

BIOGRAFIE MUZYKÓW W BADANIACH
ETNOMUZYKOLOGICZNYCH NA PRZYKŁADZIE SYLWETEK
WYBRANYCH CYMBALISTÓW

Piotr Dahlig

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

Badanie biografii muzyków ludowych wiąże się z dwoma pytaniami:

1. — o czynnik personalny w kulturze wyrosłej ze wspólnoty doświadczeń,
2. — o celowość i granice zachowywania szczegółów biograficznych ludzi o pozornie jednorodnych doświadczeniach.

Oba pytania stale towarzyszą badaniom terenowym. Podstawowy korpus wiedzy etnograficzno-muzycznej budował się dzięki bezpośrednim kontaktom badacza z muzykami i wynikał z umiejętności nawiązania dialogu oraz pozyskiwania przykładów aktywności ludzkiej w świecie muzyki. Miał ów kontakt szczególnie „ludzki” wymiar wyrosły na religijnym podłożu, ujawniając potrzebę pogłębionego porozumienia, ważnego dla pojmowania folkloru jako mądrości życia¹. Zainteresowanie konkretnością społeczną i „dowodami tożsamości” muzyczno-kulturowej wykonawców oraz konsultantów ludowych powstaje w sposób naturalny bądź w tle, bądź w głównym nurcie badań. Owo nachylenie personalistyczne wyraża zarówno z samej dyscypliny jak i stanu badanej tradycji, ale zawsze jest też wyborem badawczym.

Wnioski prac etnomuzykologicznych służyły w I połowie XX wieku potwierdzeniu istnienia dyscypliny badawczej, jej sensu społecznego i wartości poznawczej na styku różnych działów humanistyki. Idee estetyczne,

¹ Patrz także uwagi K. DADAK-KOZICKIEJ we wstępie do pracy *Folklor sztuka życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s; 7–9.

suwerenne walory dźwięków, kwestie piękna stanowiły chleb powszedni także dla etnomuzykologów. Ich wkład w ogólną wiedzę muzykologiczną to: różnorodność i typologia zjawisk, specyfika, uporządkowanie zebranego materiału źródłowego, relacje między zbiorami, inwentarz funkcji kulturowych, odniesienia do innych nauk.

W XIX w. zainteresowanie wykonawcą-twórcą-współtwórcą ograniczało się w polskiej folklorystyce do podawania personaliów śpiewaka. Pierwszym zbieraczem, który je uwzględniał był Józef Lompa, który już w latach 1820. na — co nie bez znaczenia — względnie zaawansowanym cywilizacyjnie terenie Śląska prowadził swe badania. Oskar Kolberg zanotował, jakby na marginesie, kilka personaliów, głównie instrumentalistów. Idea i konkretny program wykonania atlasu etnograficzno-muzycznego I Rzeczypospolitej były wewnętrznym imperatywem tego najbardziej pracowitego etnografa Europy XIX wieku. Zapytywanie o imię i nazwisko śpiewaka nie było wówczas po wsiach mile widziane, to zajęcie żandarmów, stójkowych, policmajstrów, u których zresztą sam Kolberg musiał się meldować z odpowiednimi zezwoleniami na wyjazd i pobyt poza miejscem stałego zamieszkania.

Dopiero zyskanie zaufania muzyków oraz wolność przemieszczania się umożliwiły notowanie personaliów. Pierwsze nagrania w 1930 r. przez Łucjana Kamieńskiego Mariana Kulawiaka, dudziarza praktykującego w Poznaniu, mają tu wymiar szczególny: był to przykład zawodowego muzyka, który płacąc podatki miał pisemną zgodę władz na występy. Wkrótce celem Regionalnego Archiwum Fonograficznego (1930–39) i jego kierownika, prof. Ł. Kamieńskiego, stała się, obok „zdjęć” fonograficznych, także tzw. charakterystyka wykonawcy i sporządzenie biogramu śpiewaka lub instrumentalisty (o czym świadczą m.in. zachowane drukowane formularze RAF). Zainteresowania świadomością śpiewaków i funkcjami muzyki zauważyć można w późnych latach trzydziestych u współpracowników Juliana Pulikowskiego, m.in. Tadeusza Grabowskiego (*Z notatnika zbieracza muzyki ludowej* „Gazetka Muzyczna” 1937 nr 7–9, s. 4, 5 i tegoż *O pieśniach ludowych na Kaszubach*, „Muzyka Polska” 1937 nr 10 s. 457–459). Dopełnianie nagrań protokołem na temat wykonawcy, opisem tradycji rodzinnej i miejscowej, komentarzami o walorach estetycznych wykonania, stało się oczywistością za sprawą Jadwigi i Mariana Sobieskich w czasie Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–54). „Pokolenie 1929” (Anna Czekanowska, Ludwik Bielawski, Jan Stęszewski) stopniowo rozszerzało pole badawcze poza muzyczny fundament etnomuzykologii na sferę kontekstu kulturowego i świadomości wykonawców, a od lat 1970. symbiozę etnomuzykologii i antropologii kulturowej ugruntowała następna generacja.

Zwracanie się ku antropologii wydaje się w humanistyce gestem podsumowywania, próbą uogólniania doświadczeń badawczych. Personalizację w etnomuzykologii można rozumieć jako wynik przemian kulturowych: skoro niewątpliwie ubywa informatorów, to tych, co pozostali, trzeba badać szczególnie wyczerpująco i wszechstronnie. Niestety tendencja antropologiczna może nosić znamiona ignoranckiego lenistwa, gdy próbuje się zastąpić osobistymi fioryturami rzetelną wiedzę i tradycję etnologiczną, a w etnomuzykologii traci się cierpliwość dla studium materii muzycznej, dla transkrypcji i typologii, na rzecz wyłącznie dywagacji antroposocjo-psychologicznych.

Przechodząc na szczebel konkretny, postanowiłem podjąć badania biografii ludowych muzyków, wykorzystując wywiady z 95 cymbalistami, których dane mi było odwiedzać w ich miejscach zamieszkania lub w czasie przeglądów-konkursów, poczynawszy od 1981 r. przez prawie 30 lat. Ponad połowa z nich to przesiedleńcy z byłych Kresów Wschodnich, z obfitymi doświadczeniami przed- i powojennymi. Traktuję to studium jako konsekwencję mej pracy *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce* (Warszawa 1993) i rozwinięcie artykułu *Z badań nad tradycjami muzycznymi na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Cymbaliści z Kresów Wschodnich* („Lud”. T. LXXXII za rok 1998, s. 133–155).

Wybrałem grupę cymbalistów, ponieważ grający na cymbałach wyróżniają się:

- w sensie etnicznym, gdyż instrument ten jest ponad- i pograniczny ze specyficznymi konkretyzacjami narodowymi;
- w znaczeniu społeczno-kulturowym, ponieważ instrument ten funkcjonował w różnych warstwach społecznych, w obiegu miejskim i wiejskim, wśród muzyków ludowych (uzualistów), a także — w przeszłości — dworskich, aż po współczesnych nam wirtuozów i twórczość kompozytorską na cymbały solo;
- jako przekaziele pewnej tradycji muzycznej: repertuar na cymbały znajduje się na styku muzyki ustno-pamięciowej i komponowanej-zapisywanej; instrument występuje zarówno jako solowy jak i zespołowy, jako nośnik melodii, jak też narzędzie akompaniamentu rytmiczno-harmonicznego;
- bogactwem kompetencji i osobowości muzycznych; w plejadzie muzyków tradycyjnych (ludowych) nie ma grupy o większej rozpiętości doświadczeń, zainteresowań i umiejętności muzycznych.

Przestudiowana z dokumentacji dźwiękowej (wywiady i nagrania muzyczne od 1981 r.) oraz wideofonicznej (od 1990 r.) grupa muzyków obejmuje:

- 51 cymbalistów, przesiedlonych po II wojnie światowej z b. Kresów wschodnich II RP (zamieszkałych po 1945 r. na Warmii, Mazurach, Dolnym Śląsku, Pomorzu Zachodnim, w Lubelskiem) i aktywnych muzycznie, w stopniowym odradzaniu tradycji kresowych.
- 2 cymbalistów – repatriantów z Bukowiny rumuńskiej na Dolnym Śląsku.
- 42 cymbalistów starszych generacji zamieszkujących od pokoleń Podkarpacie polskie.

Dało to szansę porównań, jak funkcjonuje tradycja w warunkach ciągłości i nieciągłości, stabilności i migracji. Biogram składany jest częściowo z własnych wypowiedzi respondenta (kursywą), oraz tekstu badacza-redaktora. Wypowiedzi własne muzyka oddają myślenie zintegrowane z emocjami, słowa trafiają w sedno, intrygują swoją odmiennością od języka literackiego i akademickiego. W wywiadach słyszymy języki całego przekroju społecznego od rodów szlacheckich, przez mieszczan wileńskich do tzw. *ruskowych* (chłopów); ci ostatni, z reguły dwujęzyczni, wyróżniają się barwnością i dosadnością wypowiedzi. W latach 1980. mocno unikano wspomnień lat 1939–45, nierzadko naznaczonych zesłaniem w głąb ZSRR. Dopiero w końcu dekady lat 1980. pojawiły się samorzutne wypowiedzi odnoszące się do tego okresu.

