowych umiejętności i koncepcji realizacji nagrania.



ności technologii cyfrowej sprowadza się często do minimum. Możemy bowiem uzyskać całkiem czytelne nagranie (nawet audiowizualne) wywiadu poprzez wciśnięcie jednego przycisku w telefonie komórkowym i skierowaniu urządzenia we właściwym kierunku. W ten sposób często są realizowane nawet poważne, finansowane przez Państwo, projekty. Choć i tu – w sytuacji pozornie tylko naciśnięcia guzika – można założyć minimum podejścia indywidualnego. Jednak trudno tę sytuację porównać do pracy realizatora nagrania czy dokumentalisty. Z drugiej strony w pozornie profesjonalnych pracach osób określających się jako realizatorzy nagrań (niekiedy bez możliwości legitymizowania się dyplomem) odnaleźć można rażące błędy warsztatowe, co jednak nie jest podstawą do odmówienia im „twórczego i indywidualnego” wkładu w nagranie.

Autorom nagrań, o ile są twórcami w rozumieniu prawa autorskiego, przysługują niezbywalne prawa osobiste do utworu (nagrania), a więc: prawo do autorstwa utworu, prawo oznaczenia go swoim imieniem i nazwiskiem, pseudonimem lub udostępnienia anonimowego, prawo do nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania, prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu/ujawnieniu dzieła (jeśli dzieło powstało w ramach stosunku pracy, to – jeśli inaczej nie zastrzeżono w umowie – dostarczenie dzieła jest równoważne z wyrażeniem zgody na jego publiczne udostępnienie; por. A. Wojciechowska 2008 : 560), wreszcie nadzoru nad korzystaniem z utworu (por. art. 16 pr. aut.). Odpowiedzialni za nagraniową kolekcję naukową zobowiązani są do dołożenia wszelkich starań, by dane dzieło (nagranie) zostało rzetelnie opisane w zakresie danych o jego twórcy.

Twórcom nagrań przysługują również prawa majątkowe, które dotyczą między innymi następujących pól eksploatacji: zwielokrotnianie (kopiowanie, np. uploading, przesłanie mailem), wprowadzanie do obrotu (przenoszenie własności) egzemplarzy (nośników materialnych, np. płyt CD), użyczenie (wypożyczenie) egzemplarzy utworów i artystycznych wykonania, udostępnianie w ramach usług *on demand* (rozpowszechnianie w Internecie) – art. 50 pr. aut. A zatem, aby umieścić cyfrowy plik – odwzorowanie nagrania – w całości lub we fragmencie w repozytorium lub Internecie (nawet przy założeniu darmowego dostępu), należy posiadać zgodę jego twórcy/autora na zwielokrotnienie i rozpowszechnienie. Twórca nagrania ma też prawo do obrotu materialnym egzemplarzem nagrania (co istotne zwłaszcza w przypadku archiwum gromadzącego historyczne nośniki) i do wprowadzenia go po raz pierwszy do obrotu.

Jeżeli rejestracja fonograficzna dzieła sztuki ludowej zostanie dokonana na podstawie umowy o pracę, to pracodawca z chwilą przyjęcia dzieła nabędzie majątkowe prawa autorskie w zakresie uzasadnionym treścią stosunku pracy (decyduje o tym cel umowy o pracę i zgodny zamiar stron). Warto doprecyzować, że jeżeli utwór zostanie stworzony w ramach stosunku pracy, to z chwilą ustalenia (powstania) utworu prawa autorskie nabędzie pracownik (tzw. pierwotne nabycie praw autorskich<sup>27</sup>). Natomiast z momentem przyjęcia utworu przez pracodawcę, nastąpi przeniesienie autorskich

<sup>27</sup> Należy zauważyć, że szczególna regulacja dotyczy pracowniczych programów komputerowych.

praw majątkowych na jego rzecz (tzw. pochodne nabycie praw autorskich – por. art. 12 pr. aut.). Zgodnie z art. 13 pr. aut. jeżeli pracodawca nie zawiadomi twórcy w terminie sześciu miesięcy od dostarczenia utworu o jego nieprzyjęciu lub uzależnieniu przyjęcia od dokonania określonych zmian w wyznaczonym w tym celu odpowiednim terminie, uważa się, że utwór został przyjęty bez zastrzeżeń. Strony mogą jednak określić inny termin. Przepisy art. 12 oraz 13 mają zastosowanie do umów o pracę zawartych po 23 maja 1994 r. oraz do umów o pracę, które zostały zawarte przed 24 maja 1994 r., ale tylko w odniesieniu do okresu następującego po tej dacie (art. 127 ust. 3 pr. aut.).

### 3. PROBLEM NR 3

*Źródłowe zasoby fonograficzne należące do instytucji (w tym do instytucji naukowych) powinny być niezwłocznie udostępnione społeczeństwu (z którego podatków m.in. instytucje te są utrzymywane) w Internecie.*

Nawiązując do powyższych rozważań, przyjęcie, że niepublikowane nagrania sporządzone przed 1 stycznia 1970 r. nie podlegają już ochronie w zakresie praw do artystycznych wykonań, nie przesądza jeszcze o legalności ich publicznego udostępniania. Nie można bowiem zapominać, że pozostaje kwestia praw autorów – producentów rejestracji fonograficznych. Jeżeli nagrania są efektem działalności o charakterze twórczym, to należałoby zbadać, czy instytucja je posiadająca jest uprawniona do korzystania z dzieł fonograficznych. Warto zaznaczyć, że przed wejściem w życie obecnie obowiązującej ustawy udzielenie zezwolenia (licencji) na korzystanie z utworu mogło nastąpić nawet w drodze ustnej umowy i w sposób dorozumiany oraz nie istniał wymóg wskazania pól eksploatacji w umowie. Kwestia ta wymagałaby jednak osobnej analizy. Nadal nie oznacza to jednak, iż materiał archiwalny i dokumentalny, który znajduje się w posiadaniu i pod merytoryczną opieką np. instytucji naukowej, musi być udostępniony bez ograniczeń np. w Internecie. Spotykana prosta argumentacja, iż zagraniczne archiwa wszystkie swe zasoby udostępniają w Internecie, wymagałaby rzetelnych badań, analiz i weryfikacji (zbadanie rzeczywistego stanu, norm prawnych, postawy przyjęcia ryzyka, istnienia bądź nie planów eksploatacji dokumentów przez daną instytucję). Cele gromadzenia i utrzymywania kolekcji specjalistycznych, a także realizacja planu wydawniczego – istotnego elementu aktywności placówek naukowo-badawczych, dotowanych w zależności od osiągnięć (zwłaszcza wydawniczych) – określają ich regulaminy udostępniania zasobów źródeł badawczych<sup>28</sup>. W rzeczywistości działalność publicystyczna i informacyjna niektórych instytucji utrzymujących zbiory nagrań źródłowych wychodzi znacznie poza zakres obowiązujący te jednostki. Warto podkreślić, że ustawa z dnia 25 lutego 2016 r. o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego nie znajduje zastosowania do informacji (m.in. do treści dźwiękowych – art. 2 ust. 1

<sup>28</sup> Por. np. *Regulamin udostępniania Zbiorów Fonograficznych IS PAN* (dostępny on-line: <http://www.ispan.pl/regulamin-zbiort-fonograficzne-ispan>, dostęp: 21 listopada 2019 r.).

u.p.w.i.s.p.), które są w posiadaniu instytutów naukowych PAN, działających na podstawie ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o Polskiej Akademii Nauk (art. 4 ust. 1 pkt 3 u.p.w.i.s.p.). Zatem np. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk nie jest podmiotem zobowiązanym do udostępniania informacji sektora publicznego. Natomiast ustawa odnosi się do materiałów bibliotecznych, których dysponentem są biblioteki naukowe (art. 4 ust. 1 pkt 3 lit. a u.p.w.i.s.p.), m.in. biblioteki organizowane przez Polską Akademię Nauk (art. 21 ust. 2 pkt 3 ustawy z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach [Dz.U. z 1997 r. poz. 539 ze zm.]). Zbiory Fonograficzne są działem Instytutu Sztuki PAN (§ 1 ust. 1 Regulaminu udostępniania Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN). Oznacza to, że przedmiotowe nagrania nie pozostają w posiadaniu biblioteki naukowej, *ergo* nie istnieje obowiązek ich udostępniania na mocy ustawy o ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego<sup>29</sup>. Warto również wyjaśnić, że udostępnienie informacji sektora publicznego nie może naruszać praw autorskich oraz praw pokrewnych (art. 6 ust. 4 pkt 3 i 4 u.p.w.i.s.p.). W takiej sytuacji podmiot zobowiązany powinien odmówić udostępnienia określonych treści. Od 2008 r. Zbiory Fonograficzne IS PAN opublikowały jednak w bazach danych dostępnych (w wolnym dostępie) on-line rekordy opisujące przy pomocy metadanych ok. 150 tysięcy pieśni i melodii i udostępniły w Internecie i na płytach CD ponad 3000 obiektów – dokumentalnych nagrań dźwiękowych. A zatem choć instytuty PAN nie są zobowiązane do udostępniania informacji sektora publicznego, to Zbiory Fonograficzne IS PAN, jako pionierska w Polsce jednostka, rozpoczęły od 2004 r. systematyczną digitalizację i zarazem szerokie upowszechnianie dla społeczeństwa (nie tylko dla nauki) zasobów źródeł badawczych w postaci metadanych i nagrań archiwalnych. Na koniec rozważań w ramach niniejszego ustępu warto wspomnieć o kwestii pozaprawnej, a mianowicie o opinii etnomuzykologów – a więc środowiska, stanowiącego pierwszego i podstawowego użytkownika źródeł etnofonograficznych<sup>30</sup>. Opinia środowiska w tym zakresie jest bardzo spójna, a wszyscy respondenci wskazali w największym stopniu na konieczność bardzo dokładnego – choć to proces czasochłonny i wymagający dużego nakładu środków – naukowego opracowania zbiorów przed ich upublicznieniem i zasugerowali konieczność systematycznego i sukcesywnego wydawania rzetelnych publikacji wspartych wyczerpującym komentarzem merytorycznym (nie wskazano tu Internetu jako głównego medium dystrybucji; może on być dodatkowym lub wtórnym medium, np. płyta lub książka wydana w formie tradycyjnej może być również po odpowiednim dostosowaniu dostępna on-line). Ta postawa jest w pełni zgodna z pierwotnym celem tworzenia omawianych zasobów – jako źródeł dla

<sup>29</sup> Zasada ta była również przywołana podczas warsztatów, które odbyły się 20 kwietnia 2018 r. w Warszawie w ramach konferencji *Making Cultural Heritage Data Accessible and Reusable: Finding Best Practices* organizowanej w ramach DARIAH Theme przez DARIAH-PL, DARIAH-DE oraz Muzeum Historii Polski w Warszawie w dn. 19–20 kwietnia. Jacek Jackowski: Case study: *praktyki i rozwiązania prawne w zakresie pozyskiwania, opracowywania, archiwizowania i udostępniania zasobów stosowane w Zbiorach Fonograficznych ISPAN* a informacja o podjętej tematyce opublikowana na: <https://www.facebook.com/notes/zbiory-fonograficzne-ispán/making-cultural-heritage-data-accessible-and-reusable-finding-best-practices/1323718057728195/> (dostęp: 21 marca 2019 r.).

<sup>30</sup> Wielu z respondentów to osoby odpowiedzialne za zgromadzone w różnych instytucjach kolekcje nagrań dokumentalnych.

opracowań naukowych, wydań krytycznych, wyborów i antologii. Etnofonograficzne dziedzictwo w postaci dokumentalnych nagrań źródłowych ma charakter „dźwiękowego rękopisu” i, podobnie jak rękopisy Oskara Kolberga, zasługuje na merytoryczne opracowanie, redakcję krytyczną, dokonanie wyborów etc. by móc zaistnieć w postaci wydania np. wielotomowej serii o charakterze antologii (przykładem takich opracowań jest seria *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa* a także serie płytowe: *IS PAN Folk Music Collection* oraz *The Oldest Sounds Documents of Polish Traditional Music*). Oczywiście proces opracowania tak ogromnych zasobów jest czasochłonny i może być odebrany jako spowalnianie rozwoju nauki czy wręcz syndrom „psa ogrodnika”, zwłaszcza przez zwolenników udostępnienia w sieci wszelkich zasobów bez względu na ich stan, status i wartość poznawczą. Warto jednak pamiętać, iż ferowane opinie zwykle zależne są od punkt widzenia i nawet krótki staż pracy polegającej na rzetelnym opracowaniu zespołu archiwalnego zwykle diametralnie zmienia optykę.

Zwrócono również uwagę – wobec umieszczenia zasobów w sieci – na potrzebę wprowadzenia poziomów dostępu do archiwaliów w zależności od stopnia ich opracowania, a także w zależności od kompetencji i celów użytkownika. Najwyższy poziom dostępu należałby się naukowcom i specjalistom opracowującym zasoby przed ich opublikowaniem. Podkreślono przy tym, iż obecność dokumentów w sieci powinna być przede wszystkim dostosowana do celów naukowych i na nie skierowana, a więc sposób ich prezentacji musiałby spełniać określone oczekiwania środowiska naukowego specjalistów i odbywać się według specjalnie przyjętych zasad.

Drugim istotnym argumentem podkreślanym przez etnomuzykologów jest obecność w nagraniach licznych wywiadów, komentarzy, wypowiedzi wykonawców, które – ze względu na różnorodność treści w nich zawartych: od ogólnych sformułowań po bardzo osobiste zwierzenia, sądy czy opinie – nie powinny być dostępne w stopniu nieograniczonym. Chodzi tu zwłaszcza o poszanowanie Wykonawców, którzy dzięki często niemal rodzinnej atmosferze nagrania w dużym zaufaniu wykonywali swój repertuar w sposób nieskrępowany, swobodny, a dokumentaliści uzyskiwali dzięki temu materiał wysokiej próby. Przywoływany jest tu argument informowania wykonawców o celu i planowanym wykorzystaniu dokumentacji i lojalności wobec zapewnień o niepublikowaniu niektórych materiałów.

Oprócz powyższych argumentów została mocno podkreślona przez dr Weronikę Grozdew-Kołacińską kwestia poszanowania prawa wykonawcy jako prawa artysty, mistrza. Badaczka postuluje spojrzenie na dokumentację źródłową jako na różnej jakości efekt wielu sesji nagraniowych, a zarazem podkreśliła prawo artysty (lub prawa specjalisty – etnomuzykologa) do decydowania o tym, które nagrania (wersje nagrań) zostaną opublikowane.

#### 4. ROBLEM NR 4

*Czy publikacja (np. na płytach, w Internecie) dokumentalnych nagrań pieśni i muzyki tradycyjnej może wiązać się z ryzykiem złamania prawa?*

Zasadą jest, że korzystanie zarówno z artystycznych wykonań, jak i z utworów wymaga zgody ze strony artystów/twórców. Ustawodawca wskazuje jednak na sytuacje, w których zezwolenie podmiotów uprawnionych nie jest wymagane. Określone przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych wprowadzają tzw. licencje ustawowe, na mocy których uprawnienie do korzystania z utworów oraz artystycznych wykonań wynika wprost z ustawy. Jednakże przepisy ustawy nie zezwalają na wydawanie albumów płytowych z artystycznymi wykonaniami oraz na umieszczanie w Internecie nagrań do publicznego użytku bez zgody osób uprawnionych (pomijając – odnośnie do tej drugiej sytuacji – przepisy dotyczące dzieł osieroconych).

Istotne znaczenie w analizowanym stanie faktycznym ma treść art. 28 ust. 1 pr. aut. Stanowi on m.in., że instytuty naukowe Polskiej Akademii Nauk prowadzące działalność, o której mowa w art. 50 ust. 4 ustawy z dnia 30 kwietnia 2010 r. o Polskiej Akademii Nauk (Dz. U. z 2017 r. poz. 1869 i 2201), mogą użyczać, w zakresie swoich zadań statutowych, egzemplarze utworów rozpowszechnionych. Powołany przepis znajduje także zastosowanie do artystycznych wykonań (art. 100 pr. aut.). Punkt 1 ust. 1 art. 28 pr. aut. zezwala instytutom naukowym PAN na użyczenie (wypożyczenie, udostępnianie nagrań do zapoznawania się z nimi na miejscu) użytkownikom egzemplarzy utworów, artystycznych wykonań, fonogramów. Na podstawie argumentu *a maiori ad minus* (jeśli wolno więcej, to również wolno mniej) należy przyjąć, że powołana licencja ustawowa dotyczy również udostępniania materialnych kopii nagrań na terenie danej placówki, np. Instytutu Sztuki PAN. Z omawianego przepisu wynika, że przedmiotem użyczenia oraz udostępniania nagrań do przesłuchania mogą być jedynie rozpowszechnione utwory/artystyczne wykonania, a więc takie dobra niematerialne, które zostały już za zgodą uprawnionych udostępnione publicznie (art. 6 ust. 1 pkt 3 pr. aut.). Jeżeli więc rejestracja danego wykonania dzieła sztuki ludowej została dokonana w miejscu publicznym, to należy przyjąć, że doszło do rozpowszechnienia.