Wspomnienia muzyków są wiarygodnym (choć osobistym) świadectwem historycznym, zawierającym uwagi obyczajowe; dają barwny obraz przeszłości muzycznej, bez idealizacji właściwej śpiewakom, lecz z realizmem człowieka pełniącego służbę muzyczną, instrumentalistcie ludowemu bowiem na ogół wystarczał status rzemieślnika. W stosunku do istniejących opublikowanych opracowań na temat cymbalistów, w szczególności książki Bogdana Matławskiego *Cymbaliści na Pomorzu Zachodnim po 1945 roku. Spadkobiercy Jankiela*. (Szczecin: Książnica Pomorska 2006), w poniższych biogramach cymbalistów w miarę szczegółowo uwzględniany jest okres międzywojenny, pełen styczności polsko-białoruskich, a także naznaczony wątkami muzykowania żydowskiego. Wspomniana jest jednak tylko jedna (podwórkowa) kapela żydowska z cymbałami na Wileńszczyźnie, gdyż w ciągu XIX w. cymbały, powszechne w kapelach klezmerskich

w XVIII w., przechodziły w ręce miejscowych muzykantów wiejskich: Rusinów, Polaków, Białorusinów. Repertuar instrumentalny pełnił przy tym rolę integrującą i zawieszającą bariery językowe, etniczne, wyznaniowe, religijne. Właśnie w tych warunkach objawia się ogólnoludzka ranga muzyki.

Sprawdzony wzór opisu obejmuje:

1. Personalalia, zawód, losy życiowe;
2. Tradycje rodzinne, początki zainteresowań;
3. Praktykę muzyczną przed 1939 r.;
4. Praktykę muzyczną po 1939 (1945 r.);
5. Składy kapel;
6. Instrumenty wytworzone;
7. Strój, repertuar, praktykę wykonawczą;
8. Uczniów.

Przebadanie biografii prowadzi do następujących wniosków:

- niemożliwe jest wyczerpanie zagadnień ankietowych;
- ułomna bywa uwaga prowadzącego wywiad, co skutkuje brakiem informacji;
- niesłychana różnorodność wypowiedzi stawia pod znakiem zapytania sens ujednoczenia i redukcji wypowiedzi;
- zróżnicowanie osobowości na wsi jest na pewno nie mniejsze (a może bogatsze) niż w miastach;
- kompletowanie wypowiedzi, komentarzy jest jak wywoływanie fotografii;
- unikatowość jednostki to znakomita i jedyna odskocznia do myślenia w kategoriach społecznych, a doświadczenie etnomuzykologiczne nie mogłoby odrzucić organicznego komponentu w teorii społecznej, co dekretuje z reguły socjologia współczesna.

Na zakończenie podaję trzy, mocno przeplatane wypowiedziami własnymi muzyków, biogramy uporządkowane według wyżej wymienionych punktów (wymiary instrumentów podane w centymetrach). Prezentują doświadczenia cymbalistów wileńskich rozproszonych w trzech stronach kraju i z różnym bagażem społeczno-zawodowym.

WACŁAW SUZYNOWICZ (UR. 1916)

1. PERSONALIA, LOSY ŻYCIOWE: Wacław Suzynowicz urodził się we wsi Korzyść, gm. Rudomino, pow. wileńsko-trocki; po 1945 r. zamieszkał we wsi Wełtyń, pow. Gryfino, woj. zachodniopomorskie. Zawód — *od początku stolarza, od maleństwa, ojciec rolnik, wuj stolarz i skrzypista i on mnie zabrał z sobą i tak my robili stolarkę i zagrywali. Całe życie było na wesóło*. Pracował do emerytury jako stolarz w firmie budowlanej Gminnej Spółdzielni w Gryfinie. Wywiad (26. II 1989 r.) i nagrania (27. II 1989 r.) przeprowadziłem w Wełtyniu. Sygnatury taśm w Zbiorach Fonograficznych IS PAN: T 5772-5774.

2. TRADYCJE RODZINNE, POCZĄTKI ZAINTERESOWAŃ CYMBAŁAMI: *Tato i mama — nie grali (na instrumentach). Na wschodzie to jeden przychodził z drugiej wioski (Jan Hołubowski z Pielokan) do naszego domu i grali potańcówki (cymbały, harmonia, skrzypce) i przy tej okazji ja się nauczył grać. On mi tam zawsze nastroił te instrumenta. I ja tak nauczył się grać. Wujowie grali na skrzypcach i harmonii guzikowej. [Jaka kolejność nauki?] Według kolejności to najłatwiej jest z piosenek, albo tam u nas to przeważnie z kolędy śpiewali i z kolędy przygrywało się, opanowanie tej tonacji, pieśni jest najłatwiej nauczyć się, rozpoznać te tonacje, bo to wolno idzie. A później to już najlepiej, najlżej jest grać szybkie kawałki, szybkie tańce, bo za to, że to jest krótki dźwięk w cymbałach, tango np. jest bardzo ciężko grać, bo tango potrzebuje ciągłej tonacji, a krótkie szybkie kawałki najlżej się gra. [Ile czasu nauki?]: Z rok czasu, potem szybko szło. Dużo nie grali, przeważnie taneczne kawałki, walczyki, oberka, polka, kadryl kiedyś grali, tańczyli. Razem z harmonią to się szybko można było połapać, bo ten prowadził, a ja z tyłu raz dwa tonację się złapie.*

3. PRAKTYKA MUZYCZNA PRZED 1939 R.: *Od 14 lat (1930) grał, już chodził po weselach, po zabawach z harmonistym, bo sąsiad grał na guzikówce, no i razem już ja chodził po tych zabawach, po weselach. Z mojej wsi nie było cymbalisty, tylko z żony wsi był ten Jan Hołubowski z Pielokan, to on był cymbalista, to tak samo grał w Olsztynie, spotkaliśmy się w Gryfinie (1988).*

[Czy grał na innych instrumentach?]: *Na pianinie troszke próbowałem, zagrał walczyka, oberka, ale nie dostał dobrej wprawy do tego i tak zostało. Pierwsza potańcówka domowa, bo publicznych nie było: przychodzili chłopacy z innych wsi, z majątków kucharki przychodzili potańczyć, poskakać, ale to było w naszym własnym domu (sali tam nie było), grały cymbały, harmonia i bęben ręczny cygański taki z talerzykami małymi (jednostronny). Wynagradzanie: butelka na pięćiu i każdy był podchmielony. A teraz wypiją we dwóch jedną butelkę i w głowie — mówią — im się nie zakręciło. Gotówką nie płacili.*

Kładzenie cymbałów: *na kolanach, paski byli do noszenia na stojąco grać marsza jak na weselu trzeba było na stojąco, to z paskami. Dwojga cymbałów nie było. Przeważnie harmoszka, cymbały, skrzypce i bęben to cały komplet, innych nie było. [Jak daleko jeździł z kapelą?] — po weselach tylko. Na cymbałach mało kto uczył się grać, przeważnie na harmoszkach. Jak harmonista ma wesele, to zaprasza mnie na... (dany dzień) do pomocy i odgrywało się to wesele, to jeździło się 20-30 km od domu. Ale to ktoś sprowadza, jakiś harmonista, po znajomości tam, żeby pomóc odegrać.*

Ustawienie kapeli: *Cymbały z prawej zawsze strony, tam gdzie klawiatura głosu, bo basami trudno słyszeć, źle się słyszy pod basy. Harmonia z lewej od cymbałów. Tańce na weselach więcej grane (niż śpiewane), bo więcej tańczyli. Tylko przy stole były różne przyśpiewki tam. Muzyka gra, a dopiero potem zaczynają śpiewać, podaje się tonację do śpiewu.*

[Ile melodii pamięta, czy zapisywał?]: *wszystko z głowy, teraz wyszło z pamięci. Tam więcej po białorusku śpiewali tam, po naszymu, po swojemu. Nazwy tańców: dawniejsze więcej z ruskiego: Karobuszka, mój wuj tak grał, i ja też się nauczyłem, ale u nas już tego nie tańczyli. Tylko do słuchu grali. Nie próbował układać melodii. Grał to, co inni grali, pod słuch.*

Muzyka na weselu: *Zamawiał młody muzykę, 2-3 tygodnie naprzód. Nie dawał zaliczki, nawet jeszcze... (trzeba było coś postawić). Tylko goście płacili pojedynczo — spotkanie (witanie) gości, marsz się grało, to płacili, no i później jak potańcówka, to nieraz tam ktoś zamawia jakiś taniec tam to też zapłaci. Tylko z takich drobnych skladek grała kapela, przez to utrzymywała się na weselu. Zarobki zależały od wesela, ilości ludzi. Jak bogatsze to więcej ludzi, no to więcej się zarabiało, 5-6 zł (na każdego muzyka) na biedniejszym, 10-12 — na bogatszych weselach. Marsze, grali „dzień dobry”, na jutro, przy stole to każdemu, każdej parze przygrywało się, i każda para coś tam rzuci do tego talerza, talerz chodził dokoła stoła. Wesela i śluby odbywały się we wtorki. Zawsze grali przez wioskę jadąc na wesele. U pani młodej — wtorek, w środę jechało się do pana młodego i w czwartek na wieczór wracali goście do domu. Wesela trwały od wtorku do czwartku. Do szluby śpiewało się: Serdeczna Matko, potem „... że ostatni raz na mój wianek patrzysz” (nie umie śpiewać „do szluby”).*

Darowanie dwa razy, u młodego raz, u młodej drugi raz. *Pierwsze darowanie wieczór u młodej — wtorek. Edward Mojsak dodaje: młoda swoich gości spraszala, a młody swoich. Część przychodziła, a część w domu czekała, jak daleko. Kapela — jedna. Chyba że bardzo daleko — 50 km, to dwie. Do panny młodej przyjeżdżano już w poniedziałek wieczorem — orkiestra przyjechała i był paniński wieczór. Młodzież przychodziła, szykowało się welon. Druhny szykowali welon,*

suknie, na jutro. Jak młody wtorek rano przyjeżdża, już młodego spotyka (wita) orkiestra. U nas daleko był kościół, więc muzyka zostawała w domu. W czwartek kończyło się wesele, kończyło się u młodego, jeśli primakom, to wyjątkowo do młodej. Młody nie dopłacał, jak bogate wesele, to się młodemu butelke postawiło, żeby wziął na wesele, bo wtedy muzycy się pchają, że tam będzie zarobek. Na dzień dobry — na 2. dzień rano — grano po parze (każdej parze), drużbant zapłaci za druhne razem, swać za swacie swoją. Gość za żonę, pary płacili. Ten co zbierał na muzykę, to był swat, od tego był.

Na rano po pierwszej nocy to trzeba było budzić młodych z muzyką. No i młody też wtedy musiał coś zapłacić, że przespał się z młodą. To taka była ceremonia — muzykanty muszą pierwsze wstać i poszukać, gdzie młodzi śpią i ich rozbudzić. U nas tylko muzyka budziła. [Czy czyniono też hałas?]: nie, tylko muzyka; co strona to nowina (różnie w różnych stronach). Z 90 wesel tam odegrał na wschodzie i tu też z 15 na zachodzie.

Kolędowanie: Chodzili Trzej Królowie pięknie ubrane, diabeł z maską, czarne. Pięknie ubrane, śpiewali. Anioł, diabeł; chodzili po swoich i jeździli po obcych wioskach, śpiewali i kolędowali. Normalne kolędy kościelne, bez instrumentów. Tutaj (w Szczecińskim) śpiewają pastorałki, u nas (na Wileńszczyźnie) pastorałek nie było; kościelne tylko pieśni śpiewali; ale mieli szable, sztukają, brzęczą dzwoneczkami, różnymi. Piękna tradycja to była, trzej królowie jak chodzili. Albo pod oknem w Wielkanoc śpiewali. Nieraz taka noc księżycowa, piękna, chodzili śpiewali pod oknem, jajka zbierali, parę złotych Była dawna tradycja piękna. Kolęda pod oknem — tam (wschód) tylko śpiewali, tu (zachód) brali instrumenty. Śpiewano łałymki, powinszowanie: 1. „Dobry wieczór panienczki, zielony jawór w dąbrowie”, śpiewa W. Suzynowicz (0'25"), 4 dwuwiersze, 2. „Jechał Jasiu przez doliny, stoją panny jak maliny i nadęte jak sowy, że ja jadę do wdowy” (2'15"), sześć zwrotek, śpiewa żona Waclawa, Stanisława Suzynowicz, ur. 1922 Piełokańcy, gm. Porudomino; dołącza od 2. zwrotki Waclaw Suzynowicz.

[Czy możliwe utrzymanie z grania?]: Nie, wesela w karnawale lub letnią porą, rzadko bywają wesela, to skąd by utrzymał się z tego. Funkcjonowanie języków — po domach po białorusku, w zbiorowisku — po polsku. Na weselach różnie, raz tak, raz tak. Korzyść — wieś całkiem polska, mała wieś, żona też — Piełokańcy. Wszędzie byli katolicy, tylko jedna wieś starowiery — prawosławni w okolicy. Dla różnej ludności bez różnic w muzyce. Jaka piosenka szła, tak śpiewali, jak po białorusku, to po białorusku, po prostemu, jak u nas mówiono, a jak po polsku, to po polsku. Ze szkolnej ławki zna dużo piosenek, np. „Pognała wołki”, „Przybyli ułani”, „Czerwony pas”. U prawosławnych nie grał. Były dwie wsie w połowie polskie, w połowie litewskie. Zna trochę słów litewskich, zna

litewski taniec *specjalny* — *suktinis*. Litwini mieli swoją orkiestrę dętą w sąsiedniej wsi (od Korzyści).

O zabawach-potańcówkach: *była obstawa do transportu na każdą potańcówkę (bo zdarzały się awantury); zawsze gdzie ja jadę, tam muzyka. Woził harmonijkę z cymbałkami, konie, sanie. Gdzie nie pojedziesz, zabawa od razu. Potancówka jest, bo jest muzyka.*

4. PRAKTYKA MUZYCZNA PO 1945 R.: Na Wileńszczyźnie grywał aż do wyjazdu. Po 1945 r. *obegrał na zachodzie ok. 15 wesel w tercecie cymbały, skrzypce i bębenek, potem w duecie cymbały i harmonia; grał ze skrzypieczką póki nie nauczył się siostrzeniec, bo nie było harmonistów. Ale strunna muzyka też tam dobrze pasowała, bo to zgrane przez tyle lat, to nam dobrze pasowało, z bębniem małym, także dobrze wychodziło. Przyjechali razem na zachód, grali z wujkiem wesele, chodzili, grywali zabawy, wozili nas bryczką, samochodów nie było. Siostrzeniec grał na bębniaku, później już wujek odjechał precz, to nauczył się siostrzeniec na harmoniszce. I tak grali parę lat (W. Suzynowicz — cymbały, siostrzeniec — „harmoszka”).*

Od 1947 r. pojawiła się konkurencja — *kapela francuska, jak tu przyjechali Francuzi z Francji (reemigranci, głównie górnicy polscy pracujący w kopalniach francuskich w okresie międzywojennym, którzy powrócili do Polski w 1947 r.), to była kapela francuska taka, to wtedy oni zaczęli wszystko grać, a nasz zespół zaginął z powodu tego, że oni mieli saksefon, harmoszkę trzyrzędówkę, gitara, skrzypka; taka porządna kapela przyjechała z Francji, mieszkali w Podjuchach k. Szczecina i oni zaczęli tu grać wesela wszystkie, po nas. To ja na zachodzie tylko 6–7 lat chodził po weselach, grali po PGR-ach wesela, choinki grali. Gdy kapela „francuska” przejęła obsługę wesel, zaczęli przygrywać miejscowym grupom śpiewaczym: Z kobietami jeździli na występy. Kobiety śpiewali, my przygrywali, ale że teraz rozleciało się to wszystko, bo starsze babki postarzały, a młode nic nie nauczyli się. I tak nastąpiła cisza w naszej wsi. Poza weselami i towarzyszeniem występom śpiewaczym, grywali w tym samym składzie na dożynkach: Jeździli my tutaj też, do Gryfina, Szczecina, Stargardu po dożynkach powiatowych, wszędzie graliśmy z wioskową kapelą — harmonia, cymbałki. Na dożynkach skład się także rozszerzał: Z młodych grał na cymbałach Marcin Szpyt, dochodził bębniasta, więc kapela obejmowała dwoje cymbałów, harmonię i bęben: na dożynkach babki śpiewały, my przygrywali. Ten młody to tylko pieśni przegrywa, co kobiety śpiewają, ale takich tanecznych kawałków on nie gra (Szpyt). Potem było przyjęcie w klubie; babki robiły przyjęcie, a my tam zagrywali im. Pośpiewają, potańczą.*

Wspomniana kapela Polaków z Francji rozpadła się w latach 1960., gdy zaczęli *elektryczne, organy. I teraz te elektryczne po całej Polsce, gdzie nie pojedziesz, cholera, wszędzie te same instrumenty grają, tylko krzyk, hałas, także te wzmacniacze, krzyk, hałas tylko, i to po całej Polsce. Naturalnej muzyki nie ma, tylko elektronika gra teraz, a co innego jak jest naturalna muzyka zagra, panie.* W 1974/5 r. występował, także w Warszawie, w kapeli (troje cymbałów, skrzypce, klarnet, bęben) reprezentującej Ziemię Szczecińską z okazji XXX-lecia PRL. W 1988 r. uczestniczył w I Turnieju Cymbalistów w Gryfinie (woj. zachodniopomorskie).

5. SKŁADY KAPEL PRZED 1939 I PO 1945 R.: Podstawą kapel tradycyjnych tak przed, jak i po wojnie były tandemy: cymbały i skrzypce albo cymbały i harmonia. Mogły się one łączyć i być uzupełniane bębenkiem jednostronnym, tworząc *komplet*. Znakiem modernizacji był saksofon w kapeli reemigrantów polskich z Francji i ich zespół: skrzypce, harmonia, saksofon, gitara, perkusja, który nadal prezentował *muzykę naturalną*, przed jej elektryfikacją.