Wnioskując *a contrario*, należy stwierdzić, że egzemplarze nierozpowszechnionych utworów/artystycznych wykonań nie mogą być udostępniane w ramach powołanej licencji ustawowej (np. w sesji nagraniowej mógł uczestniczyć jedynie zamknięty krąg odbiorców). Jest dopuszczalna alternatywna interpretacja, która może jednak zostać zakwestionowana przez sąd. Instytut naukowy mógłby udostępniać egzemplarze nagrań do czasowego z nich korzystania (chodzi tu o egzemplarze nierozpowszechnionych utworów/artystycznych wykonań), jeżeli zostałyby łącznie spełnione następujące warunki:

- rejestracje fonograficzne zostały dokonane za zgodą twórców oraz artystów wykonawców,
- twórcy oraz artyści wyrazili zgodę, aby określone nagranie pozostawało w dyspozycji instytucji.

Powyższy pogląd nawiązuje do koncepcji przedstawionej przez Janusza Bartę i Ryszarda Markiewicza (Barta, Markiewicz 2016: 212). W przypadku osób faktycznie sporządzających nagrania (twórców utworów fonograficznych) powołane przesłanki z reguły będą spełnione. Natomiast jeżeli uznamy – w obliczu braku pisemnej umowy z wykonawcą, dotyczącej eksploatacji sporządzanego nagrania – iż podanie personaliów do protokołu i wykonanie pieśni i melodii przed mikrofonem dokumentalistów było równoznaczne ze zgodą na nagranie oraz zgodą na ulokowanie dokumentu fonograficznego w zasobie instytucji, to udostępnianie przez tę instytucję materialnej kopii tego nagrania zainteresowanemu użytkownikowi – w świetle powyższego kontrowersyjnego poglądu – jest legalne.

Pojawia się pytanie, czy dana instytucja, posiadająca zasoby nagraniowe, może sporządzać ich kopie na indywidualne życzenie użytkowników. Należy wskazać, że przedsiębiorca, prowadzący działalność reprograficzną, kserując podręcznik na prośbę indywidualnego użytkownika, może powołać się instytucję dozwolonego użytku prywatnego, na mocy której użytkownicy mogą kopiować utwory w celach osobistych. Artykuł 23 ust. 1 zd. 1 pr. aut. stanowi, że bez zezwolenia twórcy wolno nieodpłatnie korzystać z już rozpowszechnionego utworu w zakresie własnego użytku osobistego. Nie jest przedmiotem sporu, że kopia utworu nie musi zostać wykonana osobiście przez użytkownika.

320

W związku z powyższym podmiot zwielokrotniający na rzecz osoby fizycznej utrwalenie artystycznego wykonania (nagranie dźwiękowe) może się powołać na treść art. 23 pr. aut. pod warunkiem, że akt ten jest dokonywany w oparciu o przedmiot, którym władza zamawiający. Osoba fizyczna nie musi być posiadaczem kopiowanego egzemplarza; wystarczy, że będzie jego dzierżycielem. Objęcie rzeczy we władanie może być skutkiem uprząstępnienia przedmiotu przez jego dysponenta. Jednak udostępnienie nie może mieć bezpośredniego związku ze świadczoną, np. przez instytut naukowy, usługą sporządzania kopii nagrań. Jeżeli zatem użytkownik prosi o zwielokrotnienie utrwalenia artystycznego wykonania w oparciu o egzemplarz, który nie został mu wcześniej fizycznie przekazany, to zrealizowanie przez instytucję tej usługi stanowić będzie zasadniczo naruszenie prawa reprodukcji. Natomiast przeniesienie na rzecz zamawiającego własności sporządzonego egzemplarza stanowić będzie naruszenie prawa dystrybucji artystycznego wykonania (Ghazal 2019: s. 130–131).

Wydaje się, że instytucja z tytułu tworzenia kopii może czerpać korzyści materialne, o ile sama czynność kopiowania jest legalna. Z ostrożności należałoby jednak zasurować, aby pobierane opłaty nie przekraczały kosztów obsługi danej instytucji. Przy okazji należy podkreślić, iż zgodnie z zapisami wielu regulaminów wykonywanie w sposób nielegalny kopii udostępnianych materiałów (np. nagranie przy pomocy telefonu dźwięków z głośnika) może stanowić istotne naruszenie przyjętych zasad i być podstawą do wyciągnięcia przez instytucję konsekwencji wobec łamiącego te zasady.



## 5. PROBLEM NR 5

*Czy publikacja dokumentalnych nagrań lub danych o nich może naruszyć dobra osobiste prawa powszechnego. Kwestie ochrony danych osobowych (RODO).*

Zgodnie z art. 23 Kodeksu cywilnego dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, nazwisko lub pseudonim, wizerunek, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, twórczość naukowa, artystyczna, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach.

Rozpowszechnienie nagrań lub informacji o nich (metadanych) może teoretycznie stanowić naruszenie dóbr osobistych artystów. O tym, czy nastąpiło naruszenie dobra osobistego, decydują oceny społeczne, nie zaś indywidualne odczucia osoby, która zarzuca naruszenie. Należy wskazać, że wraz ze śmiercią osoby fizycznej wygasają jej dobra osobiste. Jednakże bliskim zmarłego przysługuje dobro osobiste, jakim jest „kult pamięci osoby zmarłej”. Upraszczając, rozpowszechnienie treści godzących w dobre imię zmarłego (np. nagranie nieudane, w którym śpiewak ewidentnie myli tekst czy fałszuje, ale też może być to nagranie pieśni o wrażliwej treści np. nacechowane nacjonalizmem, pieśni o konkretnych osobach, pieśni zawierające wulgaryzmy itd.) może naruszyć interesy niemajątkowe jego bliskich (kult po zmarłej osobie).

Archiwizowanie oraz udostępnianie nagrań fonograficznych z istoty swojej wiąże się z przetwarzaniem danych osobowych. Należy pamiętać, że kwestie ochrony danych osobowych nie dotyczą osób zmarłych. Niemniej – zwłaszcza w kontekście problematyki poruszanej w niniejszym opracowaniu – musimy mieć świadomość, iż zasoby dokumentalnych nagrań pieśni i muzyki tradycyjnej to nie tylko rejestracje wielu tysięcy osób, które urodziły się w drugiej połowie XIX w., a więc generacji wykonawców, którzy już odeszli. Przyjmujemy zatem, iż znaczna część dziedzictwa etnofonograficznego to utwory grane lub śpiewane przez wykonawców żyjących (roczniki międzywojenne i późniejsze) i że dotyczy ich ochrona danych osobowych. Wśród danych opisujących dokumenty etnofonograficzne – zwłaszcza tych wytworzonych przez instytucje naukowe, które zwykle dbały o wyczerpujące wypełnienie kwestionariuszy do nagrań – znajdują się także dane określane mianem „wrażliwych”<sup>31</sup>. Instytucje naukowe, przetwarzając dane osobowe, powinny móc za każdym razem wykazać się stosowną podstawą prawną do ich przetwarzania, co wynika z zasady rozliczalności<sup>32</sup>. Fakt administrowania

<sup>31</sup> Dane o osobie dzielimy na zwykłe (imię i nazwisko, e-mail, PESEL itp.) i tzw. „wrażliwe” (danymi osobowymi „sensytywnymi” są dane osobowe, ujawniające pochodzenie rasowe lub etniczne, poglądy polityczne, przekonania religijne lub światopoglądowe, przynależność do związków zawodowych oraz przetwarzania danych genetycznych, danych biometrycznych w celu jednoznacznego zidentyfikowania osoby fizycznej lub danych dotyczących zdrowia, seksualności lub orientacji seksualnej tej osoby, por. art. 9 RODO).

<sup>32</sup> Zasada ta oznacza, że każdy administrator danych jest nie tylko odpowiedzialny za przestrzeganie przepisów prawa danych osobowych, ale również musi wykazać, że wykonuje nałożone na niego obowiązki, np. w zakresie bezpieczeństwa danych (art. 5 ust. 2 RODO).

ogromną liczbą danych oznacza konieczność utrzymywania kontroli nad ich dystrybucją<sup>33</sup>, a osoby prowadzące badania naukowe na danych osobowych powinny posiadać stosowne upoważnienie i zobowiązać się do zachowania w tajemnicy części danych, z którymi się zapoznają. Ponadto podczas prowadzenia badań naukowych powinno się przestrzegać zasady minimalizacji danych, czyli należy zbierać tylko takie dane, które są niezbędne dla celów prowadzenia tych badań. Celem prawa ochrony danych osobowych jest bowiem ochrona osób fizycznych, a nawet podstawowe dane, takie jak imię i nazwisko oraz miejsce urodzenia, stanowią zestaw, za pomocą którego można zidentyfikować określoną osobę. Każda kolejna informacja – np. miejsce zamieszkania (nazwa miejscowości) zwiększa prawdopodobieństwo dookreślenia i identyfikacji danej osoby. W celu ochrony danych należy zatem ograniczyć ich publikowanie do podstawowych i niezbędnych informacji, a dostęp do informacji szczegółowych zabezpieczyć poprzez podpisywanie z użytkownikami zbiorów stosownych umów o poufności.

## 6. PROBLEM NR 6

*Czy np. instytucja posiadająca posiadający zbiór dokumentalnych nagrań etnomuzycznych może udzielać licencji na korzystanie z nagrań, które znajdują się w jego zbiorach?*

322

Zgodnie z zasadą swobody umów dana instytucja jako podmiot prawa cywilnego może zaciągać różnego rodzaju zobowiązania kontraktowe. Zgodnie z art. 353<sup>1</sup> Kodeksu cywilnego

strony zawierające umowę mogą ułożyć stosunek prawny według swego uznania, byleby jego treść lub cel nie sprzeciwiały się właściwości (naturze) stosunku, ustawie ani zasadom współzycia społecznego.

Umowę licencyjną możemy scharakteryzować jako czynność prawną, w której licencjodawca (w tej sytuacji instytucja posiadająca zbiory) upoważnia licencjobiorcę (np. osobę fizyczną) do korzystania w określonym zakresie z utworu, artystycznego wykonania, fonogramu. Przykładowo, uprawniony z tytułu praw autorskich upoważnia inny podmiot do wydania na płycie CD utworu słowno-muzycznego. Jednakże aby licencjobiorca mógł legalnie korzystać z nagrania fonograficznego, licencjodawcy powinny przysługiwać prawa w zakresie udzielonego zezwolenia. W przeciwnym wypadku użytkownik danego nagrania narazi się na zarzut naruszenia praw autorskich i/lub praw do artystycznych wykonań. Należy zwrócić uwagę, że monopol wynikający z faktu stworzenia utworu oraz z faktu zrealizowania artystycznego wykonania nie obejmuje samego zapoznawania się z utworem. Janusz Barta i Ryszard Markiewicz wyjaśniają:

<sup>33</sup> Np. w przypadku publikowania zasobów archiwalnych na szerszą skalę (np. w wolnym dostępie w Internecie) można dokonać ich selekcji oraz częściowej anonimizacji danych.

W konsekwencji nie jest objęte monopolem autorskim samo czytanie książki, odtwarzanie płyt CD i DVD z utworami, oglądanie filmów w kinie lub telewizji. Tego rodzaju działania nie stanowią korzystania z utworu w rozumieniu prawa autorskiego. Inaczej ujmując: eksploatacja utworu, która nie wiąże się z jego zwielokrotnieniem lub rozpowszechnieniem, nie jest korzystaniem w rozumieniu art. 17 pr. aut. (Barta, Markiewicz 2016: 155).

Oznacza to, że nawet jeśli użytkownik uzyskał kopię nagrania, która została sporządzona w sposób nielegalny, to sam fakt posiadania kopii oraz zapoznania się z treścią zapisu (odsłuchanie nagrania) nie może stanowić naruszenia praw twórców bądź artystów wykonawców. Nie jest zatem potrzebne upoważnienie do dokonywania tego rodzaju czynności. Potrzeba uzyskania licencji pojawi się wtedy, gdy określony podmiot chciałby dokonać zwielokrotnienia (poza dozwolonym użytkowaniem) lub/i rozpowszechnienia. Warto problem ten zilustrować następującą sytuacją: X chciałby wykorzystać w swojej produkcji audiowizualnej konkretne nagranie pieśni ludowej, które znajduje się w zbiorach pewnej instytucji, np. naukowej. Jeżeli prawa do artystycznych wykonań, a także prawa do fonogramu wygasły, to można twierdzić, że zgoda uprawnionych nie jest konieczna. Natomiast jeżeli artystom lub ich spadkobiercom ciągle przysługują prawa wyłączne, warunkiem legalnego zsynchronizowania nagrania fonicznego z treściami wizualnymi jest uzyskanie zezwolenia ze strony uprawnionych. W sytuacji, gdy właścicielowi nagrań (zbioru nagrań) nie przysługują określone prawa, to jego zgoda na dany akt eksploatacji nie uchroni korzystającego przed ewentualnym zarzutem naruszenia praw do artystycznych wykonań i/lub praw autorskich do dzieła fonograficznego, o ile w związku z rejestracją artystycznych wykonań pieśni ludowych taki utwór powstał.

323

## ZAKOŃCZENIE

Poruszona w przedstawionym tekście problematyka zaledwie sygnalizuje szereg problemów, z którymi obecnie coraz częściej spotykają się kuratorzy tak szczególnych zbiorów, jakimi są kolekcje nagrań fonograficznych i audiowizualnych muzyki tradycyjnej. Na potrzebę podjęcia tego tematu wpłynęły analiza i obserwacje sytuacji prawnej wielu zasobów dziedzictwa etnofonograficznego oraz problemów i pytań ich właścicieli, a także osób odpowiedzialnych za zbiory, przy czym dotyczy to zarówno doświadczeń z zainteresowanymi korzystaniem z nagrań, jak i z twórcami ludowymi oraz ich spadkobiercami. Sytuacje te są różne, bowiem w każdym ze środowisk spotkać możemy osoby o nawet skrajnie odmiennych postawach, a każde stanowisko winno być z szacunkiem przyjęte, instytucje zaś powinny wyjaśniać swoje postępowanie zainteresowanym stronom. Temat powyższego dyskursu jest niewątpliwie znakiem czasu i – w opinii autorów opracowania – wskazuje na istotną zmianę postrzegania twórcy ludowego już nie jako „nosiciela tradycji”, lecz artyście względnie wykonawcy tradycyjnego repertuaru, któremu przysługują prawa do decydowania o losach niematerialnych dóbr, które przekazał w zaufaniu dokumentalistom i badaczom.

## SUMMARY

dr Jacek Jackowski

Polish Academy of Sciences, Institute of Art, Musicology Department,

Phonographic Collection

dr Nicholas Ghazal

Jagiellonian University, Faculty of Law and Administration,

Department of Intellectual Property Law

### POLISH ETHNOGRAPHICAL HERITAGE IN THE LIGHT OF MANDATORY LEGAL PROVISIONS

The authors of the present text tackle the matters so far absent in domestic literature, both ethnomusicological and legal. The thing concerns the view at archival collections of traditional music recordings through the prism of presently applicable law in Poland. The need of drawing out the issue comes from the observation of problems indicated by persons responsible for the collections as well as by their users. These problems – especially prevailing in the digital era – are mainly issues of legal sharing and publishing (in record and multimedia publishers, databases and on the Internet) of the national heritage produced in the second half of 20<sup>th</sup> century as well as lawful creating and publishing of new documentation. The authors consider the following matters, among others:

- Should the whole ethnographic heritage be shared on the Internet within, so called, free access?

- Where do the rules arise from and what is the legal basis for them that leads to publishing the collections of scientific institutions, culture institutions (e.g. institutes, museums, regional collections including private ones)?

- Why are some recording unavailable online at the moment and why can't they be published? What is the solution?

In the present study the following issues have also been studied – are all the works of musical folklore really anonymous; is a folklore performer entitled to their author's rights as well as rights to an artistic performance? Also, the sound recordings of traditional music being the subject of copyright protection have been analysed in the study. Moreover, the purpose of creating archives of recordings has also been discussed in the study by pointing at the paramount goal of creating resource database for scientific research ministering to humanities and culture. The important matter of personal data protection (General Data Protection Regulation) has also been pointed out in the study.







# Ekskurs międzynarodowy



**Dr Arleta Nawrocka-Wysocka** – muzykolog. W roku 1987 ukończyła studia muzykologiczne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2001 r. otrzymała tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie pracy *Śpiewy protestanckie na Mazurach. Tradycja ustna i pisana* przygotowanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Ludwika Bielawskiego. W 2001 r. praca ta otrzymała Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich im. ks. prof. Hieronima Feichta. Od roku 1988 pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie i opracowuje materiały publikowane w serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa*. W latach 2005–2008 realizowała projekt badawczy finansowany przez MNiSW zatytułowany *Repertuar religijny społeczności ewangelickich w Polsce*. Opracowała i wydała dwupłytowy album *Pieśniczki z kancenoła. Pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego*, który otrzymał I nagrodę w I edycji konkursu Fonogram Źródeł organizowanego przez Polskie Radio Program 2 (2009). Należy do Związku Kompozytorów Polskich (sekcja muzykologów), organizacji hymnologicznej Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) oraz etnomuzykologicznej European Seminar in Ethnomusicology (ESEM). Zainteresowania badawcze skupia przede wszystkim wokół takich zagadnień jak: muzyczne tradycje społeczności protestanckich, muzyczna kultura pogranicza kulturowego, związki tradycji ustnej i pisanej oraz protestancki repertuar w Skandynawii i krajach bałtyckich.

**Arleta Nawrocka-Wysocka**

Instytut Sztuki PAN, Zakład Muzykologii

## Fonograf w etnohymnologii, czyli o pierwszych nagraniach hymnów luterańskich w krajach nordyckich i bałtyckich

Jednym z bardziej frapujących problemów badawczych związanych ze sposobem funkcjonowania muzyki religijnej jest zderzenie się tradycji ustnej z tradycją przekazywaną i dokumentowaną przez źródła pisane. Zjawisko to można uznać za typowe na przykład dla kultury krzewionej przez luteranizm, niejako z definicji zależnej od pisma (jedna z zasad wiary luterańskiej brzmi „sola scriptura” – tylko pismo) i kształtowanej przez takie księgi jak: katechizm, postylla (zbiór kazań) oraz kancjonał (zbiór pieśni nabożnych). Badanie tej pogranicznej kultury wymaga stosowania metod zaczerpniętych z wielu dziedzin, a dotychczas funkcjonujące dyscypliny, jak choćby folklorystyka lub etnomuzykologia czy też hymnologia, ze względu na swoje ograniczenia, nie pozwalały postrzegać jej w sposób syntetyczny i wyczerpujący.

Etnomuzykologia od momentu jej powołania miała badać każdą muzykę odmienią od zachodnioeuropejskiej tradycji z pominięciem muzyki artystycznej i popularnej. W takim programie badawczym na marginesie zainteresowań pozostawały również gatunki religijne. Poszerzenie tej perspektywy proponowali najpierw zwolennicy kierunku funkcjonalnego w etnomuzykologii, którzy za ludowe uważali również to, co zostało przez lud przyswojone. Gorąca dyskusja na temat przedmiotu badań etnomuzykologii rozgorzała w latach 80. i 90. XX w. Pojawiły się wówczas argumenty, że etnomuzykologia, jako dyscyplina poświęcona grupom etnicznym i wszystkim kulturom muzycznym oraz subkulturom powinna obejmować badania każdego rodzaju muzyki: ludowej, popularnej, klasycznej, zachodniej, niezachodniej itp. (Myers 2001).

Hymnologia początkowo była definiowana jako nauka o pieśni kościelnej, a jej głównym zadaniem było odpowiednie opracowanie repertuaru religijnego, który mógłby być wykorzystany podczas indywidualnej modlitwy czy wspólnych nabożeństw. Wyznaczano jej więc przede wszystkim rolę pomocniczą w konstruowaniu śpiewników

kościelnych. W taki sposób wyjaśnia zadania i określa przedmiot zainteresowań dyscypliny Christoph Albrecht w podręczniku zatytułowanym *Einführung in die Hymnologie* (Albrecht 1995: 9). Autor, podążając za podaną przez siebie definicją, ogranicza się w podręczniku do omówienia w porządku chronologicznym autorów tekstów pieśni i kompozytorów oraz naszkicowania historii śpiewników protestanckich.

Najnowsza definicja zamieszczona na stronie hymnologicznej grupy badawczej IAH (Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie) rozszerza zakres dziedziny i podkreśla jej charakter interdyscyplinarny, akcentuje jednak przede wszystkim aspekt historyczny:

Hymnologia jest nauką badającą śpiew kościelny, pieśń kościelną i śpiewniki [podkr.: ANW]. Do opracowywania wielu aspektów hymnologia stosuje zintegrowane metody zaczerpnięte z odpowiednich dziedzin naukowych. Należą do nich nauki teologiczne z dyscyplinami, historia muzyki kościelnej, historia, literaturoznawstwo, nauki o języku, kulturze i księgoznawstwo, a także estetyka, filozofia, poetyka, psychologia, socjologia i antropologia. Badania hymnologiczne mogą być empiryczne, historyczne i systematyczne<sup>1</sup>.

330

Tym, co zadecydowało o powołaniu nowej dyscypliny, było przede wszystkim niezadowolone z ograniczeń, jakie narzucała w badaniach hymnologia. Dziedzina ta wydawała się badaczom bardzo skostniała i nieodpowiadająca potrzebom współczesnego człowieka. W pokonywaniu tych ograniczeń dużą rolę odegrała samodzielna instytucja o nazwie Nordisk Institut for Hymnologi (w skrócie NordHymn) z siedzibą w Danii, która zrzeszała naukowców z krajów nordyckich, to jest z Danii, Finlandii, Norwegii, Szwecji i Islandii, reprezentujących różne dziedziny nauki. W ramach instytutu zaczęto realizować projekty naukowe, które miały na celu badanie różnych przejawów obecności pieśni kościelnej (protestanckiej) w życiu ludów skandynawskich.

Termin „etnohymnologia” pojawił się po raz pierwszy w roku 1989 podczas drugiej brytyjsko-szwedzkiej konferencji etnomuzykologicznej odbywającej się w Cambridge. Zaproponował go brytyjski etnomuzykolog John Blacking (Siitan 2003: 35–36). Pod wpływem dyskusji i nowych projektów dokonywało się powolne przeorientowanie zakresu badań z samego repertuaru na procesy kulturowe<sup>2</sup>. W środowisku hymnologicznym (poza Skandynawią) zmiany następowały bardzo opornie, jednak w roku 2005 spotkanie badawcze międzynarodowej hymnologicznej grupy roboczej IAH zostało poświęcone problemowi tożsamości. Był to wyraźny sygnał, że także tradycyjnie na-

<sup>1</sup> „Hymnologie ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kirchengesang, Kirchenlied und Gesangbuch. Für die Bearbeitung der vielfältigen Aspekte, die diese Gegenstände haben, integriert die Hymnologie Fragestellungen und Methoden der betreffenden Wissenschaftsgebiete. Dazu gehören die Theologie mit ihren Teildisziplinen, Kirchenmusik, Geschichte, Musik-, Literatur-, Sprach-, Kultur- und Buchwissenschaft, die philosophischen Gebiete der Ästhetik und Poetik, Psychologie, Soziologie und Anthropologie. Die hymnologische Arbeit kann empirisch, historisch und systematisch angelegt sein” (<http://iah-hymnologie.de/de/startseite/>, dostęp: 3 listopada 2019 r.).

<sup>2</sup> Wnioski z prowadzonych przez dziesięć lat badań w ramach projektu *Martin Luther's Hymns in the Lives of the Nordic People* były prezentowane na konferencjach hymnologicznych i publikowane w formie artykułów (Hansson 2007/2008: 105–133).

stawieni badacze, dostrzegając wąskie spektrum badawcze dyscypliny, są otwarci na nowe perspektywy<sup>3</sup>.

Nie zostały sformułowane wytyczne metodologiczne dokładnie określające przedmiot, zakres i metody badawcze etnohymnologii. Z opisywanych projektów realizowanych przez skandynawskich badaczy wynika jednak, że nowa dyscyplina powinna być bardziej skoncentrowana na badaniu ludowej tradycji, podejmować kwestie żywego wykonania, specyficznego stylu wykonawczego, a także indywidualnego podejścia do pieśni (wyboru repertuaru, funkcji w życiu codziennym i społecznym, świadomości i wiedzy na jego temat)<sup>4</sup>.

Fakt, że impuls do powołania dyscypliny ujmującej muzyczną tradycję religijną w sposób całościowy wyszedł z obszaru Skandynawii, nie powinien dziwić zwłaszcza w kontekście pierwszych badań przeprowadzanych na tych terenach w wieku XIX i na początku XX. Charakterystyczną cechą wyróżniającą ówczesnych zbieraczy było traktowanie spuścizny kulturowej jako całości, bez dokonywania podziałów na tradycję religijną, ludową czy popularną, oraz rejestrowanie możliwie pełnej kolekcji gatunków muzycznych, tanecznych czy literackich. Idea ta przyświecała zarówno badaczom posługującym się tzw. metodą „ołówkową”, jak i pionierom stosującym w badaniach terenowych rejestrację fonograficzną.

Skandynawia może być pojmowana stosunkowo wąsko w sensie geograficznym i ograniczona terytorialnie wyłącznie do trzech państw, a więc Szwecji, Danii i Norwegii. Autorzy opracowań z zakresu etnohymnologii podkreślają więc, że doskonałą bazą do obserwacji nad repertuarem religijnym są kraje nordyckie. Jest to nieco szersze określenie, pozwalające włączyć do obszaru badań poza Szwecją, Norwegią i Danią również Islandię, Wyspy Owcze i Finlandię. Badacze zwracają uwagę, że wszystkie te regiony mają wspólną historię: z jednej strony ściśle powiązane były ze sobą Dania, Norwegia i Islandia oraz Wyspy Owcze, z drugiej zaś Szwecja miała duży wpływ na Finlandię i w pewnych okresach historycznych na Norwegię. Regiony te wiązała w średniowieczu unia nordycka, we wszystkich tych krajach dominującą rolę odgrywał i odgrywa protestantyzm. Wiele też łączy te obszary kulturowo i językowo (Broberg 2001: 1). Badania prowadzone w kręgu nordyckim zainspirowały również naukowców badających tradycje społeczności protestanckich zamieszkujących obszary nadbałtyckie (Estonia, północne rejony Litwy).

Bardzo podobne na wszystkich wymienionych terenach było podejście do tradycji ludowej i repertuaru, który nie był dzielony na świecki i religijny, lecz stanowił przedmiot

<sup>3</sup> Konferencja zorganizowana w Tartu w Estonii została zatytułowana *Das Kirchenlied in den pluralistischen Gesellschaften Europas*. Zaktywizowała ona przedstawicieli wielu krajów bałtyckich oraz skandynawskich i zaowocowała ciekawymi publikacjami o chorale luteranckim w jego wersjach lokalnych, regionalnych i etnicznych.

<sup>4</sup> W Polsce, ze względu na to, że badania nad tradycją luterancką właściwie nie istnieją, wspomniana dyskusja o metodach i przedmiocie badań etnohymnologii nie była dostatecznie znana. Mimo iż badania rozpoczęły się w latach dziewięćdziesiątych, po raz pierwszy dowiedziałam się o nich na konferencji IAH w Trondheim w roku 2007, a więc już w momencie, gdy kończyłam projekt badawczy zatytułowany *Repertuar religijny społeczności ewangelickich w Polsce*. Po raz pierwszy termin „etnohymnologia” został przeze mnie przywołany w roku 2011 w artykule na temat chorału luteranckiego funkcjonującego w żywej ludowej tradycji (Nawrocka-Wysocka 2011: 142–143).



332

Fot. 1. Hjalmar Thuren (siedzi) i Hakon Grüner-Nielsen przy fonografie, 1910 r. (Andersson 2001: 174).

zainteresowania we wszystkich swoich aspektach. Dominowała bowiem świadomość, że śpiewy religijne transmitowane są ustnie i melodie podlegają takim samym regułom jak melodie ballad, ballad tańczonych czy pozostałych gatunków pieśniowych. Wyprawy podejmowane w celu kolekcjonowania tego tradycyjnego repertuaru zaczęto organizować już w połowie XIX w., a z nazwisk zbieraczy najbardziej znane są Ilmari i Julius Krohn w Finlandii oraz Ludvig Matthias Lindeman w Szwecji. Badacze rejestrowali melodie śpiewów ludowych i religijnych metodą „otówkową”, a pierwszym zbieraczem, który wykorzystał do tego celu fonograf (w 1902 r.) był Duńczyk Hjalmar Thuren. Poza religijnymi śpiewami domowymi z czasem zaczęto także rejestrować śpiewy sekt religijnych, gdyż w krajach nordyckich dynamicznie rozwijały się ruchy religijne, pozostające poza kontrolą oficjalnego

Kościoła i posiadające własny repertuar, rytuały religijne czy styl śpiewania pieśni.

Wyprawy fonograficzne organizowano przede wszystkim po to, by rejestrować żywą tradycję ludową, śpiewy religijne nagrywano więc niejako „przy okazji”. Odkrycie starego niezwykłego stylu śpiewania hymnów religijnych było jednak dla wielu badaczy impulsem do prowadzenia pogłębionych badań poświęconych już wyłącznie repertuariowi religijnemu (tak było w przypadku estońskiego kompozytora Cyrillusa Kreeka).

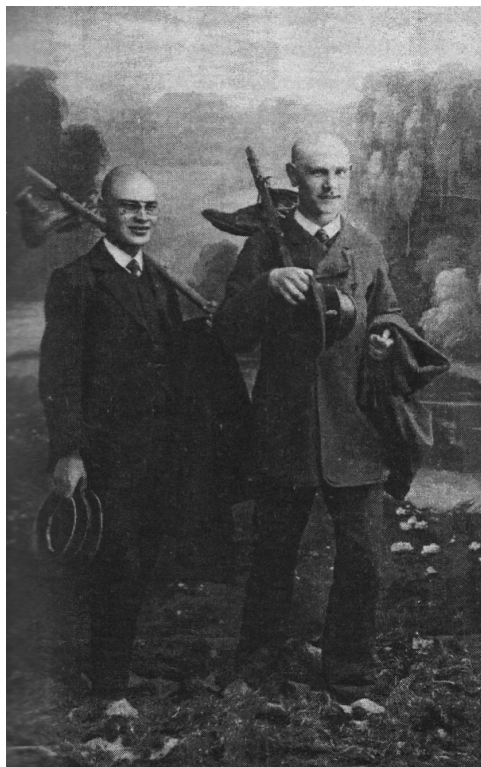
Na początku XX w. badania fonograficzne prowadzili zarówno niezrzeszeni pasjonaci (robili to niezależnie od jakichkolwiek instytucji i często na własny koszt), jak też wykształceni badacze reprezentujący nowo powstające archiwa. Od lat dwudziestych i trzydziestych zaczęły pojawiać się stowarzyszenia i organizacje odpowiedzialne za podejmowane badania.

Hjalmar Thuren był pierwszym duńskim etnomuzykologiem pracującym w Duńskim Archiwum Folkloru (Dansk Folkemindesamling). W roku 1902 uczestniczył w wyprawie na Wyspy Owcze, zorganizowanej w celu rejestracji melodii ballad i ballad tańczonych (*kvaedl*), których teksty wykazywały duże podobieństwo do tekstów ballad duńskich. Przy okazji badacz zarejestrował sześć śpiewów religijnych i tak zwanych „melodii Kingo” przede wszystkim domowych (Clausen 2006a: 207). Cechy takie, jak bogata melizmatyka, wolne tempo, głośny śpiew oraz heterofonia panująca w śpiewie zespołowym, zostały uznane za wyróżniki tzw. „śpiewu Kingo”, czyli specyficznego stylu śpiewania pieśni religijnych, których teksty zawarte są w *Graduale* Thomasa Kingo znanym





Fot. 2. Cyrillus Kreek – estoński kompozytor i folklorysta (Kolar, Hunt 2005: 49).