6. INSTRUMENTY WYTWORZONE: Pierwsze cymbały wykonał już w 1930 roku. *Tam na miejscu były zrobione cymbałki starodawne, przywiózł ich na zachód i na zachodzie wykradli mi te cymbałki i nie dało się ich nawrócić. Zrobił sobie drugie. Jestem stolarzem, to potrafiłem zrobić ten instrument sam.* [Skąd wymiary do pierwszych cymbałów, tych z 1930?]: *A to z głowy mniej więcej, deche urznął, nie pamiętam, gdzieś 1,2 m, zbudował byle jak, aby grały, z grubych desek, bo tam tylko z heblem trzeba było robić (miałem 14 lat), trzeba było tylko heblem zrobić, gwoździami pozbijać. A te gwoździe do nakręcania strun to normalne gwoździe byli nacięte, 5-calowe, nawiercone lekko, nabite i takie pierwsze cymbały byli.* [A stroić można było? pyta Edward Mojsak]: *Trzeba było robić kanty, rureczkę spłaszczył, na płaska, rureczka płaska i koniec.* [Z jakiego drewna były pierwsze cymbały?]: *Ze sosny, u nas świerku nie było. Ze sosnowej dechy; wierzch, spód, boki — sosna; głowy, końce z kołkami — dębowe i brzozone; podstawki (kobyłki) z brzozy, bo u nas brzoza znajdowała się (czeczotka), wylupie się, przyczese, przyglądzi. W środku pudła — podstawki dawane tam były, środkowe podstawki, wycinane tu i tu. Jak pierwsze cymbały zrobił, to tylko pod środkową (na wierzchu) podstawił podstawkę, żeby się nie wyginało (tam gdzie półtony), a tu gdzie długie basy, to tam nawet pierwsze były robione bez podstawki (w środku). No, ale to była grubsza deska, to przy końcu krótka, tam ona nic nie zrobiła. Tam dźwięk był byle jaki, bo to sie daje podstawek (wewnątrz) dla dźwięku (także). Bo jak jest podstawka, to jest inny dźwięk.* [Czy w środku ta podpórka szła od końca do końca, opierała się o spód i górę?]: *Tak, o spód*

i górę, tylko była też wycinana, żeby przelot (przelew) powietrza był taki jak na górze.

[Czy miały otwory po bokach?]: *Nie, nie było. Ja widziałem u Michniewicza, ale u nas nie robili. Nam się zdawało, że najszczelniejsza skrzynia powinna być, to najlepszy dźwięk, a on miał po trzy otworki. W aktualnych w 1989 r. cymbałach podróżowych wywiercił jednak na dłuższym boku trapezu dodatkowe kółka (średnicy 2 cm), a więc otwory rezonansowe, i przedstawiał to jako swój własny pomysł. [Jakie były kształty okienek, kwiatów?]: Różne, wycinali u nas 6-kątne, cyrklelem się robi, wycinało się w desce. Ja to tam u siebie to wyciął, gwiazda ta cała, sześcioramienna taka, i dopiero wkleił, bo tak w desce to trudno było wyciąć; to ja z innego drzewa wyrysowałem, wyciął taki otwór, wyciął równy w desce i to wkleiło, na powierzchni równało się poziomem z klejem wstawione i tak to stało. Robiło się z olchy, bo ona miękka do roboty i nie ma słoju i nie łupie się, lepiej się wycinało, ale to na chybcika robiło się.*

Aktualne cymbały wykonał w 1952 r. *Bo ja miałem przywiezione stamtąd, w domu, ale robiliśmy w Babinku, tam były warsztaty, robiliśmy dla Pniewa stolarkę no i tam wszystkie maszyny były, no i tam znalazłem piękne kawały drewna — w tartaku klon wybrał pod spód, na wierzch — sosna, przyheblował tam, bo maszyny mieliśmy i tam na robocie zrobił sobie drugie cymbałki i miał dwoje, no i te pierwsze, co przywiózł stamtąd, to mi wykradli. Bo miał nawet w pracy, jak był na budowie no i przyjechał do domu. Jak w domu miał drugie (nowsze), to mi się nie spieszyło zabrać cymbały z pracy, no a taki cholera był kierowca, panie, „a do Suzynowicza, ja zabiorę i mu zawiozę”, zabrał złodziej i wywiózł gdzieś, poszukiwania robili i nie znaleźli tamtych pierwszych cymbałów, ukradli. Przez jakiś czas (5–7 lat) miał zatem dwoje cymbałów — w domu i w pracy. Bo zawsze po wypłacie tam (firma budowlana w Gryfinie, GS) no to lubili się zabawić, no to ja tam (miał gotowe cymbały do grania), No i zrobił te drugie (1952). Te drugie też już mają sporo lat. Później, ostatnio zrobił takie malutkie cymbałki podróżowe, sobie jeździć na wczasy z cymbałkami. Bo mało tego instrumentu jest na zachodzie, to nieraz podziwiają ten instrument, że tak głośno gra, bo to dużo strun. Sam od siebie opanowałem budowę cymbałów i różne kawałki, to wszystko z pamięci, gdzieś posłyszysz i zaraz się powtórzy i gra na tych cymbałkach od iks lat.*

Materiał w cymbałach, których używał w 1989 r.: wierzch — sosna; spód — klon; kobyłki — buk; końce — buk. Pałeczki raz robi się z jednego, raz z drugiego, przeważnie jesion lub buczyna. W. Suzynowiczowi podobały się dźwięki cymbałów I. Atroszki, który wykonał b. cienkie struny z kabla telefonu. Kolejność budowy: rama dookoła najpierw, wyrychtuje się i potem dół się przymocowuje, a góra to na końcu. Naciąga się pare strun i szuka się tej

tonacji (kwint), gdzie ustawić podstawkę, żeby była jedna na drugiej (struna na podstawce) stała. I dopiero jak się znajdzie tonacja, to się składa do kupy i już musi grać.

Widział takie cymbały (w latach 1930.), że bez gwoździa byli zrobione, na klej i spód na czopach wzięty, ale takie byli głośnie, dosyć duże byli, takie byli głośnie, że harmonii nie było słychać, a cymbały byli słychać. Takie byli zbudowane. Spód na czop wyrzynane. Najwyżej kołek drewniany wkręcany z klejem zrobiony fachowo tak, żeby nie było śruby ani gwoździa. To najgłośniej te cymbały grali.

Przechowywanie: sucha temperatura, nie za ciepło, bo pękają. Pałeczki — gołe drewno, a niektórzy nawet drucik miedziany przymocowywali do tego, żeby głośno, ale nieprzyjemny głos, dźwięk jak się drucianym uderza, ale miedzianym trochę miękciejszy głos. One nie były owijane tylko przymocowane (wzdłuż pałeczki) do drewna — wyżłobione gwoździkami, przymocowany, spłaszczony drut, przybity gwoździkiem. Ale to wyjątkowo ktoś tak wymyślił i brzęczał.

Malowanie, ozdoby: były, jak ja zrobił (pierwsze cymbały) z desek, ciężkie, a nauczył się grać, to mi brat kupił stare cymbały, byli malowane górą — brązowy kolor no i tam kwiatki malowane białą farbą olejną. To wyjątkowo. Ale jak później poszedł do wuja do stolarki, miał dobre narzędzia, to zrobił sobie nowe, tylko zabrał kołki z tamtych, bo u nas tych kołków nie sprzedawano się, może nawet i byli w muzycznych sklepach, ale że nie szukał tylko zabrał kołki stamtąd, a sobie zrobił już skrzynię drugą po swojemu, dłuższa, już ze świerkowej deski, góra ze świerku.

Wymiary cymbałów w cm: Długość dłuższego boku trapezu — 94; długość krótszego boku trapezu — 83; wysokość trapezu — 31,5; grubość pułda rezonansowego — 6. Szerokość lewej końcówki z kołkami — 6. Szerokość prawej końcówki z gwoździami — 6. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy dłuższym boku: odcinki 33; 40,5; 9; lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy krótszym boku: odcinki 28,5; 34,5; 8,5. Wysokość podstawków: lewy 2,6, prawy 2; Średnica otworów rezonansowych — Ø8. Długość pałeczek, bez kółka, tylko z wycięciem na palec — 16,2, grubość — 0,7–2.

Inne wspomniane instrumenty: Bałałajka — jeden grał w majątku, 6 strun, jakoś nauczył się stroić. Kupił bałałajkę ruską. Mandolina — może w mieście, na wioskach nie było. Kontrabasy — nie było też. Bębny jednostronne, cygańskie — to ja nawet sam robił, obiczejki od przetaków co byli do siania, dziureczki się wyrobi, blaszków się nawsadza — 5–6, po dwie, trzy blaszki do kupy zawiesi się na tych drucikach. Tylko trzeba było zrobić śruby do naciągania, no to zwykłe ósemki dłuższe rozplaszczy się i do nakręcania, no nakrętki trzeba było nakręcać kluczem, bo to były kwadratowe przeważnie, nakrętki (przed wojną). A skórki baranie lub

cielęce. Włoży się do wapna, poleży w wapnie. Później łopatą się zgarnie, zgarnie, szpadlem czyści się, naciągnie się mokrą, później wysycha. Pałka drewniana (bez owijania), kulka przy ręce, żeby nie wypadła. Drugi koniec stożkowy, kulke robili w jednym końcu, u dołu dłoni. Sposób trzymania bębna — różnie: druty na krzyż, i tu gule się robi, wiąże się ze szmaty, brali za środek i tak trzymali. Dawniejsze to tutaj rzymuszek, uszko ze skóry na kciuk palca wsadził, rzymuszek przymocowany do obeczajki — to pierwszy sposób, później druty na krzyż (tak robił p. Waclaw). Obeczajka zwykle średnicy 40 cm, zrobił kilka przed wojną.

Na zachodzie zrobił jeden duży bęben na dwie skóry: Blaszanny bęben, dwa obręcze, ściągało się skóry na śrubki. Śrubki do ściągnięcia skór to sam zrobiłem, bo tu więcej narzędzi na zachodzie. Talerz też tam mosiężny od łuski pocisku z działa, wytłoczył, wyprostował, uderzało się w jeden talerz drutem, pałka drewniana bez filcu nawet, 70 cm średnicy, stał na nóżkach; to na dożynkach w Gardnie łobuzy potłuki, cholery, pobili całkiem, łobuzy pijane.

Dzieci na łąkach robili gwizdki i z olchowej kory trąby. Z olchowej gałęzi wyrżnię pasek, dookoła skręci i trąbki, trąby takie robili, jedno na drugie nachodziło — rozszerzało się. 80-90 cm długie byli; ustnika nie było Trzeba było tylko tak jak w kornecie nadrabiać ustami. Koniec gwoździakami na świeżo zepnie, bo kora miękka. Niektórzy pięknie wygrywali, wieczorem, zachód słońca, echo daleko leci, ciepło i umieli niektóre wygrywać na tych trąbkach. Przyjemnie było słuchać.

Trąby żłobione z pnia — widział. I u nas zaczęli robić też. To ze świerku lub ze sosny, sosny gruba gałąź, wydłubana ze środka, na pół rozpiłowana, sklejona. Z brzozy mieli takie okręcane, wyrabiane z tej kory brzozowej wyrżnięte i tak okręcane do kupy. Jeden miał we Wirowie taką jak stół trąbę, przywiózł stamtąd ok. 1 m 20 cm, trochę taka zakrzywiona, gałąź sosnowa, nazwa — trąba. Jak wyganiali krowy rano w pole, to pasturze wspólne, co paśli krowy, trąbili, żeby ludzie wypuszczali krowy na ulicę, zatrąbi, potrąbi z końca wsi, już każdy wie, że jest on na drodze, już każdy swoją krowę wyganiania, on zabiera i potem na pastwisko. A wieczorem to dla rozrywki. Jeden zatrąbił w jednym końcu, drugi w drugim, trzeci w trzecim, także tak się odezwał jak te górale po górach śpiewają to swoje tonacje. Grano tylko latem, w adwencie nie trąbiono, nie znano zwyczaju podlasko-mazowieckiego. Ustnik — niektóre robili normalnie z drzewa wyrżnię, poderżnię tak trochu wyskrobie, chyba wypalali, to nożem nie wydłubie, teraz by wiertłem, a tam nie było czym.

Mini-fletnie — Jak gruba słoma jest, to ze słomy wyrżnąć taki (kawatek), to nawet dwa, trzy robi się do kupy mniejszy, większy, to kilka dźwięków wydaje. Tam tonacji nie było, tylko ten dźwięk się mienia, trzy słomki od razu się bierze do ust, od razu wydaje trzygłosy, jak długie, tak trąbiły (bez otworów bocznych). Fujarki

— *U nas nie robili fujarek. Może inne wioski, nasza wioseczka małutka, kilka domów, 14 rodzin. Rogi bydłące u myśliwych, gajowych — nie widać było, myśliwi mieli trąbki specjalne, mosiężne bez klawiatury, kręcone. Straże nocne — nie było, mała wieś, na zachodzie — było, po ulicach wisały puste butle tlenowe do alarmowania. Później straż pożarną zrobili.*

Harmonie — harmoszki niemieckie Hohner — tu, a tam (na wschodzie) — polskie, nie miały widocznej nazwy firmy. *Niemieckie harmoszki ładnie zbudowane, lepszy dźwięk, ruskie mają dziki strój, twarda stal, nieprzyjemny strój. Organki ustne były na zachodzie, teraz nie ma. Katarynki zdarzały się na odpustach. Lir korbowych nie widział. Kołatek, terkotek w Wielkim Tygodniu nie pamiętał.*

7. STRÓJ, REPERTUAR, TECHNIKA GRY: *Stroje na Wileńszczyźnie: próbował grać na cymbałach J. Hołubowskiego; to samo, tylko oni mają o jeden półton więcej, mała różnica. Strojenie cymbałów: z guzikówki podawało się jedną tonację „A” i z tej tonacji trzeba było stroić wszystkie, ale później to my zdobyli inny sposób, że na każdy dźwięk harmonii stroiło się każde pasmo, bo nieraz nastroisz po swojemu, a harmonia ma fałszywy głos i nie pasuje, a gdy pod harmonie nastroisz, to zawsze wciąż pasuje, bo są głosy nastrojone w harmonii i nie schodzą się te tony, ale jak pod harmonię to zawsze pasuje. To byli guzikówki. Do nowego stroju, do akordeonu to nie umiem stroić, a jeżeli ktoś mi nastroi, to znowu ciężko mi grać, bo to już inny układ gry, według naszej guzikówki. Przeważnie wszystko ze słuchu, z nut my tam nie grali.*

Strój cymbałów: Basy [brak danych]

Tłumienie lewą ręką widział na Wileńszczyźnie, ale to chwilowo, dla słuchu pograć, to tłumi się ręką ten dźwięk, też dla pokazu, że potrafi to zrobić, przy rozrywce takie. Popis z przykrywaniem cymbałów prześcieradłem: P. Waclaw taką rolę odegrał, grali mandoliniści, na mandolinach. Zrobił stół, zakrył, ukrył cymbały. Ja — mam czym (pokazał pałeczki), nie mam na czym, i rzucił pałeczki na stół niby ze złości. A tu też coś grał i grał tak w Starym Czarnowie — dla śmiechu.

Repertuar nagrany: Na I turnieju w 1988 r. grał polkę, fokstrot, marsza.

W nagraniach domowych w 1989 r.: 1. Marsz (2'35"); 2. Suktinis, *taniec litewski, para do pary, drepcze się nogami* (nuci), a drugie już wolne i w kółeczko (nuci) *na miejscu, obraca się w jedną stronę i z powrotem* (0'58"); 3. Oberek (0'59"); 4. Walczyk (1'15"); 5. Polka wileńska o trzech zwrotkach (1'04"); 6. „Paczemu ty łysy bez włosów zostałeś”, (mówi), *kiedyś tańczyli*, potem gra (1'04"); 7. Polka szabasówka (0'55"); 8. Krakowiak (1'00"); 9. Pijmy jednym

duszkciem, pijmy jednym duszkciem z kieliszeczka z jednym uszkciem, *przy stole* (mówi, potem śpiewa, następnie gra 1'05"); 10. Marsz — pierwszy marsz na dzień dobry (powtórzenie nr 1) 0'55"; 11. Polka (podobna do krakowiaka 0'28"); 12. Lawonicha (0'41"); 13. Drugi marsz na dzień dobry (0'55"); 14. Trzeci marsz na dzień dobry (0'53"); 15. Suktinis, śpiew: „Rejgzi noc, rek motec, su sałdoń spamieliec” (0'16") oraz gra (0'27"); 16. Nareczeńka, gra (0'29"); 17. Tango Rebeka (1'14").

8. UCZNIOWIE: Brak bezpośrednich kontynuatorów. Szkolił jednak młodego cymbalistę, Marcina Szpytę, któremu ojciec-stolarz zbudował cymbały, a matka-śpiewaczka przybliżyła repertuar.

BOLESŁAW BUTKIEWICZ (UR. 1908)

1. PERSONALIA, LOSY ŻYCIOWE: Bolesław Butkiewicz urodził się w 1908 r. we wsi Borowo, gm. Mickuny, woj. wileńskie. W latach 1946–61 mieszkał we wsi Krasin k. Pasłęka, od 1962 r. — w mieście Iłowa Żagańska, woj. dolnośląskie. *Tu i tam — rolnik*. Nagranie 22. VI 1985 w Iłowej Żagańskiej. Sygnatury taśm w Zbiorach Fonograficznych IS PAN T 5502–5504.