Fot. 3. Cyrillus Kreek i Johannes Muda, zbieracze folkloru, 1911 r. (Böstrom, Jersild 2004: 61).

od 1699<sup>5</sup>. Thuren nie uważał tych śpiewów za szczególnie interesujące. W swojej publikacji wydanej w roku 1908, zatytułowanej *Folkesangen paa Færøerne* (*Pieśni ludowe na Wyspach Owczych*) tak scharakteryzował ten repertuar:

W żadnym wypadku nie jest przyjemnością dla ucha słuchanie pieśni farerskich [w języku farerskim – ANW], którym w największym stopniu brakuje spójności w rytmie i tonalności. [...] Najbardziej oczywiste jest to, że melodie towarzyszące tekstom hymnów Kingo, śpiewane na Wyspach Owczych, są mocno zniekształcone (Clausen 2006b: 59)<sup>6</sup>.

Rejestracje fonograficzne na Wyspach Owczych kontynuował Hakon Grüner-Nielsen, filolog i historyk zatrudniony jako asystent w tym samym Duńskim Archiwum Folkloru. W latach 1927–1928 zarejestrował on około 820 melodii na fonografie, w tym niemal

<sup>5</sup> O „śpiewie Kingo” na Wyspach Owczych obszernie wypowiada się Marianne Clausen, która podaje definicję śpiewu, dokładnie opisuje pozaliturgiczne okoliczności wykonywania, a także specyficzny styl wykonawczy (Clausen 2006b: 35–41; 49–59).

<sup>6</sup> „It is by no means any delight to the ear to hear Faroese hymn singing which to the greatest degree lacks in consistency of rhythm and tonality [...] it is most apparent that the melodies for Kingo’s hymns appear in the Faroe Islands in strongly distorted” (Clausen 2006b: 59).

150 melodii do tekstów zaczerpniętych z kancjonału Kingo. Ponadto badania terenowe dokumentujące śpiew Kingo przeprowadzał w terenie farerski kompozytor i organista Jógvan Waagstein w latach 1927–1931. Wykorzystywał on fonograf, który otrzymał od niemieckiego profesora Wilhelma Heinitza z Hamburga (Clausen 2006b: 61).

Wspomniane pierwsze rejestracje fonograficzne nie były wykorzystywane aż do lat siedemdziesiątych XX w. Przechowywano je w Duńskim Archiwum Folkloru w Kopenhadze. Dopiero w 1972 r. dwoje muzykologów Karl Clausen i jego córka Marianne Clausen przekopowało wałki woskowe Waagsteina na taśmy. Marianne po latach wspomina okoliczności i trudy podjętych wysiłków:

Kruche, łatwo psujące się wałki nie były w dobrej formie; niektóre z nich rzeczywiście się rozpadły, kiedy otworzyliśmy skrzynie, inne były bardzo zużyte i miały dużo uszkodzeń. Większość wałków posiadała notatki z informacjami na temat pieśni i śpiewającego – ale nie zawsze były we właściwym porządku! Ciekawie było zobaczyć, co możemy z tego zrobić. Jørn Bramming był w stanie usunąć sporo hałasu za pomocą swojej technicznej magii, często mogłam rozpoznać hymn w jego melodycznym wariacie; tekst był w większości przypadków tak niewyraźny, że hymn był nie do poznania. Udało nam się ocalić sporą liczbę nagrań, a dotoczyłam około 75 melodii z nagrań Kingo, które mogłyby być transkrybowane (Clausen 2006b: 61)<sup>7</sup>.

334

Na Islandii pierwsze nagrania na fonografie były realizowane w latach 1903–1912 przez Jóna Pálssona, pełniącego funkcję organisty w kościołach w Stokkseyr i Eyrarbakki. Po przeprowadzce do Reykjavíku sprowadzał instrumenty muzyczne, w tym fisharmonie i fortepiany. Dzięki niemu wprowadzono fisharmonie do wielu kościołów na Islandii. W latach 1903–1912 podejmował na własny koszt wiele wypraw i nagrywał pieśni ludowe i religijne w wielu zakątkach wyspy (Ólason 2006: 243; 2005: 301–302). Opisywano go jako filantropa i pasjonata, który zaangażowany był zarówno w propagowanie muzyki, jak i jej rejestrowanie. Nagrał ponad dwieście utworów, z których wiele zostało zrekonstruowanych<sup>8</sup>. Głównym wykonawcą śpiewającym dla Pálssona był rybak Gudmundur Ingimundarson, o którym w ówczesnej prasie pisano:

[...] jest jednym z najstarszych ludzi, którzy żyją, zna dużo starych pieśni [...] ludzie, którzy go słyszeli, podziwiali jego jasny i czysty głos mimo jego osiemdziesięciu lat<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> „The fragile, perishable cylinders were not in very good shape; some actually crumbled when we opened the cases, others were extremely worn and with lots of interference. Most of cylinders held notes with information on the song title and singer – but they were not always in the right case! So it was interesting to see what we could make of it. Jørn Bramming was actually able to remove a good deal of the noise by his technical magic, and I could often recognize a hymn by its melodic variant; the text was in most cases so indistinct that the hymn was unrecognisable from it. We succeeded in saving a good number of recordings and I have included about 75 melodies from the recordings of Kingo singing that could be transcribed” (Clausen 2006b: 61–63).

<sup>8</sup> Niektórych melodii bądź fragmentów można posłuchać online (patrz przypis nr 9). Wałki woskowe są przechowywane w Narodowym Muzeum Islandii (Þjóðminjasafn Islands) w Reykjavíku.

<sup>9</sup> Informacje o wykonawcy, jak również zarejestrowane od niego pieśni zamieszczone zostały na stronie internetowej poświęconej archiwalnym nagraniom islandzkim: <https://www.ismus.is/i/person/uid-aeaba2fb-3-aa4e-43b9-902a-20c8e750d2a9> (dostęp: 4 listopada 2019 r.).

Pálsson nagrał w jego wykonaniu wiele psalmów, w tym psalmy pasyjne wybitnego islandzkiego poety Halgimura Peterssona żyjącego w XVII w.

Inną znaczącą kolekcją jest zbiór wałków woskowych nagranych przez Jóna Leifsa – kompozytora, który zdobywał swoje wykształcenie w Lipsku. Jón Leifs prowadził nagrania na fonografie w 1926, 1928 i 1935 r. Wałki ze zrealizowanymi przez niego nagraniami są przechowywane w Narodowym Muzeum Islandii oraz w Berlinie. Celem pracy kompozytora było z jednej strony rejestrowanie i utrwalanie tradycji, z drugiej zaś poszukiwanie inspiracji dla własnych kompozycji. Wśród nagrań przeważają gatunki muzyki świeckiej, chociaż zarejestrował też kilka psalmów (Ólason 2006: 243).

W przeciwieństwie do krajów skandynawskich Estonia nie może być uznawana za kraj protestancki, gdyż z jednej strony długie lata podlegała ateistycznej ideologii Związku Radzieckiego, z drugiej zaś miała skomplikowaną – jak to określa Toomas Siitan – historię lokalnych zwyczajów i wierzeń religijnych (Siitan 2005: 22). Kolekcja starych hymnów religijnych powstała przy okazji wypraw terenowych podejmowanych w celu rejestrowania folkloru i pieśni ludowych. Systematyczne badania rozpoczęły się na początku XX stulecia w ramach Estońskiego Stowarzyszenia Studentów (Eesti Üliõpilaste Selts, EÜS), którego liderem był filolog Oskar Kallas, uczeń fińskiego badacza Kaarla Krohna. Jednym z zapalnych uczestników takich wypraw był student kompozycji i puzonu konserwatorium w Sankt Petersburgu Cyrillus Kreek (Lippus 2006: 45–46). Z jednej z wypraw pozostało jego wspomnienie świadczące o tym jak wielkie wrażenie zrobił na muzyku stary styl śpiewania hymnów religijnych: „Zdarzyło mi się znaleźć staromodne hymny z mnóstwem mordentów, wychyleń i ornamentów” (Kolar, Hunt 2005: 37). Efektem tych zainteresowań była praca w terenie trwająca przez ponad 20 lat, polegająca na rejestrowaniu za pomocą fonografu, zapisywaniu ze słuchu, transkrybowaniu i spisywaniu od innych zbieraczy hymnów religijnych. Należy podkreślić, że dzięki Kreekowi zarejestrowana została tradycja szwedzkich mieszkańców osiedlonych na zachodzie Estonii i wyspach. Całość zbioru przechowywanego w Estońskim Muzeum Muzyki i Teatru w Tallinie obejmuje ponad czterysta wariantów melodycznych (Kolar, Hunt 2005: 46). Jeden z autorów podsumowując specyfikę gromadzenia tego skomplikowanego repertuaru podkreśla zalety używania fonografu:

Niewielu kolekcjonerów, w tym także Cyrillus Kreek, miało to szczęście, że dysponowali fonografem, jednak mimo że możliwe było odsłuchanie tego samego śpiewu do 10 razy, spisanie swobodnie płynącej melodii mogło być trudne lub prawie niemożliwe w oparciu o nasz obecny system notacji (Kolar; Hunt 2005: 42)<sup>10</sup>.

Najbardziej znana jest działalność Kreeka, ale w tym samym czasie działało około trzydziestu innych zbieraczy, którzy zarejestrowali ponad sto wariantów hymnicznych w wykonaniu około osiemdziesięciu śpiewaków. Wiele z tych melodii występowało wy-

<sup>10</sup> „Few collectors, among them also Cyrillus Kreek, were lucky to have a phonograph at their disposal, but even with the possibility to listen to the same singing up to 10 times, it could still have turned out to be difficult or almost impossible to write the freely floating melody down, using our present notation system” (Kolar; Hunt 2005: 42).

łącznie w pojedynczej wersji, a zła jakość nagrania często uniemożliwiała odczytanie melodii (Lippus 2006: 46).

W przypadku Szwecji badacze podają, że pierwsze nagrania były sporządzane na peryferiach i wśród małych społeczności stworzonych często przez emigrantów. Rejestracje przeprowadzono na przykład w środowisku estońskich Szwedów zamieszkujących zachodnią Estonię (wyspy Nuckö, Ormsö, Hiuma i Runö), a także w miejscowości Gammalsvenskby (Staroszwedzkie) zamieszkiwanej przez szwedzkich emigrantów z Ukrainy (w XVIII w. trafili oni z wyspy Hiuma na Ukrainę, gdzie założyli „starą szwedzką wioskę”), lub w regionach takich jak Dalarna czy Skania.

Osadnictwo szwedzkie w Estonii było dokumentowane już od XVII stulecia, kiedy Estonia była prowincją Królestwa Szwedzkiego. Mieszkańcy żyli w pewnej izolacji i dlatego badacze kultury religijnej twierdzili, że śpiew kongregacyjny rejestrowany na wyspach estońskich zachował cechy dawnego stylu śpiewu panującego w wioskach szwedzkich w XVII stuleciu.

Nagrania były prowadzone albo przez Instytut Dialektologii z siedzibą w Uppsali albo na zlecenie Szwedzkiego Radia. Równocześnie w terenie działało wielu zbieraczy spisujących melodie śpiewów ludowych i religijnych ze stuchu (Jersild 2006: 23–24). Stosunkowo nowa technologia bardzo powoli zjednywała sobie popularność. Wielkim orędownikiem posługiwania się fonografem w rejestracji repertuaru był Carl Allan Moberg, chociaż sam w nagraniach wykorzystywał już gramofon. Według jego relacji Nilsowi Stålbbergowi udało się zarejestrować 24 melodie chorałowe, Olofowi Anderssonowi – 45. Moberg podaje również nazwiska głównych wykonawczyń nagranych przez obu zbieraczy. Były to: Katarina Utas urodzona w roku 1854, oraz Maria Hoas urodzona rok później – obie zamieszkujące wioskę Gammalsvenskby (Moberg 1939: 18)<sup>11</sup>.

Początkowo badacze mieli problemy z nowym sprzętem. Znana jest choćby historia Nilsa Stålberga, który rejestrował śpiewy emigrantów z ukraińskiej wioski Gammalsvenskby i po oddaniu do kopiowania w Archiwum Berlińskim okazało się, że prawie żadnej melodii nie można odsłuchać. Podobnie było z Olofem Anderssonem, który zabrał ze sobą fonograf na nagrania wśród szwedzkich społeczności w Estonii i z powodu awarii sprzętu nie użył go, lecz notował melodie tradycyjną metodą „ołówkową” (Böstrom 2004: 101–102).

Podobnie jak na Wyspach Owczych i w Norwegii, także na terenach Danii do początków XIX w. istniał „śpiew Kingo”, który był opisywany przede wszystkim w relacjach kronikarskich, a pojedyncze melodie spisywane metodą „ołówkową”. Niestety niewiele jest informacji na temat użycia fonografu w rejestracji hymnów religijnych. Współcześni badacze zjawiska podkreślają, że istniejące szczątkowe nagrania ze względu na to, że były dokonywane solo, nie pozwalają zrozumieć istoty tego śpiewania, charakteryzowanego jako heterofoniczne, głośne, improwizowane. „Styl Kingo” bowiem w Danii był charakterystyczny nie tylko dla nabożeństw domowych, ale przede wszystkim dla śpiewów wspól-

<sup>11</sup> Współcześni badacze podkreślają, że lista materiałów rejestrowanych i spisywanych w terenie nie jest jeszcze zamknięta. Pełny wykaz uwzględniający większość nagrań dokonywanych na fonografie i przy pomocy gramofonu zamieszczają Margareta Jersild i Ingrid Åkesson w publikacji poświęconej ludowym śpiewom chorałowym (Jersild, Åkesson 2000: 225–230).



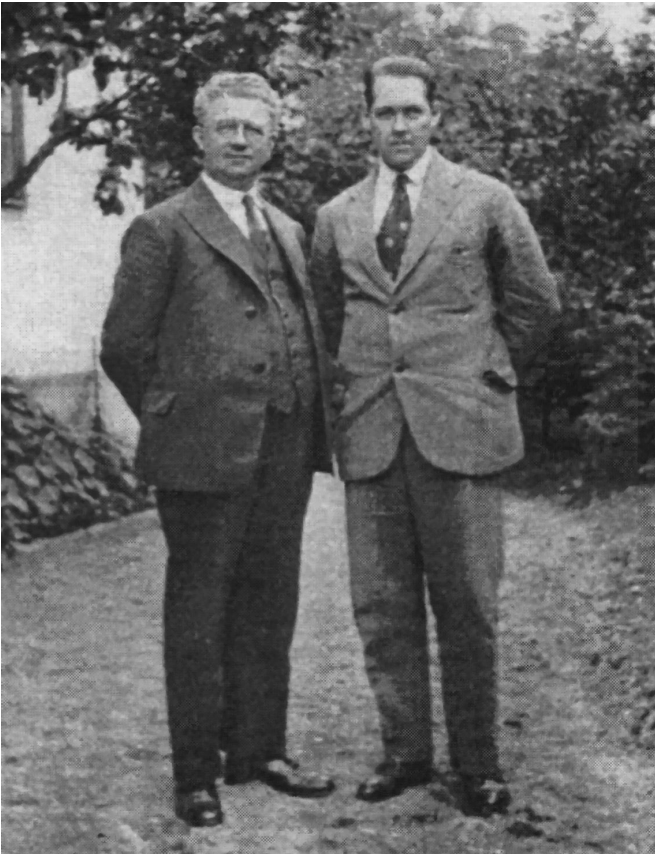


Fot. 4. Katarine Utas, wykonawczynie śpiewów religijnych z rodziną. Gammalsvenksby, 1929 r. (Böstrom, Jersild 2004: 82).

337



Fot. 5. Olof Andersson, szwedzki badacz folkloru (Böstrom, Jersild 2004: 38).



Fot. 6. Olof Andersson i Carl-Allan Moberg, szwedzcy zbieracze folkloru (Böstrom, Jersild 2004: 87).

noty (kongregacji) wykonywanych podczas nabożeństw lub modlitw w trakcie zgromadzeń sekt religijnych. Takie nagrania wśród społeczności określanych jako Stalwart Jutlanders zostały zrealizowane dopiero począwszy od roku 1958 (Sass Bak 2006: 166, 168).

Równie niedostatecznie opisywane są nagrania na fonografie dokonywane na terenie Norwegii. Badacze podają, że realizowało je radio norweskie Norsk Rikskringkasting (Norwegian Public Broadcasting), nie wiadomo jednak jaką część kolekcji stanowią śpiewy religijne. Najważniejszymi źródłami dokumentującymi melodie hymnów religijnych

w Norwegii są przede wszystkim zapisy sporządzane metodą „ołówkową” dokonywane przez organistów, zbieraczy pasjonatów i nauczycieli.