2. TRADYCJE RODZINNE, POCZĄTKI ZAINTERESOWAŃ CYMBAŁAMI: Starszy brat u-
miał grać na flecie poprzecznym. *Jak dorosłem do 16 lat, kupiłem (w 1924 r.) cymbały i chodziłem pięć razy do jednego fachowca (stolarza, kowala, cymbalisty; nazwiska nie pamięta), sam z głowy wszystko wymyśliłem, tylko on mnie nastrajał, swoje kawałki uczył, mnie chodziło tylko o strój, on mnie tak po chłopsku robił, gdzie jest sekunda, gdzie tego, gdzie jest A, B czy C, napisywał mi jeden przy strunie, dwa też to też to i tak ja pojąłem, miałem troszeczkę łeb do tego. Jako dziecko grywał na fujarce, przy pasieniu krów, fujarki kupowało się na odpustach, sześć otworów na górze, jeden na spodzie.*

3. PRAKTYKA MUZYCZNA PRZED 1939 R.: Nie pamięta pierwszego grania, w każdym razie na zabawie, *takie same instrumenty na zabawie co na weselu*. Czasem grał solo na chrzcinach z cymbałami. *Na 10-15 osób wystarczały same cymbały, ktoś sobie podpije, skacze*. W 1926 r. miał pierwszy swój instrument, *już grał zabawy, wesela, chrzciny, zapusty — ostatnia zabawa, dożynki też u gospodarza, powróstem związali gospodarza, dawaj wódkę, muzykant w pobliżu*. Praktykował początkowo z bratem na flecie i z bębniwą (jednostronny bębenek). Grywali najpierw na zabawach, w granicach powiatu. Później doszedł harmonista i skrzypek. *Zgodzili się my grać z bratem, jeden kawałek, drugi i trzeci i poszli w ruch, zaczęli nas prosić na zabawy, i co już więcej, i więcej kawałków grać, potem harmonia dotarła do nas. Daleko jeździli, nie dalej (jed-*

nak) jak powiat. Następnie grywali w większym składzie: *Cymbałki, akordion* (harmonia dwurzędowa), skrzypce, flet i bębenek, w który też łokciem bili, jak sito, drewniana buławka, innym razem osmolony palec *wwwwww, www*, jak jemu podchodziło po tej skórze. *Psia skóra, ma taki pełen głos. Blaszanki, dzwonki miał, w krążku drewnianym były naczepione blaszki, łokciem też w środek bębena, nie po brzegach, jak podpił to szło jak cholera, na wszystkie strony. Potem wymyślili duży bęben z nogą, klapka, dwie pałeczki, dwie skóry, blaszane dwa talerze u góry. Jedną (ręką) bił w te skóry, jedną w blache.* [Czy można było samemu na cymbałach grać]: *gdzieś na jakiej zabawie flet, akordion, cymbały. Czasem gość na weselu prosił, niechże ten sam zagra na cymbałach, bo myślał, że może dla fuksu takiego gram. Można grać do słuchania pojedynczo, bez kapeli; nie znał przypadku, aby dwóch cymbalistów grało w jednej kapeli.* [O innych muzykach]: *Dowgiałło (cymbalista) u mego brata na weselu grał, jego brat — skrzypce, daleko jeździli; poza nim — nie pamięta innego cymbalisty. Prawie każde wesele — musiały być cymbały w kapeli 2-3 osobowej.*

[Zarobki muzyka]: *Teraz płacą z góry, wcześniej — nie, tylko z dochodów, zależą od ilości gości, bez zadatku. Wcześniej przyszli, witali marszami, kiedy spotykamy (witamy), musi coś dać, jak wypuskali do ślubu — grali (to nic nie dawali); młodzież z kościoła, wylatuje się i gra, jak przyjeżdżają — wtedy dają. Honorowe wesele, to prosił walca, polke i płacił, przy witaniu gości, z kościoła. Jak darowanie, kombinacja dla nas, dwa talerze stoją na stole, jeden dla młodych, drugi talerz na muzykantów, dawali ile chcieli, dwa osobne talerze, kładą ubrania, ciuchy, pieniądze, a my brali takiego co troszeczkę umie gadać i on zachęcał, żeby tam i tam, gotówki nie mamy, czy my się dostaniemy, tego, siego, ludzie, pomóżcie, do naszego talerza.* [Jak się dzielono]: *wszyscy po równej części, też bębniści tyle samo, też można oszukać, jak wsunie harmoniście czy innemu w kieszeń (to ujawnia lub nie). Dziś rano wesele, to wieczorem wczoraj idziem, z samego rana goście lub w nocy pociągiem, to wita się marszami, przed wyjazdem do ślubu — zależy jak kto chciał, grali religijne więcej „Serdeczna...”, po powrocie z kościoła — marsze, miałem cztery kwiaty (otwory rezonansowe w cymbałach), podługowate dziurki, to cholera przyjdzie, wrzuci, potem dotrzeć nie można (ja nie miałem zasuwek).* [Czy sami cymbaliści śpiewali w czasie gry?]: *Mogli, różne i do tańca i piosenki, nie żądali nieznajomego kawałka, tylko to, co każdy znał.* [Popis z przykryciem strun płótnem]: *To widziałem, przyszła pewna dama, on tam grał, chustkę rzuciła, o, teraz zagraj, on nie pomylił się nic. Na weselu były konkursy: do potańczenia, kto kogo przegra lub przetańczy, na chłopie już koszula czarna a tańczy, czy muzykanty będą dłużej grać, czy przetańczy muzykanta, jak muzykant rzucił granie, to przegrał. Zawsze jednak muzykant wygrywał. Jak rzucił (taniec), to my (muzykanci) wygrani jesteśmy, i wódka...*

Łałymki pamięta, nie chodził jednak z cymbałami, *chodziłem sam (śpiewać), tylko śpiewali, jajka zarabiali, przeważnie harmonia, bo to noc, ciemno, ja by nie dał rady (nosić cymbałów)*. Inne instrumenty i narzędzia dźwiękowe: *bałatajka* tam gdzie mieszkał przed wojną, tylko jajowata skrzynka, wypukła, nie pamięta ile strun, 3-6 strun. Spotykał fujarki, rogi, ligawy. Dawniej para koni czy jeden koń miały zawieszony janczary.

Na 3. maja Koło Młodzieży w szkole organizowało przedstawienia i wyjazd do Wilna. W Wilnie *raz witano Piłsudskiego, przemówił, a potem do każdej orkiestry podszedł i rękę podał. Ja witałem na cymbałach w orkiestrze, harmonia guzikówka i bębenek*.

4. PRAKTYKA MUZYCZNA PO 1945 R.: Bezpośrednio po wojnie pozostawił na Wileńszczyźnie swoje cymbały (na których grał od 1926 r.) sąsiadowi; podobnie sąsiadowi ze swoich stron rodzinnych pozostawił pierwszy powojenny instrument, gdy opuszczał Olsztyńskie (Pasłęckie) w 1961 r. W Olsztyńskim do 1961 r. *grał wesela wiejskie dla swoich z kapelą: cymbały, harmonia, bęben dwustronny; praktykował tam, gdzie mieszkał, w Krasinie i w promieniu 5 km od Pasłęka. W Hłowej Żagańskiej już nie grał publicznie na cymbałach, aktualny w 1985 r. instrument wykonał w 1969 r. Nie umiał grać na skrzypcach lub harmonii. Wymienia rodzaje harmonii: guzikówka najpierw, dwurzędówka, trzechrzędówka, harmonia z pedałami dopiero w Olsztyńskim. Akordeonów przed wojną nie było, dopiero po wojnie. Na nowym instrumencie (od 1969 r.) grywał tylko dla siebie. Jest w Hłowej akordionista, na trzechrzędówkach, klawiszach, ale nie gra z nim razem, klawiszówka, słabo gra. Nie wystąpił na żadnym przeglądzie cymbalistów.*

5. SKŁADY KAPEL PRZED 1939 I PO 1945 R.: Przed wojną kapele się rozrastały: cymbały+flet +bębenek, następnie doszła harmonia i skrzypce, a bębenek jednostronny z brzękadłami lub dzwonekami został zastąpiony przez dwustronny bęben z nożną pałką i dwoma talerzami. Ustawienie: *ja siedział zawsze przy klawiaturze, z prawej strony harmonisty, a na flecie, to on chodził koło nas, siedział albo chodził, a ten co na bębnie też siedział na miejscu, koło harmonisty, z lewej, a skrzypista stał i stał z tej i z tej strony.*

6. INSTRUMENTY WYTWORZONE: Pierwszy instrument od stolarza, który grał też, ale potem został kowalem i powiedział: *nie mam czasu chodzić po grach, jak chcesz, kup — 6 zł (dniówka — 2 zł. Kilka razy przyjdiesz, strojenie pokażę. Strun w kupie po cztery (na jedno pasmo). Są cymbały jednotenorowe i dwutenorowe (te drugie — więcej pasm strun, więcej głosów), ja na jednotenorowych, te które mam też jednotenorowe; jak harmonista to przerzuca ten sam głos*