Ani w Finlandii, ani w północnej części Litwy (a więc tam, gdzie były skupiska protestantów) nie dokonywano nagrań śpiewów religijnych na fonografie. Pierwsze nagrania były przeprowadzane dopiero z użyciem magnetofonów. W Finlandii systematyczne rejestracje hymnów luterzańskich zawdzięczamy profesorowi Erkki Ala-Köni (od 1956 r.). Zbiory te są przechowywane w Archiwum w Tampere (Louhivuori 2006: 85).

Przedstawiony krótki szkic dotyczący pierwszych nagrań fonograficznych w Skandynawii ma na celu przede wszystkim wzbogacenie skąpej wiedzy w tym zakresie. Opisywane nagrania nie mogą być jednak w moim przekonaniu traktowane wyłącznie jako ciekawostka historyczna. Na podkreślenie zasługuje fakt, że rejestracje odbywały się już prawie w momencie, gdy swobodny „stary styl” wykonywania hymnów zastępowało śpiewanie regularne, kontrolowane poprzez wprowadzenie organów i wdrożenie reform w Kościele<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Opisy praktyki ludowej pozostawione przez XIX- i XX-wiecznych obserwatorów, a także pierwsze rejestracje dźwiękowe i sporządzane zapisy nutowe traktuje się współcześnie jako świadectwa istnienia w Skandynawii i w krajach nadbałtyckich „starego stylu” wykonywania chorału. Pojęcie „stary styl” zosta-



Opracowanie na temat zastosowania fonografu w badaniach etnohymnologicznych może poza tym również pokazywać ogólniejsze tendencje, występujące niezależnie od szerokości geograficznej. Mam tu na myśli przede wszystkim ścieranie się dwóch metod rejestracji melodii – ołówkowej i z użyciem fonografu. Ciekawe są na przykład wypowiedzi samych zainteresowanych, którzy jak się okazuje, nie podchodzili do nowego sprzętu zbyt entuzjastycznie. Walory użycia fonografu doceniali dopiero badacze współcześni, choć i wśród nich nie brakowało głosów krytycznych akcentujących zwłaszcza nieprzystosowanie aparatury do rejestracji śpiewu wspólnotowego. Osobnym problemem wydaje się poza tym dostępność sprzętu, który był początkowo dość drogi i mogli się nim posługiwać albo bogaci filantropi (jak Jón Pálsson na Islandii), albo badacze zrzeszeni w stowarzyszeniach lub pracujący w archiwach. Bardzo charakterystyczne było również to, że zapisom fonograficznym niemal natychmiast towarzyszyły transkrypcje, co wydaje się bardzo cenne, gdyż wiele wałków uległo uszkodzeniu i niekiedy współcześnie można odstuchać wyłącznie fragmenty melodii.

---

to przejęte od muzykologów angielskich i amerykańskich, którzy terminami „old way of singing”, „common singing” lub „usual singing” nazywali praktykę wykonawczą obowiązującą w kościołach Anglii w wiekach od XV do XVIII, zaś nowy, unormowany sposób wykonywania śpiewów religijnych określali mianem „regular singing”. Za główne wyróżniki „starego stylu” uważa się: wolne tempo, bardzo głośny śpiew, bogato stosowaną melizmatykę oraz występowanie heterofonii stworzonej poprzez nakładanie się swobodnie kształtowanych wariantów melodycznych (Temperley 1981: 511).

## SUMMARY

Arleta Nawrocka-Wysocka

Polish Academy of Sciences, Institute of Art, Musicology Department

### PHONOGRAPH IN ETHNO-HYMNOLGY – THE FIRST RECORDINGS OF LUTHERAN HYMNS IN NORDIC AND BALTIC COUNTRIES

The article presents the history of phonographic recordings made amongst protestant communities inhabiting Nordic and Baltic countries. In Scandinavian countries for the purpose of studying musical traditions there is used a specifically erected, known worldwide, scientific discipline called ethno-hymnology. The term was coined by a British musicologist John Blacking in 1989 during the second British-Swedish ethno-musicological conference taking place in Cambridge.

The history of research made with the use of a phonograph is covered in chronological order. The author discusses the first registrations that were being undertaken on the Faroe Islands by the Danish explorer Hjalmar Thuren, trips taken in order to record religious and folk repertoire initiated by Jón Pálsson who was filling a role of an organist in churches in Stokkseyri and Eyrarbakki in Iceland as well as the multiannual collecting activity of an Estonian composer Cyrillus Kreek. Apart from that there are also mentioned phonographic registrations that were made in Sweden and Denmark. The distinguishing feature for the contemporary explorers was treating the cultural heritage as a whole without dividing it into religious, folk or popular traditions and also registering the fullest possible collections of music, dance or literature genres. This was the main idea behind the motives of both the explorers using the “pencil” method and the pioneers using phonographic registration in their field research. There was a prevailing awareness that religious songs are transmitted orally and the melodies are subject to the same rules as ballads, danced ballads and other song genres. It is because of the early phonographic recordings that the examples of a folk style singing of chorale which traditionally bears the name “Kingo singing” (after the *Gradual* by Thomas Kingo, printed in 1699) was possible to be registered.

By sketching the history of phonographic recordings in Nordic and Baltic countries the author also tries to present more general tendencies observed in ethno-hymnological research at the beginning of 20th century. She points out mainly at the clashing of the two different methods of registration – the pencil method and the one with the use of a phonograph. She refers to the statements of the researchers themselves who were not very enthusiastic about the equipment at all. Quoted comments prove the fact that the advantages of the phonograph use were not recognised until the times of the present-day researchers, however even among them there were some who criticised the device for being ill-equipped for registration of congregational singing. In the article there is also mentioned the problem of the equipment availability, which at first was rather expensive and thus accessible only to the rich philanthropists (such as Jón Pálsson in Iceland), or to the researchers belonging to different societies and working in the archives. The trademark of this first phonographic registrations was a practice of an immediate transcript compilation. The sources written down from a „living tradition”

are nowadays especially precious as many of the wax cylinders registered during the initial field trips have been destroyed and only small passages of melodies are feasible to be listened to.



# Bibliografia

## **Adamowski, Jan**

1999 *Kategoria przestrzeni w folklorze. Studium etnolingwistyczne*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

2003 *Śpiewanejki moje – najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*, cz. 1, Lublin: Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych, Wojewódzki Dom Kultury.

2005 *Śpiewanejki moje – najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*, cz. 2, Lublin: Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych, Wojewódzki Dom Kultury.

## **Adamowski, Jan; Bartmiński, Jerzy; Czyżewski, Feliks**

1994 *Atlas etnolingwistyczny pogranicza polsko-białorusko-ukraińskiego*, w: *Euroregion Bug. Problemy współpracy przygranicznej Polski, Białorusi i Ukrainy*, t. 1, red. Maciej Bałtowski, Lublin: Politechnika Lubelska, s. 143-152.

## **Adamowski, Jan; Sar, Andrzej (red.)**

2016 *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie.

## **Albrecht, Christoph**

1995 *Einführung in die Hymnologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

## **Andersson, Greger (red.)**

2001 *Musikgeschichte Nordeuropas. Danemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden*, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

## **Ankersmit, Franklin Rudolf**

1998 *Historiografia i postmodernizm*, w: *Postmodernizm*, red. Ryszard Nycz, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.

## **Ann**

1977 *Pożegnanie nieostateczne*, „Gazeta Jarocińska” (Tygodnik Ziemi Jarocińskiej) nr 52, 24.12.1997, s. 6.

## **Anonim**

1996 *Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej. Regulamin*, Zbiory Archiwum Państwowego w Kaliszu, sygn. 443.

1997 *Turniejowe potyczki wsi*, „Gazeta Jarocińska” (Tygodnik Ziemi Jarocińskiej) nr 25, 20.06.1997, s. 9.

**Arszyńska, Ewa; Muzalewska, Hanna**

2002 *Maria Znamierowska-Prüfferowa*, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, t. 1, red. Ewa Fryś-Pietraszkowa, Anna Kowalska-Lewicka, Anna Spiss, Kraków: PTL, s. 323-328.

**Artymowicz, Andrzej**

2015 *Cyfrowe przetwarzanie i analiza dźwięku rejestratora dźwiękowego MARS-BM samolotu TU-154M nr 101* [Opinia Zespołu Biegłych w sprawie Po.Śl. 54/10], Warszawa.

**Aveline, Mark**

2007 *The Use of Audio and Videotape Recordings of Therapy Sessions in the Supervision and Practice of Dynamic Psychotherapy*, "British Journal of Psychotherapy" nr 8 (4), s. 347-358.

**Balazs, Bela**

1952 *Theory of the Film*, Londyn, Nowy Jork: Arno Press.

**Barta, Janusz (red.)**

2017 *System Prawa Prywatnego*, t. 13, Warszawa: C. H. Beck: Instytut Nauk Prawnych PAN.

**Barta, Janusz; Markiewicz, Ryszard**

2016 *Prawo autorskie*, Warszawa: Wolters Kluwer.

**Barta, Janusz; Markiewicz, Ryszard; Matlak Andrzej (red.)**

2008 *Prawo mediów*, Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze „LexisNexis”.

**Bartkowski, Bolesław**

1977 *Problem ludowości i wariabilności polskich pieśni religijnych, żyjących w tradycji ustnej*, „Seminare. Poszukiwania naukowo-pastoralne” t. 2, s. 301-317.

1985 *O niektórych uwarunkowaniach i inspiracjach rozwoju religijnej pieśni polskiej*, „Seminare. Poszukiwania naukowo-pastoralne” t. 7, s. 221-232.

1987a *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków: PWM.

1987b *Uwagi o polskich religijnych pieśniach narracyjnych*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” t. 34, z. 7, s. 81-87.

1995 *Związki choratu gregoriańskiego z ludową muzyką i pieśnią religijną w Polsce*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków: Musica Iagellonica, s. 115-130.

**Bartkowski, Bolesław (red.)**

1990 *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

**Bartmiński, Jerzy**

1973 *O języku folkloru*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

1979 *Założenia deskryptorowej systematyki tekstów folkloru*, „Literatura Ludowa” nr 4-6, s. 3-9.

1986 *Kolęda i jej odmiany gatunkowe*, w: *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. Jerzy Bartmiński i Czesław Hernas, Wrocław: PTL, s. 78-184.

1987 *Kazimierz broni się przed folkloryzmem*, „Region Lubelski” nr 2, s. 79-96.

1996 *O „Słowniku stereotypów i symboli ludowych”*, w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 9-34.

1999 *Jak archiwizować materiały folklorystyczne?*, „Twórczość Ludowa” nr 3-4, s. 38-40.

2002 *Polskie kolędy ludowe. Antologia*, Kraków: Universitas.

2011 *Przedmowa*, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii: Ludwik Bielawski, t. 4: *Lubelskie*, red. tomu: Jerzy Bartmiński, cz. 1: *Pieśni i obrzędy doroczne*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia”, s. 7-11.

**Bartmiński, Jerzy (red.)**

1980 *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.



1996 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

1999 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska, t. 1: *Kosmos*, cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

2011 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 4: *Lubelskie*, red. tomu Jerzy Bartmiński, cz. 1: *Pieśni i obrzędy doroczne*, cz. 2: *Pieśni i obrzędy rodzinne*, cz. 3: *Pieśni i teksty sytuacyjne*, cz. 4: *Pieśni powszechne*, cz. 5: *Pieśni stanowe i zawodowe*, cz. 6: *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne „Pollhymnia”.

2012a *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, t. 1: *Kosmos*, cz. 3: *Meteorologia*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

2012b *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, t. 1: *Kosmos*, cz. 4: *Świat, światło, metale*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

2017 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, t. 2: *Rośliny*, cz. 1: *Zboża*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

2018 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca red. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, t. 2: *Rośliny*, cz. 2: *Warzywa, przyprawy i rośliny przemysłowe*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

345

#### **Bartmiński, Jerzy; Drozdowski, Artur**

1996 *Z prac nad katalogiem kolęd polskich. Kryteria opisu i systematyki kolęd*, w: *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, red. Tadeusz Budrewicz, Stanisław Koziaara, Jan Okoń, Tarnów: Wydawnictwo Biblos, s. 70-79.

#### **Bartmiński, Jerzy; Hernas, Czesław (red.)**

1986 *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, Wrocław: PTL.

#### **Bartmiński, Jerzy; Kielak, Olga; Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława**

2015 *Dlaczego wąż nie ma nóg? Zwierzęta w ludowych przekazach ustnych*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

#### **Bartmiński, Jerzy; Maksymiuk-Pacek, Beata**

2013 „Archiwum Etnolingwistyczne” w Instytucie Filologii Polskiej UMCS – informacja o zasobach dla Rektora Stanisława Michałowskiego [maszynopis z 10 września 2013 r.].

#### **Bartmiński, Jerzy; Maksymiuk-Pacek, Beata; Michalec, Anna**

2010 *Archiwum Etnolingwistyczne Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, IX Konferencja Dosłidnikiv Narodnoj Muziki Červonorus'kich (Galic'ko-Volodimirs'kich) ta Sumižnich Zemel' (L'viv 2010)*, red. Bogdan Lukanjuk, Jurij Ribak, Lviv, s. 85-92.

#### **Bartmiński, Jerzy; Mazur, Jan**

1978 *Teksty gwarowe z Lubelszczyzny*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN.

#### **Bączkowska, Grażyna**

1990 *O zawartości i zasadach organizacji Archiwum Etnolingwistycznego UMCS w Lublinie*, „Twórczość Ludowa” nr 4, s. 45-47.

#### **Bąk, Stanisław**

1970 *Wstęp*, w: Józef Majchrzak, *Dolnośląskie pieśni ludowe*, Wrocław: PTL, Dolnośląskie Towarzystwo Muzyczne, s. 9-13 [seria: Prace i Materiały Etnograficzne t. 21].

**Bielawski, Ludwik**

1965 *Muzyka ludowa polska* [hasło], w: *Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 240-264.

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*, red. Ludwik Bielawski, Kraków: PWM, s. 11-65.

1999 *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

2002 *Phonogram Archives and the Documentation of Folk Traditions in Twentieth-Century Poland*, w: *Music Archiving in the World. Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, edited by Gabriele Berlin and Artur Simon, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, s. 435-438.

**Bielawski, Ludwik; Mioduchowska, Aurelia**

1997 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 2: *Kaszuby*, cz. I: *Pieśni obrzędowe*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

1998 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 2: *Kaszuby*, cz. II: *Pieśni powszechne*, cz. III: *Pieśni powszechne i zawodowe*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

**Bowen, Caroline**

2002 *Lionel Logue: Pioneer speech therapist 1880-1953* [źródło: [http://www.speech-language-therapy.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=53](http://www.speech-language-therapy.com/index.php?option=com_content&view=article&id=53) [dostęp 14 listopada 2019 r.]].

**Böstrom, Mathias**

2004 *Svårfångnade koralerna. Förutsättningar för uppteckning, inspelning och utgivning av folkliga koraler 1929-45. Collecting folk hymns: social networks and collection methods in practice 1929-45*, w: „*Gamla psalmmelodier*“. *En bok om folkliga koraler, insamling och forskning. A book about Swedish folk hymns, collection and research*, red. Mathias Böstrom, Margareta Jersild i in., Stockholm: Svenskt visarkiv, s. 79-103.

**Böstrom, Mathias; Jersild, Margareta i in. (red).**

2004 „*Gamla psalmmelodier*“. *En bok om folkliga koraler, insamling och forskning. A book about Swedish folk hymns, collection and research*, Stockholm: Svenskt visarkiv.

**Broberg, Gunnar**

2001 *Prolog: Der Norden als kulturelle Landschaft*, w: *Musikgeschichte Nordeuropas. Danemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden*, red. Greger, Andersson, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, cop., s. 1-19.

**Brożek, Andrzej**

1969 *Ślązacy w Teksasie. Relacje o najstarszych polskich osadach w stanach Zjednoczonych*, Warszawa: PWN.

1977 *Polonia amerykańska 1854-1939*, Warszawa: Interpress.

**Brożek, Andrzej; Borek, Henryk**

1967 *Pierwsi Ślązacy w Ameryce. Listy z Teksasu do Płużnicy z roku 1855*, Opole: Instytut Śląski.

**Brzezińska, Anna Weronika**

2014 *Józef Majchrzak. Folklor ziemi kępińskiej*, Kępno: Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego.

**Brzuskowska, Marta**

1991a *Wielkanocna modlitewka ludowa*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 2, s. 48.

1991b *Słowniczek zwyczajów dożynkowych*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 3, s. 26-27.

1991c *Gospodarska Kolęda*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 4, s. 41-42.

1992a *Miasto nad rzeką*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 3, s. 20-22.

- 1992b *Róg obflitości*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 4, s. 39-41.
- 1993a *Pieśń o św. Janie Niepomoczenie, patronie kościoła „na wodzie” w Żwierzyńcu*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 1, s. 17-18.
- 1993b *Zielony Karnawał*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 2, s. 41-43.
- 1993c *Barokowe Memento Mori*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 3, s. 23.
- 1993d *„Niebo” z Błonia*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 4, s. 10-11.
- 1994a *Pieśń do św. Jana Kantego, patrona Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego, Akademii Krakowskiej i Zamojskiej*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 1-2, s. 40-43.
- 1994b *„Zamówienie” na dzień św. Andrzeja*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 3, s. 39.
- 1994c *Roście Zamoście*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 4, s. 69.
- 1994d *Kolęda z Czarnego Stoku*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 3, s. 65-66.
- 1995a *Sztuka ludowa – sztuka użytkowa*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 1-2, s. 113-114.
- 1995b *Ścięte kłosa*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 3, s. 26.
- 1996 *Pracownia badań nad folklorem*, w: *Muzeum w Zamościu 1926-1996*, red. Piotr Kondraciuk, Andrzej Urbański, Zamość: Muzeum Okręgowe w Zamościu, s. 80-85.

### **Brzuskowska, Marta (red. i oprac.)**

- 1986 *Gody zamojskie. Wiejskie zwyczaje i obrzędy ludowe*, Zamość: Muzeum Okręgowe w Zamościu.
- 1990 *Pieśni domowe i polne śpiewanki*, Zamość: Muzeum Zamojskie.
- 1998 *Świat roślin w kulturze wsi dorzecza górnego Wieprza*, Zamość: Muzeum Zamojskie.
- 2000 *Herody Dialogus pro Nativitate Iesu Christi przy tym Gospodarzom Zamojskim na ten Nowy Rok kolęda*, Zamość: Muzeum Zamojskie.

### **Brzuskowska, Marta; Kondraciuk, Piotr**

- 1990 *Radecznicza – źródło łask*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny” nr 4, s. 17-23.

### **Bystróż, Jan Stanisław**

- 1927 *Pieśni ludowe z polskiego Śląska z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciaty i J. Rogera*, t. 1, z. 1: *Pieśni balladowe*, Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- 1934 *Pieśni ludowe z polskiego Śląska z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych A. Cinciaty i J. Rogera*, t. 1, z. 1-2: *Pieśni balladowe. Pieśni o zalotach i miłości*, Kraków: [brak wyd.].

### **Chociej, Stanisława**

- 1967 *Twórczość literacka i działalność wydawnicza Edmunda Bojanowskiego*, „Nasza Przeszłość. Studia z dziejów kościoła i kultury katolickiej w Polsce” t. 26, s. 147-218.

### **Clausen, Marianne**

- 2006a *Spiritual songs and Kingo singing in the Faroe Islands*, w: *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kristen Sass Bak, Svend Nielsen, København: AKA Print, s. 197-226.
- 2006b *Andlig visuløg i Føroyum. Spiritual Songs in the Faroes. Melodies recorded 1902-2002*, Hoyvik.

### **Czajkowska-Dąbrowska, Monika**

- 1971 *Nagranie płytowe i jego twórcy w świetle polskiego prawa autorskiego*, „Studia Cywilistyczne” t. 18, s. 75-107.

### **Czapran, Wanda**

- 1987 *Rola więzi krewniaczych w kształtowaniu się społeczności lokalnych na Dolnym Śląsku*, w: *Etnologia i folklorystyka wobec problemu tworzenia się nowego społeczeństwa na ziemiach zachodnich i północnych. Materiały z sesji 10-11 października 1986 r.*, red. Dorota Simonides, Opole: Instytut Śląski w Opolu, s. 59-77.

## **Czekanowska, Anna**

1999 *Uwagi etnomuzykologa na temat tożsamości źródła*, w: *Źródła Muzyczne. Krytyka – analiza – interpretacja. XXVIII Konferencja muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich. Gdańsk 7-8 maja 1999*, red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, Warszawa: Związek Kompozytorów Polskich, s. 26-30.

## **Czyżewski, Feliks**

1979 *Jak zapisywać incipit pieśni*, „Literatura Ludowa” nr 4-6, s.15-19.

## **Dahlig, Piotr**

1990 *Cymbaliści w Polsce południowo-zachodniej*, w: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, Warszawa-Łódź: Ludowy Instytut Muzyczny, s. 55-60.

1991 *Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki PAN*, „Twórczość Ludowa” nr 3-4, s. 80-83.

1993 *Julian Pulikowski i Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1935-1939*, „Muzyka” nr 3-4, s. 119-156.

1994a *Ludowy zespół śpiewaczy z Przejęstawia (woj. jeleniogórskie)*, „Literatura Ludowa” nr 1-2, s. 44-47.

1994b *Reemigrancka kapela z Ocic (woj. jeleniogórskie)*, „Twórczość Ludowa” nr 3-4, s. 25-29.

1994c *Współczesne funkcjonowanie tradycji muzycznych przesiedleńców polskich (przykład repatriantów z Bośni)*, „Literatura Ludowa” nr 1-2, s. 36-39.

1994d *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, „Twórczość Ludowa” nr 3-4, s. 11-13.

1995 *Tradycje muzyczne repatriantów polskich z Jugosławii – Instrumenty i kapele*, w: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 129-145.

1997 *Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, „Muzyka” nr 2, s. 57-70.

1998a *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

1998b *Z badań nad tradycjami muzycznymi na ziemiach zachodnich i północnych. Cymbaliści z Kresów Wschodnich*, „Lud” t. 82, s. 133-155.

1999 *Zbiory fonograficzne Instytutu Sztuki PAN*, „Twórczość Ludowa” nr 3-4, s. 29-33.

2007a *Die Phonogrammsammlungen des Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk in Warschau – Ein Archiv folkloristischer Praxis*, w: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, red. Erik Fischer, Annelie Kürsten, Sarah Brasack und Verena Ludorff, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, s. 494-522.

2007b *Sobieska Jadwiga* [hasło], w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 10: Sm-Ś, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków: PWM, s. 19-20.

2013 *Cymbaliści w kulturze polskiej*, Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

2017 *„Zdjęcie” fonograficzne a Konwencja UNESCO o ochronie dziedzictwa niematerialnego*, w: *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, red. Jacek Jackowski, Warszawa: Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN, s. 171-177.

## **Dahlig, Piotr; Lesień-Płachecka, Krystyna**

2000 *Zbiory Fonograficzne*, w: *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949-1999*, red. Edward Krasiński, Jolanta Czubek Olejniczak, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 244-248.

## **Dahlig-Turek, Ewa**

2004-2005 *From National Heritage to National Heritage. Sound Archive of the Institute*

of Arts in Warsaw, "Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes" Band 53/54 [Wien], s. 162-169.

2008 *Archiwum muzyczne XXI wieku. Europejski projekt DISMARC*, w: „Fonoteka wczoraj, dziś i jutro”. Pierwsza Ogólnopolska Konferencja Fonotek, Warszawa 11-12 maja 2007, red. Katarzyna Janiszewska-Słomko, Małgorzata Ksenia Krzyżanowska, Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s.129-135.

### **Dąbkowski, Przemysław**

1910 *Prawo prywatne polskie*, Lwów: Towarzystwo dla Popierania Nauki Polskiej.

### **Dekowski, Jan Piotr**

1970 *Wybrane relacje etnograficzno-historyczne z zapisków Franciszka Kaźmierskiego z Bochenia powiatu łowickiego*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” t. 12, s. 57-116.

### **Dekowski, Jan Piotr; Szram, Antoni (oprac.)**

1970 *Folklor Ziemi Łódzkiej – w 25 lecie PRL. Pokłosie Wielkiego Folklorystycznego Konkursu Ziemi Łódzkiej*, Warszawa: Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej Wydział Kultury w Łodzi, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Wojewódzkie Towarzystwo Upowszechniania Kultury w Łodzi.

### **Dworaczyk, Edward Joseph**

1936 *The first polish colonies of America In Texas*, San Antonio: The Naylor Company.

### **Dyer, Frank Lewis**

1907 *Did Edison invent the Talking Machine?*, "The Edison Phonograph Monthly" vol IV, no. 12, s. 13.

### **Dyer, Frank Lewis; Martin, Thomas Commenford**

2001 *Edison: His Life and Inventions*, Honolulu: University Press of Pacific [reprint z 1910]. 349

### **Dygacz, Adolf**

1956 *Śpiewnik opolski*, Stalinogród: Wydawnictwo „Śląsk”.

1995 *Śląskie pieśni ludowe*, Katowice: Górnośląska Oficyna Wydawnicza.

2002 *Pieśni swawolne*, Katowice: Górnośląska Oficyna Wydawnicza.

2019 *Pieśni znad Odry*, Opole: Instytut Śląski.

### **Dygacz, Adolf; Ligęza, Józef**

1954 *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, Kraków: PWM.

### **Dzieduszycki, Wojciech**

1954a *Dolnośląskie „pieśniczki” ich wędrówki i ich humor*, „Sprawy i Ludzie” nr 48, s. 1, 3.

1954b *„Pieśniczki” dolnośląskich „starzyków”*, „Sprawy i Ludzie” nr 18, s. 3.

1987 *Miłośnik dolnośląskiego folkloru*, „Kalendarz Wrocławski”, s. 161-163.

### **Dziubata, Karolina**

2018 *Folklor(izm) sklepowy. Wzornictwo regionalne w produktach spożywczych i użytku codziennego*, w: *Twórcy/Wytwórcy/Przetwórcy. Wokół problematyki wzornictwa regionalnego*, red. Anna Weronika Brzezińska, Sylwia Kucharska, Kalisz: Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej w Kaliszu, s. 297-322.

### **Edison**

1878 *The Phonograph and its Future*, "The North American Review" Vol. 126, s. 527-536.

1891 *How sound is reproduced*, "The Phonogram" Vol. 1, no. 1, s. 13-17.

1907 *The Phonograph – my Pet Invention and the Possibilities I see in It*, "The Edison Phonograph Monthly" Vol. 3, no. 12, s. 14-15.

### **Fibingier, Barbara**

2004 *Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej*, „Panorama Wielkopolskiej Kultury” nr 9, s. 10.

### **Ficsor, Mihály**

2003 *Guide to the copyright and related rights treaties administered by WIPO and glossary of copyright and related rights terms*, World Intellectual Property Organization.

## **Gacek, Gabriela**

2008 *Józef Majchrzak – zapomniany badacz muzyki ludowej Dolnego Śląska*, w: *Muzyczne oblicza Śląska. Materiały z konferencji Wrocław 19 czerwca 2008 r.*, red. Agnieszka Drożdżewska i Grzegorz Joachimiak, Wrocław-Lublin: Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, s. 115-122.

2009a *Muzyka przesiedleńców z Kresów Wschodnich w audycjach radiowych Józefa Majchrzaka*, „Kwartalnik Studentów Muzykologów UJ” nr 5, [http://www.muzykologia.uj.edu.pl/kwartalnik/index.php?art=nr5].

2009b *Nieznane zapisy fonograficzne muzyki ludowej autochtonicznej ludności polskiej na Dolnym Śląsku*, „Muzyka” nr 2, s. 103-121.

2015a *Nieznane nagrania muzyki przedwojennych polskich mieszkańców Galicji Wschodniej ze zbiorów archiwum Polskiego Radia we Wrocławiu*, w: *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia*, red. Zbigniew Jerzy Przerembski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 63-71 [seria: Musicologia Vratislaviensia nr 12].

2015b *Radiowe audycje Józefa Majchrzaka jako dokument folkloru muzycznego terenów Śląska*, „Rocznik Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego” nr 1, s. 75-124.

## **Gańczyńska, Anna**

2018a *Biesiada Folkloru Ziemi Kaliskiej. 40 lat regionalnego przeglądu zespołów folklorystycznych*, Kalisz: Centrum Kultury i Sztuki.

2018b *Józefa Marciniak, Śpiewaczka z Kobierna*, [tekst bookletu do płyty CD] *Dwa listka na wodę. Józefa Marciniak śpiewaczka z Kobierna. Zespół śpiewaczy Kobierzanki*, Kalisz: Centrum Kultury i Sztuki, s. 2-5 [seria: Portrety].

350

## **Gańczarczyk, Gabriela; Grochowski, Piotr (red.)**

2009 *Folklor w dobie Internetu*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

## **Gębik, Władysław**

1953 *Pieśni ludowe Mazur i Warmii*, Olsztyn: Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Olsztynie.

1959 *Folklor Warmii i Mazur i jego polscy badacze w XVIII, XIX i XX stuleciu*, „Literatura Ludowa” nr 3-4, s. 13-25.

## **Ghazal, Nicholas**

2017 *Prawo do fonogramu w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa: Wolters Kluwer.

2019 *Publiczne udostępnianie nagrań dźwiękowych przez instytucje odpowiedzialne za ochronę dziedzictwa dźwiękowego a prawo do artystycznego wykonania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 4(146), s. 117-133.

## **Głapa, Adam**

1955 *Wielkopolski haft snutkowy*, „Polska Sztuka Ludowa” t. 9, z. 4, s. 193-205.

## **Goc, Małgorzata**

2016 *„Skąd wam się to bierze? Tam mają torbę z głupotami pod stołem”, czyli archiwalne nagrania fonograficzne w zbiorach Działu Etnograficznego Muzeum Śląska Opolskiego*, „Opolski Rocznik Muzealny” t. 22, s. 81-102.

## **Gorczyca, Krzysztof (red.)**

2017 *„Przy onej dolinie”. Zaborze, Radecznica, Roztocze szczebrzeszyńskie. Muzyka tradycyjna i jej wykonawcy*, Radecznica-Lublin: Gminne Centrum Kultury w Radecznicy.

## **Gorczyca, Krzysztof**

2018 *„Łuhom, łuhom, ponad Buhom”. Muzyka tradycyjna Polesia Lubelskiego i jej wykonawcy*, Lublin-Włodawa: Towarzystwo dla Natury i Człowieka.



**Greger, Andersson (red.)**

2001 *Musikgeschichte Nordeuropas. Danmark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, cop.

**Grochowski, Piotr**

2009 *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

**Groves, George Robert**

1947 *The Soundman*, "Journal of the the Society of Motion Picture Engineers" t. 48, nr 3, s. 220-228.

**Grygier, Ewelina**

2015 *Gdyby Kolberg miał fonograf...Archiwalne nagrania śpiewaków i muzyków ludowych*, „Magazyn Folk24” nr 1, s. 17.

2016 *Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN*, „Stolica” nr 5, s. 33-36.

2017 *Felicja Ratajczak – regionalna działaczka*, „Dziedzictwo Kulturowe Wsi” nr 1, s. 185-198.

**Gryzik, Antoni**

1982 *Punkt wyjścia do dyskusji nad prawem autorskim operatora dźwięku*, w: *Studia z teorii przekazu dźwięku*, red. Antoni Gryzik i in., Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, s. 215-218.

**Halban, Leon**

1952 *Znaczenie zwyczajów prawnych i ich badanie*, „Lud” t. 39, s. 148-180.

**Hansson, Karl-Johann**

2007/2008 *Martin Luther's Hymns in the Lives of the Nordic People*, „I.A.H. Bulletin” nr 35/36, s. 105-133.

**Harari, Yuval Noah**

2018 *Homo deus. Krótka historia jutra*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

**Hejnosz, Wojciech**

1957 *Etnografia a prawo. Uwagi przygodne*, „Lud” t. 44, s. 130-136.

**Homola, Irena**

1984 *Fiedler Robert*, w: *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, kom. red. Julian Krzyżanowski i in., Warszawa: PWN, s. 258.

**Hyszko, Romana**

1996 *Mówią o nich wesole kobitki. Piętnastolecie Kobierzanek*, „Rzecz Krotoszyńska” nr 14, z dn. 11.07.1996, s. 10.

**Ib**

1977 *Jubileusz „Golinianki”*, „Gazeta Jarocińska” (Tygodnik Ziemi Jarocińskiej) nr 28, 11.07.1997, s. 6

**Jackowski, Jacek Piotr**

2002 *Archiwizacja nagrań dźwiękowych folkloru muzycznego*, „Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME” nr 2-4, s. 84-94

2003 *Na początku były wałki woskowe. O Archiwum Fonograficznym IS PAN*, „Gadki z Chatki. Pismo Folkowe” nr 1, s. 6-11.