*z grubego na cienki, ja tego już nie mogłem zrobić (bo jeden tenor) tak jak u mnie jest, tak musi być, pasuje ta melodia, ta tonacja, ale jednotenorowe (tzn. bez okta-
wowych transpozycji). Od 1926 r. miał pierwsze swoje cymbały, wykonane
nie przez siebie. Cymbały te, które ma (1985), zrobił z pomocą stolarza w
1969 r. z poniemieckich cymbałów i mebli. Poszedł do stolarza, on pomiary
potrzebował, ukosy. U jednego z mieszkańców było gruchotów niemieckich do
cholery i ja tam pojechałem, właściciel chciał dać za darmo, ale żona wzięła pie-
niądze — dajesz instrument za darmo?! — robaki już były w cymbałach, 50 czy
100 zł dałem, mnie szło o struny i rozmiar; śruby stolarz podkręcał, tylko śruby
i kołki ze starych cymbałów. Głowy muszą być z mocno twardego drzewa, bo w
kabląk struny zegną, to jest siła straszna, śruba nie popuści. Deki wykonane z
drzwi szafy poniemieckiej, podpórka w środku zwie się *duszą*, podstawki
na wierzchu — *kobyłką*. Instrument pokryty tylko lakierem bezbarwnym,
bo farba wpływa na dźwięk. W przechowywaniu wilgoć szkodzi. Czasami
(w Olsztynie) *deszcz zaleje, jak wracam, koło pieca stawiam, to głosu nie ma.*
*Rączkę sam sobie dodałem (zamocowana na środku dłuższego boku trapezu).**

Wymiary cymbałów z 1969 r. (w cm): Długość dolnego dłuższego boku
trapezu — 95,5. Długość górnego krótszego boku trapezu — 71,5. Wyso-
kość trapezu — 40,5. Grubość pudła rezonansowego — 6. Szerokość le-
wej końcówki z kołkami — 8. Szerokość prawej końcówki z gwoździami
— 8. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy dłuższym boku:
odcinki 33; 38; 10. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy kró-
tszym boku: odcinki 23,5; 28; 7. Wysokość podstawków — 2,3–2,5. Średnica
otworów rezonansowych — Ø9. Długość pałeczek, bez kółka, z „talią”, tj.
z wycięciem na dwa palce — 17,5, grubość — 1,0–1,4.

Za Iłową (3 km) są takie same cymbały, szerokie, trochę dłuższe, cała pokrywa
wierzchnia jest garbata na palec różnica, on (ten kto zbudował, nie pamięta
nazwiska) mówił, że tak kiedyś widział i tak zrobił, garbate. Sam nie gra, tylko
pokazywał.

7. STRÓJ, TECHNIKA GRY, REPERTUAR: Strój cymbałów mógł przestroić, każdy
przerabiał pod swój gust. [Według czego strojono]: Do akordeonu, do guzikówek
dwurzędówek. Ten, który trochę uczył p. Bolesława, podpisywał jakie głosy
mają być, przy strunach, jak ich nastrajać, jaki głosy mają być. Harmonista —
podaj głos do skrzypiec, i cymbałów; nawet flet miał korek, podsuwało się, żeby
pasowało, doprowadzał.

[Jak kładziono]: na kolanach albo na stół — nic wtedy nie podkładano pod
cymbały; jako przenośny instrument — na grzbiet i krzyż pas zakłada sobie.

Słyszał o kładzeniu na beczce; grafki się zbiorą przy studni, próbują, jakby w studni krzyknął, studnia dębowa to też słycać.

Cymbalista siedział od prawej strony harmonisty: cymbały musiały od melodyjnego głosu, bo od basów by nie słyszał, to jak wtedy słyszę i wiem jak jemu pasować, albo akord zrobić, jak on na grubszym głosem gra, a ja podetne i tak wszystko to zlewało się, a basy mnie przeszkadzali. Jeszcze pod pałeczki gumkę podkładałem, ja sam robiłem, to taki dźwięk głuchy, ale melodyjny, pałeczki, drewno twarde — klon; te, które używa są z akacji (twarde, bo wybije się drewno), bez gumy — dzwoni, a z gumką — nie.

[Czy sam układał melodie]: nie układałem, tylko gdzie usłyszał coś nowego, musiałem to zanotować w pamięci, na cymbały dobry słuch wystarczy, tylko strojenie ważne, potem już chwycić melodie.

Strój: 7 pasm strun basowych: d, es, f, g, a, b, c¹.

8 pasm strun z interwałem kwinty: a-e¹, b-f¹, c¹-g¹, d¹-a¹, es¹-b¹, f¹-c², g¹-d², as¹-es².

Repertuar: 1. Polka weselna ze śpiewem (*po prostemu* 3'25"); 2. Obertas (1'25"); 3. Marsz (2'20"); 4. Polka (ze zmianą rejestrów, 2'40"); 5. Polka (powt. nr 4. z filmowaniem, 3'45"); 6. Polka (powt. nr 1. z filmowaniem, 1'35"); 7. Oberek (powt. nr 2. z filmowaniem, 2'17"); 8. Marsz (powt. 3. z filmowaniem, 1'45") 9. Polka (powt. nr 1. z filmowaniem, 6'07" — muzyk nie obeznany z estradą gra dłużej!); 10. Walc (melodia podobna do marsza nr 3., 2'00"). 11. Walc (melodia piosenki „Kochałam chłopaka, utopił się w studni, 1'30"); 12. Walc (melodia „W zielonym gaju ptaszki śpiewają”, 1'35"); 13. Melodia pieśni rosyjskiej „Wot i pała nocz' tumannaja na takowo małajca”, *ruski kawalek* (2'20"); 14. Walc „Widziałam raz brzoźkę, wiatr silny ją wiał” — słowa pieśni czyta żona p. Bolesława, Weronika Butkiewicz, ur. 1909 Borowo, gra p. Bolesław (2'50"); 15. Walc „Wieczor, wieczorejec, kołyszetsia trawa, moj miłyj nie prichodit, pojdu k niemu sama” czyta żona p. Bolesława, gra na cymbałach p. Bolesław (1'00"); 16. „Oj zaczem twoja liczeńka zbledła” śpiewa Weronika Butkiewicz, 5 zwrotek, *ciekawą piosneczka*; 17. „Siadaj Marysiu, siadaj kochana” śpiewa żona Weronika, 2 zwrotki; 18. „Stoi w polu grusza” 3 zwrotki śpiewają w dwugłosie mąż i żona; 19. „W odnym prakrasnym miest'e, nad beriegam rieki” (o rybakach) śpiewa p. Bolesław, 5 zwrotek.

8. UCZNIOWIE: Nikt po nim w Pasłęckim nie przejął muzykowania na cymbałach, które tam, w Krasinie, pozostawił. *Nie ma chętnego ni w cholere tu też.*

[Jak by nauczył]: 1. *nastroić*, 2. *co jemu tam wygodniej, co w głowie ma, co zaraz może, czy wychodzi mu melodia, potem nabiera wprawy i już może gęsto zagrać, z rok (nauki) wystarczy*. Małych cymbałów dla dzieci nie widział.

JÓZEF KRUPSKI (1917–1992)

1. **PERSONALIA, LOSY ŻYCIOWE:** Józef Krupski urodził się w 1917 r. w Wilnie, od 1946 r. zamieszkał w Kętrzynie, ul. Powstańców Warszawy nr 9. Zmarł w 1992 r. Przed wojną przebywał u dziadków we wsi Hresciony, pow. Rudomino, 16 km od Wilna lub u rodziców w Wilnie przy ul. Żwirki i Wigury. Już przed wojną praktykował jako krawiec, pracując w Wilnie na ul. Piłsudskiego. Po kampanii wrześniowej, w której jako żołnierz WP wziął udział, przebywał w latach 1939–42 w Wilnie, ożenił się w 1940 r. z Janiną Sokołowską. Schwytany w czasie łapanki w Wilnie w maju 1942, został wysłany 30 V 1942 na przymusowe roboty do Niemiec. Miał wracać z Niemiec w 1945 r. do Wilna, zatrzymał się w Białymstoku i spotkał rodzinę, która właśnie musiała już opuścić Wilno. W chwili wywiadu (1986) nie odwiedził Wilna, gdyż kuzyni, którzy zapraszali p. Józefa, byli według obowiązujących w latach 1970. przepisów zbyt odległymi krewnymi, by otrzymać paszport. Państwo Krupscy dochowali się sześciorga dzieci — 4. synów i 2. córki.

Nagranie przeprowadziłem w Kętrzynie 14. XI 1986. Sygnatury w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN: T 5620–5622.

2. **TRADYCJE RODZINNE, POCZĄTKI ZAINTERESOWAŃ CYMBAŁAMI:** W rodzinie wuj, Stanisław Marcinkiewicz grywał na cymbałach (w kapeli) na weselach i zabawach, mieszkał 16 km za Wilnem, we wsi Hresciony, pow. Rudomino. *Wujek nie dawał grać, bo struny rozstrajalem, kłopotu dużo, wyżej (na szafie) chował, ale (gdy mieszkałem) u babci, wujek do miasta, to ja panem byłem, wtedy brałem ostrożnie cymbały i grałem, wuj jak pojechał, to na cały dzień, przyjechał wieczorem, później zobaczył, że coś wychodzi u mnie, to zaczął troszeczkę poduczać*. Po roku nauki, gdy miał 12 lat grał już na zabawach.