2006 *The Oldest Sound Archive of Traditional Music in Poland in Relation to Current Challenges*, „Tautosakos darbai / Folklore Studies” [Vilnius] vol. 31, s. 39-25.

2007 *Łowickie a Rawskie – muzyczne subregiony Mazowsza. Źródła historyczne i współczesne badania terenowe*, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Instytut Muzykologii UW, Instytut Sztuki PAN, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam”.

2008 *Zachować dawne nagrania...*, „Gadki z Chatki. Pismo Folkowe” nr 3, s. 6-15.

2010 *Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN. Archiwum muzyki tradycyjnej w dobie cyfryzacji i Internetu*, w: *Folklor w dobie Internetu*, red. Gabriela Gańczarczyk i Piotr Grochowski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 211-222.

- 2011a *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego 1950-1954*, w: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Materiały z ogólnopolskich konferencji, Radom – 14-15 listopada 2008 r., Gdańsk – 5 listopada 2009 r.*, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Małgorzata Kozłowska, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, s. 67-115.
- 2011b *Digitalizacja Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, w: *Polskie biblioteki cyfrowe. Materiały z konferencji zorganizowanej w dniach 20-21 października 2010 r. przez Bibliotekę Kórnicką PAN, Poznańską Fundację Bibliotek Naukowych, Poznańskie Centrum, Superkomputerowo-Sięciowe*, red. Cezary Mazurek, Maciej Stroiński, Jan Węglarz, Poznań: Ośrodek Wydawnictw Naukowych, s. 63-65.
- 2014a *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: Instytut Sztuki PAN.
- 2014b *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” nr 3, s. 71-114.
- 2014c *Gdyby Kolberg miał fonograf...*, [tekst bookletu do dwupłyty albumu CD] *Gdyby Kolberg miał fonograf...*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Liber Pro Arte, s. 1-41 [seria: *IS PAN Folk Music Collection* vol. 10].
- 2014d *Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. Weronika Grozdeń-Kołacińska, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 108-150.
- 2015a *Dokumentacja fonograficzna tradycji muzycznych w Kalisziem*, [tekst bookletu do płyty CD] *Melodie stamtąd. Nagrania archiwalne pieśni i muzyki regionu kaliskiego ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, cz. 1: *1947 – pierwsza poł. 1959 r.*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, współpraca wydawnicza: Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu, s. 17-34.
- 2015b *Gdyby Kolberg miał fonograf*, w: *Rok Kolberga 2014. 200. rocznica urodzin Oskara Kolberga. Raport*, red. Maria Peryt, Dorota Herman, Mateusz Cieślak, Alina Święs, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca 2015, s. 85.
- 2015c *Gdyby Kolberg miał fonograf... czyli o działalności Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Roku Oskara Kolberga*, „Twórczość Ludowa” nr 1-2, s. 10-11.
- 2016 *Najstarsze zabytki fonograficzne dokumentujące polską muzykę tradycyjną. Przegląd źródeł w świetle współczesnych kwerend i badań*, „Etnomuzykologia Polska” nr 1, s. 6-31.
- 2017 *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*, [tekst bookletu do płyty CD] *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 9-22.
- 2018 *Jadwiga i Marian Sobiescy i ich rola w tworzeniu zasobu źródeł etnofonograficznych dla polskiej nauki i kultury (Jadwiga and Marian Sobieski and their role in creating a resource of ethnomusicological sources for Polish science and culture)*, w: *Sobiescy – zachowane w dźwiękach. Wystawa roku jubileuszu 50-lecia powołania Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu*, red. Aneta Izabela Oborny, Szydłowiec: Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, s. 29-49.

#### **Jackowski, Jacek; Kierzkowski, Maciej**

- 2008 *Digitalizacja najstarszej części Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, w: *„Fonoteka wczoraj, dziś i jutro”. Pierwsza Ogólnopolska Konferencja Fonotek, Warszawa 11-12 maja 2007*, red. Katarzyna Janiszewska-Słomko, Małgorzata Ksenia Krzyżanowska, Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, s. 88-102.

#### **Jackowski, Jacek; Klekowicz, Hubert; Grygier, Ewelina**

- 2019 *Documental recordings of Polish traditional music in the digital domain. Digitization and dedicated system of archiving, developing and making historical ethno-phonographic resources available*, „Digital Transformation Playbook”, IAB Europe, s. 82-83 [<https://>

iabeurope.eu/knowledge-hub/iab-europe-digital-transformation-playbook-2019/], s. 17-1 [https://crido.pl/wp-content/uploads/2019/11/Documental-recordings-of-Polish-traditional-music-.pdf].

**Jamski, Piotr**

2019 *Projekt naukowy „Corpus Campanarum Poloniae”*, w: *Muzea kościelne wobec nowych wyzwań. Materiały konferencji zorganizowanej w dniach 18-20 października 2017 r. przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Radę ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturowego, Konferencji Episkopatu Polski przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, red. Natanaela Wiesława Błażejczyk, Piotr Majewski, Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, s. 515-528 [seria: Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów t. 12].

**Jersild, Margareta**

2006 *Swedish traditional singing*, w: *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kristen Sass Bak, Svend Nielsen, København: Museum Tusulanum Press, s. 13-40.

**Jersild, Margareta; Akesson, Ingrid**

2000 *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakrunden, bruket och musiken*, Stockholm: Gidlunds Förlag.

**Katz, Bob**

2002 *Mastering Audio, the Art and the Science*, Burlington: Focal Press.

**Kolar, Anu; Hunt, Kadri**

2005 *Folk Hymn Singing in Estonia. Folk Hymns as a Source of Cyrillus Kreek's Composition*, "IAH Bulletin" nr 33, s. 37-62.

353

**Kolberg, Oskar**

1964 *Dziela wszystkie*, t. 23: *Kaliskie*, Wrocław-Poznań: PTL.

1965 *Dziela wszystkie*, t. 43: *Śląsk*, Wrocław-Kraków-Warszawa: PTM, LSW.

**Kolbuszewski, Jacek**

1986 *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, „Polska Sztuka Ludowa” t. 40, z. 1-2, s. 49-56.

**Kominek, Mieczysław**

1986 *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków: PWM.

**Konieczna, Anna**

1998 *Śpiewnie w życiu i w zespole. Rozmowa z Bronisławą Bazelak – instruktorką i opiekunką zespołu „Noskowiacy”, „Gazeta Jarocińska” (Tygodnik Ziemi Jarocińskiej) nr 2, 9.01.1998, s. 6.*

**Kopal, Richarda**

2017 *Zbiór wałków woskowych „Schmidt Schlesien” w Berlińskim Archiwum Fonograficznym (Berliner Phonogramm-Archiv)*, [tekst bookletu do płyty CD] *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 1-8.

**Kostrzewa, Agnieszka**

2008 *Idee i dramaty. O życiu i pracy badawczej Łucjana Kamieńskiego*, w: *W kręgu badaczy kultury Kaszub i Pomorza XIX i XX wieku: IX Konferencja Kaszubsko-Pomorska, Słupsk 11-12 XII 2006*, red. Józef Borzyszkowski, Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego, Gdańsk: Instytut Kaszubski, s. 107-122.

2019 *Bonifacy Zielonka (1899-1975)*, w: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*, t. 5, red. Katarzyna Ceklarz, Anna Spiss, Jan Święch, Kraków: PTL, s. 245-249.

**Kościów, Zbigniew**

2009 *Stanisław Śmiełowski*, Wołomin: Wydawnictwo Polskie w Wołominie.

**Kościukiewicz, Kazimierz i in. (red.)**

1988 *Józef Majchrzak, w: Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu 1948-1988. Wydawnictwo z okazji 40-lecia Uczelni. Suplement, Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, s. 64-65.*

**Kotula, Franciszek**

1970 *Hej, leluja! Czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych Rzeszowskiem, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.*

**Kronika...**

*Kronika wsi Szóstka. Rękopis Kroniki znajduje się w Gminnej Bibliotece Publicznej w Drelowie, Filia w Szóstce.*

**Kruszka, Wacław**

1905-1908 *Historia Polska w Ameryce: początek, wzrost i rozwój dziejowy osad polskich w Północnej Ameryce (w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie), t. IV, V, VII, Milwaukee (Wisconsin): Spółka Wydawnicza Kuryera.*

**Krzyżaniak, Barbara; Pawlak, Aleksander; Lisakowski, Jarosław**

1974 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały, red. serii Ludwik Bielawski, t. 1: Kujawy, cz. I: Teksty, Kraków: PWM.*

**Krzyżaniak, Barbara; Pawlak, Aleksander**

2002 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały, red. serii Ludwik Bielawski, t. 3: Warmia i Mazury, cz. 1: Pieśni doroczne i weselne, cz. 2: Pieśni balladowe i społeczne, cz. 3: Pieśni zalotne i miłosne, cz. 4: Pieśni rodzinne i taneczne, cz. 5: Pieśni religijne i popularne, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.*

354

**Krzyżosiak, Beata**

1988 *Kolejna nagroda dla «Snutek», „Magazyn itp.” nr 36, 4.12.1998, s. IV.*

**Książek, Paulina**

2017 *Projekt „Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie”, w: Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie, t. 1, red. Jacek Piotr Jackowski, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, s. 75-90.*

**Kuczek, Piotr**

2012 *Cymbaliści wileńscy z warmińsko-mazurskiego, Straduny: Centrum Kultury Gminy Elk.*

**Lechocka, Ewelina**

2016 *Znaczenie i funkcja motywu lilii w warmińsko-mazurskich pieśniach ludowych, „Studia Linguistica” t. 9, s. 87-98.*

2018 *Znaczenie i funkcja kaliny w warmińsko-mazurskich pieśniach ludowych, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” t. 65, s. 63-83.*

**Lesień-Płachecka, Krystyna**

1987 *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego: Materiały nienagrane, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.*

**Lewinski von, Silke**

2007 *Adequate Protection of Folklore – A Work in Progress, w: P. Torremans, Copyright Law. A Handbook of Contemporary Research, Cheltenham: Edward Elgar, s. 207- 231.*

**Ligęza, Józef; Stoiński, Stefan Marian**

1938 *Pieśni ludowe z polskiego Śląska, t. 2: Pieśni balladowe. O zalotach i miłości, Kraków [brak wyd.].*

1939 *Pieśni ludowe z polskiego Śląska, t. 3, z. 1: Pieśni o miłości, Kraków [brak wyd.].*

**Ligęza, Józef; Ryling, Franciszek**

1961 *Pieśni ludowe ze Śląska, t. 3, z. 2: Pieśni rodzinne, Katowice: Śląsk.*

**Lippus, Urve**

2006 *The Estonian tradition of folk singing*, w: *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kristen Sass Bak, Svend Nielsen, København: Museum Tusulanum Press, s. 41-65.

**Lisakowski, Jarosław**

1962 *Folklor muzyczny Ziemi Kaliskiej*, niepublikowana praca doktorska, Poznań: UAM [sygnatura maszynopisu w Zbiorach Fonograficznych Instytut Sztuki PAN: PD/1962/1/1].

1971 *Pieśni kaliskie*, Kalisz: PWM.

1978 *Folklor muzyczny Warmii i Mazur*, w: Maria Drabecka, Barbara Krzyżaniak, Jarosław Lisakowski, *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, s. 245-362.

1983 *Pieśni ludowe znad Proсны*, Kalisz: Federacja Towarzystw Kulturalnych Ziemi Kaliskiej.

**Lomax, Alan**

2014 *Alan Lomax, Assistant in charge: The Library of Congress Letters 1935-1945*, red. R.D. Cohen, University Press of Missisipi.

**Lompa, Józef**

1970 *Pieśni ludu śląskiego. Ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy*, wydał, skomentował i zarysem monograficznym poprzedził Bogdan Zakrzewski, Wrocław: PWN.

**Louhivuori, Jukka**

2006 *Traditional folk hymn singing in Finland – Besecherism*, w: *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kristen Sass Bak, Svend Nielsen, København: Museum Tusulanum Press, s. 85-96.

**Ls**

2001 *Jubileusz z wielką pompą*, „Gazeta Jarocińska” (Tygodnik Ziemi Jarocińskiej) nr 30, 27.07. 2001, s. 5.

355

**Łosakiewicz, Jan; Teperek, Ryszard**

2011 *Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce*, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.

**Maciejko, Waldemar; Rzeszotarski, Jacek; Tomaszewski, Tadeusz**

2010 *50 lat polskiej fonoskopii*, „Problemy Kryminalistyki” nr 269, s 69-83.

**Majchrzak, Józef**

1955 *Dolnośląskie pieśni ludowe*, Wrocław: Wydział Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej we Wrocławiu, Rozgłośnia Wrocławska Polskiego Radia.

1958a *Folklor na antenie Rozgłośni Wrocławskiej P.R.*, „Literatura Ludowa” nr 1, s. 62.

1958b *Pieśni, baśnie i gawędy z Dolnego Śląska*, „Literatura Ludowa” nr 1, s. 40-56.

1958c *Z dziejów folkloru dolno-śląskiego*, „Literatura Ludowa” nr 1, s. 5-7.

1970 *Dolnośląskie pieśni ludowe*, Wrocław: PTL, Dolnośląskie Towarzystwo Muzyczne [seria: Prace i Materiały Etnograficzne t. 21].

1983 *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*, Warszawa-Wrocław: PWN.

**Majewski, Piotr**

2005 *Wojna i kultura*, Warszawa: Trio.

**Markiewicz, Ryszard**

2018 *Ilustrowane prawo autorskie*, Warszawa: Wolters Kluwer.

**Moffat, David; Ronan, David; Reiss, Joshua**

2015 *An Evaluation of Audio Feature Extraction Toolboxes*, 15. International Audio Conference on DAFx, Trondheim, Norwegia 30 listopad-3 grudzień 2015.

**Maksymiuk-Pacek, Beata**

2014 *Skomputeryzowany Kolberg*, „Lublin. Kultura i Społeczeństwo” nr 6, s. 86-87.

2018a *O bazie Folbas* [<http://www.folbas.umcs.lublin.pl/o-bazie-folbas/>] [dostęp 22 września 2018 r.].

2018b *O lubelskiej kartotece kolędowej*, „Rocznik Przemyski” t. 54, z. 2, s. 131-139.

**Maksymiuk, Beata; Michalec, Anna**

1996 *Aktualny stan zasobów Archiwum Etnolingwistycznego UMCS w Lublinie*, „Twórczość Ludowa” nr 3-4, s. 41-43.

**Małachowska, Helena**

1996a *Pracownicy programowi PR we Wrocławiu w latach 1946-1996*, w: *Tu Polskie Radio Wrocław*, red. Helena Małachowska, Wrocław: Polskie Radio Wrocław, Wydawnictwo Europa, s. 22-25.

1996b *Tego nie było na antenie*, w: *Tu Polskie Radio Wrocław*, red. Helena Małachowska, Wrocław: Polskie Radio Wrocław, Wydawnictwo Europa, s.149-172.

**Mar**

2015 *Serwują publice muzyczną ucztę*, „Gazeta Krotoszyńska” nr 8404, 17.02.2015, s. 2.

**Michalec, Anna; Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława**

2019 *Jak chłop u diabła pieniądze pożyczał. Polska demonologia ludowa w przekazach ustnych*, *Materiały etnolingwistyczne*, t. 3, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

**Międzydiecezjalna Komisja ds. Liturgii, Duszpasterstwa Liturgicznego i Muzyki Kościelnej Diecezji Gliwickiej i Opolskiej**

2012 *Droga do Nieba. Katolicki modlitewnik i śpiewnik*, Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża.

**Miłkowski, Stanisław ks.**

1897 *Pastorałki i kolędy czyli piosnki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia oraz Modlitwy i Pieśni kościelne na rozmaite Święta zebrane z różnych dzieł*, Częstochowa: Czcionkami drukarni M. Stochelskiego.

**Mioduszewski, Michał Marcin, ks.**

1838 *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane, a dla wygody kościołów parafijalnych przez X. M. M. Mioduszewskiego Zgrom. XX. Miss. Zebrane*, Kraków: W drukarni Stanisława Gierzkowskiego.

1843 *Pastorałki i kolędy z melodyjami czyli piosnki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane*, Kraków: W drukarni Stanisława Gieszkowskiego.

**Moberg, Carl-Allan**

1939 *De Folkliga Koralvarianterna på Runö*, „Svensk Tidskrit för Musikkforskning”, s. 9-47.

**Mokrzyszewski, Borys**

1974 *Na fali 315,8 m*, w: *Wrocławskie anteny*, red. Zenon Kaszyński, Warszawa: Wydawnictwo Radia i Telewizji, s. 10-27.

**Morris, Edmund**

2019 *Edison*, Nowy Jork: Random House.

**Mrowiec, Karol**

1959 *Z problematyki polskiej pieśni religijnej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” nr 3, s. 296-309.

**Musialik-Chmiel, Anna**

2010 *Amerykańscy Ślężacy – dziedzictwo, pamięć, tożsamość*, Katowice: Księgarnia św. Jacka.

**Nałkowska, Zofia**

1970 *Dzienniki czasu wojny*, oprac. Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik.

**Nawrocka-Wysocka, Arleta**

2002 *Śpiewy protestanckie na Mazurach*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

2011 *Idee i wzorce muzyczne luteranizmu w zderzeniu z kulturą ludową*, „Aspekty Muzyki” nr 1, s. 141-155.

2015 *Kaliskie – region muzycznego pogranicza*, [tekst bookletu do płyty CD] *Melodie stamtąd. Nagrania archiwalne pieśni i muzyki regionu kaliskiego ze Zbiorów Fonograficznych*



*Instytutu Sztuki PAN, cz. 1: 1947 – pierwsza poł. 1959 r.*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, współpraca wydawnicza: Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu, s. 1-16.

**Nestorowicz, Stefan**

1909 *Notatki z podróży po środkowej i północnej Ameryce*, Toledo (Ohio): A. A. Paryski.

**Niebrzegowska, Stanisława**

1996 *Polski sennik ludowy*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

1999 *To jest moja druga ojczyzna. Polscy emigranci z północnej Francji o sobie*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

2000 *Przestrach od przestrachu. Rośliny w ludowych przekazach ustnych*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

**Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława**

2007 *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

**Niderla, Anna**

2015 *Autoprezentacja podmiotu w tekstach historii mówionej (na materiale rozmów z byłymi rektorami UMCS w Lublinie)*, Lublin [praca doktorska napisana w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego Instytutu Filologii Polskiej UMCS, promotor pracy prof. dr hab. Jerzy Bartmiński].

**Nowak, Tomasz**

2014 *Działalność zespołów. Instytucjonalizm a spontaniczność*, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 86-94.

**Nowińska, Ewa**

2007 *Wolność wypowiedzi prasowej*, Warszawa; Kraków: Oficyna Wolters Kluwer Business. 357

**Nycz, Ryszard**

2017 *Nowa humanistyka w Polsce, kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniunktur, refutacji*, „Teksty Drugie” (Teoria literatury, krytyka, interpretacja) nr 1, s. 18-40.

**Okęcka-Bromkowa, Maryna**

1959 *Folklor Warmii i Mazur w Radio Olsztyńskim*, „Literatura Ludowa” nr 3-4, s. 87-92.

1965 *Z kolankiem i bez*, Olsztyn: Wydawnictwo Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”.

1966 *Śpiewa wiatr od jezior: pieśni ludowe Warmii i Mazur*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1979 *Nad jeziorem bajka śpi*, Olsztyn: Wydawnictwo Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pojezierze”.

**Olesiejuk, Feliks**

1996 *Monografia wsi Drelów*, Lublin, Drelów: Urząd Gminy Drelów.

2000 *Zwyczaj i obrzędy ludu międzyrzeczczyny*, Drelów: Urząd Gminy Drelów.

**Oleszczuk, Aleksander**

1989 *Pieśni i obrzędy ludowe na Podlasiu*, Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza.

**Ólason, Smári**

2005 *The transformation of Reformational Hymns in Icelandic oral tradition*, “IAH Bulletin” nr 33, s. 299-308.

2006 *Iceland: A historical progression of over 400 years*, w: *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kristen Sass Bak, Svend Nielsen, København: Museum Tusulanum Press, s. 227-246.

**Pawlak, Aleksander**

1976 *Folklor muzyczny*, w: *Kultura ludowa Mazurów i Warmiaków*, red. Józef Burszta, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 485-502.

1995 *Kategorie porządkowania muzycznych zbiorów z Warmii i Mazur*, w: Oskar Kolberg. *Prekursor antropologii kultury*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 97-112.

**Payne, Katy**

1993 *Picking Up Mammals' Deep Notes*, "The New York Times", (Science Times), 9 listopad, s. 1.

**Piekarska, Agnieszka**

2017 *Język jako świadectwo polskiej tożsamości narodowej Warmiaków i Mazurów. Utwory realizmu socjalistycznego na usługach propagandy związanej z Ziemią Odzyskaną*, „Prace Literaturoznawcze” t. 5, s. 243-261.

**Pietraszek, Edward**

1989 *Wprowadzenie*, w: *Wieś dolnośląska. Studia etnograficzne*, red. Edward Pietraszek, Wrocław: PTL, s. 7-11 [seria: Prace i Materiały Etnograficzne t. 29].

**Pleszczyński, Adolf**

1892 *Bojarzy międzyrzeccy*, Warszawa: Skład główny w księgarni M. Arcta.

**Postman, Neil**

2004 *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie, MUZA SA.

**Poźniak-Niedzielska, Maria**

1968 *Autorstwo dzieła filmowego*, Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.

**Pucia, Mariusz**

2017 *Najstarsze zachowane, polskojęzyczne nagrania muzyki ludowej na Śląsku*, [tekst bookletu do płyty CD] *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 23-33.

2019 *Silesian Texans – przyczynek do relacji o stanie zachowania muzycznej kultury*, „Liturgia Sacra” nr 1, s. 225-233.

**Ramey, Robert A.**

2000 *Armed Conflict on the Final Frontier: The Law of War in Space*, "The Air Force Law Review" t. 48, s. 13-18.

**Roger, Juliusz**

1863 *Pieśni ludu polskiego w Górnym Szląsku z muzyką* [wyd. fototyp.], Opole: Instytut Śląski.

**Rutkowska, Anna**

2014 *Etyka i estetyka rekonstrukcji dźwięku*, „Muzyka” nr 3, s. 115-150.

2017 *Kilka uwag na temat dokumentalnych nagrań Paula Schmidta*, [tekst bookletu do płyty CD] *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN, s. 34-37.

**Sass Bak, Kirsten**

2006 *Traditional Kingo Singing in Denmark*, w: *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kristen Sass Bak, Svend Nielsen, København: Museum Tusulanum Press, s. 155-196.

**Schafer, R. Murray**

1994 *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont: Destiny Books, Rochester.

**Serda, Jerzy**

1970 *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze.

**Siedlecki, Jan**

1947 *Śpiewnik kościelny z melodiami na 2 głosy. Zawiera pieśni polskie i śpiewy tacińskie oraz różne nabożeństwa i modlitwy*. Wydanie jubileuszowe (1878-1928), opracował ks. W. Świerczek CM ze współudziałem Bolesława Wallek Walewskiego, Lwów-Kraków-Paryż: Nakład i własność Księży Misjonarzy. Reedycja Kraków.

### **Siitan, Toomas**

2003 *Die Choralreform in der Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*, Sinzig: Studiopunkt-Verla.

2005 *Das Kirchenlied in der Geschichte der Esten*, „IAH Bulletin“ nr 33, s. 13-23.

### **Silesian Profiles Committee**

2004 *Śląscy Tekszańczycy. Emigracja ze Śląska do Teksasu w latach 1852-1859*, przekł. Wojciech Reisch, Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża.

2007 *Śląscy Tekszańczycy II. Emigracja ze Śląska do Teksasu w latach 1870-1853*, przekł. Wojciech Reisch, Opole: Wydawnictwo Świętego Krzyża.

### **Simonides, Dorota**

1987 *Folklor jako odzwierciedlenie tworzenia się nowych społeczności regionalnych na ziemiach zachodnich i północnych*, w: *Etnologia i folklorystyka wobec problemu tworzenia się nowego społeczeństwa na ziemiach zachodnich i północnych. Materiały z sesji 10-11.10.1986 r.*, red. Dorota Simonides, Opole: Instytut Śląski w Opolu, s. 133-150.

1988 *Etnospołeczne potrzeby tworzenia się nowych regionów kulturowych na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, w: *Symbolika regionów: studia etnologiczno-folklorystyczne*, red. Dorota Simonides, Opole: Instytut Śląski w Opolu, s. 29-43.

### **Sobieska, Jadwiga**

1968 *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków: PWM, s. 166-167.

1973 *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu (1944-64)*, w: *Jadwiga i Marian Sobiescy, Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków: PWM, s. 570-615.

1982 *Nagranie folkloru jako dokument etnomuzyczny*, w: *Studia z teorii przekazu dźwięku*, red. Antoni Gryzik i in., Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, s. 212-214.

### **Sobieska, Jadwiga; Sobieski, Marian**

1950 *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*, „Muzyka” nr 2, s. 30-49.

1973 *Polska muzyka ludowa i jej problemy. Wybór prac*, red. Ludwik Bielawski, Kraków: PWM.

### **Socha, Lucjan**

1955 *Ja jestem Anna Słowik urodzona tutej*, „Sprawy i Ludzie” nr 7, s. 1.

### **Sokowicz, Lidia**

1999 *Jubileusz u gospodyń. 30 lat Koła Gospodyń Wiejskich w Ciświcy*, „Gazeta Jarocińska” (Tygodnik Ziemi Jarocińskiej) nr 49, 10.12.1999, s. 10.

2002 *Jubileusz na ludowo*, „Gazeta Jarocińska” (Tygodnik Ziemi Jarocińskiej) nr 25, 21.06.2002, s. 21.

### **Stamirowska, Zofia; Perzowa, Henryka (red.)**

1993 *Słownik Gwar Ostródzkiego, Warmii i Mazur*, t. 2, Warszawa-Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.

### **Stęszewski, Jan**

1967 *Folklor muzyczny*, w: *Informator muzyki polskiej*, red. Stefan Śledziński, Kraków: PWM, s. 9-30.

1981 *Muzyka ludowa*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich PAN, s. 245-284.

2012 *Próba ogarnięcia aktualnej sytuacji i wskazania najpilniejszych zadań etnomuzykologii polskiej*, artykuł powstał w związku z wystąpieniem prof. Jana Stęszewskiego na konferencji „Muzykologia polska u progu nowego stulecia. Zakres, cel i metody”, Radziejowice, 17-19 X 2012. X Konferencja Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, 41. Konferencja Muzykologiczna ZKP [źródło: [https://www.en.chopin.nifc.pl/=files/attachment/4051/5/jan\\_steszewski\\_artykul.pdf](https://www.en.chopin.nifc.pl/=files/attachment/4051/5/jan_steszewski_artykul.pdf)].

**Strauchold, Grzegorz**

1995 *Polska ludność rodzima ziem zachodnich i północnych. Opinie nie tylko publiczne lat 1944-1948*, Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego [seria: Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie nr 151].

**Strycharz-Bogacz, Kinga**

2015 *Religijne śpiewy ludowe w obrzędowości wielkopostnej i wielkanocnej Małopolski i Podkarpacia*, w: „*Cantare amantis est*”. *Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. Wiesław Hudek, Piotr Wiśniewski, Lublin: Polihymnia, s. 483-492.

**Strycharz-Bogacz, Kinga; Zoła, Antoni**

2014 *Ludowe pieśni religijne w polskich zwyczajach rodzinnych*, w: Aldona Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne*, Łódź: Wydawnictwo Księży Młyn, s. 257-248.

2015 *Ludowa tradycja muzyczno-religijna w Polsce jako czynnik kulturotwórczy*, w: *Potrzeba religii. Dynamika praktyk religijnych i rytualnych*, red. Zdzisław Kupisiński SVD, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 387-405.

**Szałańska, Anna**

1978 *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

**Szyca, Jan ks.**

1959 *Wielki zbiór kolęd*, zawiera wszystkie używane kolędy i pastoralki oraz różne nabożeństwa i modlitwy, Warszawa: Ars Christiana.

**Szydłowska, Joanna**

2009 *Ocenzurowane dziedzictwo. Ziemie Zachodnie i Północne w świetle archiwów Wojewódzkiego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Olsztynie*, „Napis” t. 15, s. 337-349.

**Szydłowska, Magdalena**

2016 *Codziennosc zapisana i zapamiętana. Tropami poetki, dziennikarki i pisarki Maryny Okęckiej-Bromkowej*, w: *Radio w cyfrowym świecie. Regionalne rozgłośnie radiowe*, red. Michał Łyszczarz, Marek Sokołowski, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 114-125.

**Śmiełowski, Stanisław**

1967 *Klelimanki. Opowieści ludowe ze Śląska Opolskiego*, Katowice: Śląsk.

**Tacina, Jan**

1963 *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*, Katowice: Śląsk.

**Temperley, Nicholas**

1981 *The Old Way of Singing: Its Origins and Development*, „Journal of the American Musicological Society” nr 3, s. 511-544.

**Thrasher, Frederic**

1947 *OK for Sound*, New York: Duell Sloan And Pearce.

**Toeppen, Max Pollux**

2008 *Wierzenia mazurskie*, Dąbrówno: Moja Biblioteka Mazurska.

**Toffler, Alvin**

1998 *Szok przyszłości*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

**Turek, Krystyna**

2001 *Sylwetki zbieraczy i badaczy muzycznego folkloru Śląska*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

**Ugrewicz, Adam**

2005 *Hieronim Feicht i działalność Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego w latach 1945-1952*, w: *Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy*, red.

Maciej Gołąb, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 71-90 [seria: Acta Universitatis Wratislaviensis: Musicologia Wratislaviensia t. 1].

**Wachowska, Bożena**

1979 *Podstawowe elementy metryczki tekstu w kartotece dokumentacyjnej słownika języka folkloru*, „Literatura Ludowa” nr 4-6, s. 11-14.

**Walatek, Andrzej**

1996 *Na taśmie mojej pamięci*, w: *Tu Polskie Radio Wrocław*, red. Helena Małachowska, Wrocław: Polskie Radio Wrocław, Wydawnictwo Europa, s. 64-71.

**Waldorff, Jerzy**

1945 *Muzyka w eterze*, „Radio i Świat” nr 8, s. 5.

**Wesołowska, Henryka**

1989 *Podłoże historyczne współczesnej kultury wsi dolnośląskich. Próba charakterystyki*, w: *Wieś dolnośląska. Studia etnograficzne*, red. Edward Pietraszek, Wrocław: PTL, s. 27-96 [seria: Prace i Materiały Etnograficzne t. 29].

**Wróblewska, Maria**

2017 *Opracowanie nagrań dźwiękowych i filmów w bibliotekach i archiwach: podstawowe informacje, potrzeby i wskazania*, w: *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, red. Jacek Piotr Jackowski, t. 1, Warszawa: Liber Pro Arte, Instytut Sztuki PAN s. 196-209.

**Wróblewska, Violetta**

2002 *Regionalna baśń literacka Warmii i Mazur*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici Filologia Polska LVII. Nauki Humanistyczno-Społeczne” z. 354, s. 149-177.

**Wygnański, Władysław**

1982 *Z zagadnień rekonstrukcji nagrań dokumentalnych polskiego folkloru muzycznego*, w: *Studia z teorii przekazu dźwięku*, red. Antoni Gryzik i in., Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, s. 203-211.

**Zielonka, Bonifacy**

2016 *Naukowa pasja*, „Biuletyn Stowarzyszenia Ziemi Drohobyckiej” nr 19, s. 57-61.

**Zoła, Antoni**

1991 *Badania nad ludowym śpiewem religijnym w Instytucie Muzykologii KUL (1970-1991)*, „Twórczość Ludowa” nr 2, s. 43-45.

1997/98 *Śpiewy za zmarłych w źródłach fonograficznych Instytutu Muzykologii KUL*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” nr 9/10, s. 365-366.

1989 *Pastorałki i kolędy w żywej tradycji polskich śpiewów religijnych*, „Muzyka w Liturgii” nr 2, s. 3-6.

1998 *Pieśni maryjne w żywej tradycji. Typologia i charakterystyka*, w: *Muzyka Sakralna. Materiały z seminariów „Gaude Mater”*, red. Jolanta Masłowska, Warszawa: Centrum Animacji Kultury, s. 63-72.

2003 *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin: Polihymnia.

2009 *Gregorian chant and folk culture in Poland*, w: *Traditional musical cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, red. Piotr Dahlig, Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, s. 243-256.