3. **PRAKTYKA MUZYCZNA PRZED 1939 R.:** Jako uczeń krawiecki grywał w Wilnie m.in. na imieninach majstra, *gdy się majster (krawiecki) dowiedział, że hoho, gram na cymbałach, to — mówi — przynieś, masz na dorożkę i przywieź; pograłem, jako uczeń, na imieniny, w dzień nie graliśmy, trzeba pracować, ale po pracy — jak się cieszył z tego grania; majstrowej imieniny też graliśmy, inny (uczeń) na banżolce, ten pomagał na banżolce, inny kumpel na gitarze; dla majstra swego tak graliśmy, ale się cieszył. Grałem od 12 lat (12. roku życia), prosili*

mnie grać, wuj chorował, zanieśli bracia cymbały, usiadłem i grałem. Przed wojną radia nie było (wszędzie), tylko cymbały, harmoszka, skrzypce, klarnet — to były najlepsze instrumenty, bęben zamiast perkusji, dobrze wychodziło, teraz poszło na bok. Miał też w Wilnie znajomego muzyka, pamięta tylko jego imię — Teofil, pierwsza klasa, harmonista, tak graliśmy że we dwóch, on sam jeden grał za dwóch, miał też trąbkę, tylko językiem to robił, wesela, zabawy, wszędzie nas proszono; z trąbką szybko się męczył, mógł tylko zademonstrować, jeden kawał, dwa przegrać i chował z powrotem. (Jednak) na wsi, jak trąbkę schował, to podpici mówili, żeby z trąbką grał, musiał grać, ale co grał to grał. 18 lat miałem (1935) jak zacząłem z nim grać, jak poszedłem do wojska, po wojnie już go nie spotkałem, gdzie się podział, nie wiem, zaginął. W latach 1930. grywał już na weselach i zabawach; przeważnie to było proszone, jak ktoś znał, jak nie, to komuś powiedział, że tam i tam muzykanci grają nieźle. Teofil, harmonista i trębacz, był starszym facetem, to on załatwiał, on mnie brał do pomocy. Pierwszy instrument, na którym p. Józef grał, był własnością wuja. Wuj nie chciał już grać, gdyż chorował (zmarł po wojnie). Cymbały te wykonał prawdopodobnie Piotr Żabiłowicz, z miejscowości Żaściuny, który wykonał wiele cymbałów i był, zdaniem p. Józefa, najlepszym specjalistą w tej dziedzinie. Również w Wilnie byli stolarze, którzy mogli wykonać cymbały. Sam nie zbudował instrumentu przed wojną. Powiozłem cymbały do Wilna, z tym muzykantem (harmonistą) grałem. We dwóch z Teofilem obegrał z 50 wesel, przeważnie poza miastem do 20 km wokół Wilna, a dwa w samym Wilnie; żałował, że nie mogli dobrać sobie skrzypka. P. Józef grywał ponadto na harmonii dwurzędowej, a później na akordeonie.

[Kolejność wesela]: *Wesele było trzy dni, ale mogło być dłużej — u młodej trzy dni, potem młody bierze na trzy dni, mogło być cały tydzień, teraz sobota, niedziela i koniec. Dawniej zaczynało się wesele we wtorek do niedzieli na ogół. Jak na wsi, to u młodej trzy dni, brał żonę 20-30 km od siebie, to u młodej 3 dni, później do młodego się jechało i u młodego jeszcze dwa dni, to pięć dni wesele. Muzycy grali z przerwami; jak tańczyli, to trzeba było grać, jak nie tańczyli, to można było odpocząć, zjeść, wypić. Tańczyli przeważnie wieczorem, trzeba było grać, młodzież przychodziła. W środę darowanie przy śniadaniu, w czasie śniadania darowanie, talerz dla muzykantów, muzykant musiał dać tej gospozi z chochlą, pół na pół na muzykantów i młodej, prezenty, darowanie, talerz szedł pomalutku, szli muzykanci to i talerz przesuwiał się, to dla muzykantów, bo tylko to był zarobek dla muzykantów.*

[Jak zamawiano i opłacano muzykę na weselu]: *Teraz płaci młody, a kiedyś to ile się zebralo, młody nie odpowiadał za to. Przychodzili młodzi, to się marsza grało, płacili, jeden rzucił złotówkę, drugi dwa, trzeci 50 gr (za marsze). Później,*

jutro po śniadaniu stawiali talerz, zbierali do talerza, wszyscy rzucali, świadkowie, swat, družbanci i reszta wesela, rzucali na talerz, a gosposia z wałkiem przychodziła, i tej gosposi też dali i zarobiło się pieniążków na dobrym weselu, jak dużo gości to lepiej. Każdy muzyk zarabiał po ok. 10–15 zł na weselu ze znaczną liczbą gości. [Traktowanie muzyków]: muzykant do stołu razem nie szedł, ale muzykantom zostawiano pół literka, na gorąco kiełbaskę, poszli do drugiego pokoju, posilić się im zostawiało się, zagrychę, kiełbaskę, na harmoszcze, trąbce, pół literka opróżniliśmy, zagryźliśmy i poszli grać. [Jak muzycy dzielili się zarobkiem]: Harmoniście dawali ludzie, czy równo (dzielił między muzyków) — jak się udało, harmonista dzielił, a nie musiał wszystkiego pokazać, co zarobił w tych trzech dniach. [Jak zamawiano i opłacano muzykę na zabawę]: zabawy — ktoś urządza zabawę u siebie z przyjęciem, lemoniadką, robi przyjemność, sprasza, młodzież się zbierała, muzykantów załatwiała się, kilka złotych, zabawa, jedna nocka od wieczora do świtu.

[Kolejność grania]: zaczęli grać od walca, tango, polka, oberek, od walca zaczęli, jeden, drugi facet podchodzi i prosi — fokstrota, albo polkę prosi zagrać, na życzenie, na słowne zamówienie (nie zamawiano przez śpiewanie, jak w Polsce środkowej, muzycy nie śpiewali, tancerze raczej nie śpiewali, przeważnie tylko proszono), o, proszę zagrać Panna Anna (fokstrot), cymbaliści nie śpiewali w tych stronach co ja, w samym Wilnie tylko grali.

Graliśmy u Żydów też, Żyd z okolicy Wilna zapraszał, robił u siebie zabawę, niedaleko przed wojną, po 5 zł zarobiliśmy. To było zimą, na saniach elegancko jechaliśmy. Graliśmy tak samo, te same kawałki, na okrągło, w kółko.

[Języki]: *w Wilnie i blisko Wilna to czysto po polsku, dalej, 20 km za Wilnem to już po białorusku, ale jak facet troszeczkę lepiej chciał się koło panny zakręcić, to nie chciał po białorusku, to po polsku mówił, jakoś wstydził się tego języka, ale między sobą to po białorusku. [Instrumenty a środowisko]: Cymbały i harmonia to więcej u chłopów. U bardziej ambitnych — strunna muzyka. Skrzypce były w modzie, musiały być wszędzie, chciał coś lepszego, grać razem ze skrzypcami (nie udało się). Saksofonu przed wojną nie było, w kapeli był klarnet fabryczny Koriny. P. Józef zaczynał na dwurzędówce, przed wojna mało akordeonów, były pedałowki trzyczędówki raczej nie w Wilnie robione, lecz sprowadzane z Warszawy. [Jak kładziono instrument, przenośność, ustawienie kapeli]: słyszał, że na beczce, że lepszy dźwięk na beczce, jednak on na kolanach, tylko na kolana, najwygodniej.*

Na weselu trzeba było grać przy stole, to na szyi pas, do każdego trzeba podchodzić, na dzień dobry dla każdego, rzucał honorowo, a tak przeważnie na siedząco. Ustawienie kapeli: Cymbalista z prawej strony harmonisty (by słyszeć melodię), później klarnet obok cymbalisty, bębenek koło harmonii.

Instrument od wuja pozostał w Wilnie, *bo jak poszedłem do wojska, to na front.*

4. PRAKTYKA MUZYCZNA PO 1945 R.: *Ja długo nie grał. Po wojnie, w Kętrzynie, nie grał, nie miałem instrumentu. W Bartoszycach mieszka (Edward) Makasewicz, jeździł do niego z 10 lat temu (1976), ma też takie cymbały, nie mogłem zagrać na jego cymbałach, a chciałem coś zademonstrować, co było przyczyną, że zrobiłem własne. Ożywiły się te cymbały, zaczęli się w Olsztynie. Pani Bromkowa zachęcała, widział w telewizji, że grali, że ktoś jeszcze docenia ten instrument. I dlatego zacząłem ich robić. Cymbały, na których aktualnie (1986) gra, wykonał w 1982 r. 60–70 lat deska miała (z kufra po babci), gram imieniny, w domu, relaks, dobry humor, trochę młodszymi się zrobię. Występów w Kętrzynie nie było; portierowi (domu kultury w Kętrzynie) mówię — słuchaj Stasiu, jak tego to pani dyrektor powiedz, że dla seniorów pogram trochę, dla seniorów kiedy wieczorkiem. Dobrze, dobrze — (odpowiada) — i no i tam czekam, czekam, nie będę się napraszał. Pierwszy wystąpił w Węgorzewie w 1985 r. na VIII Suwalskim Jarmarku Folkloru, grał wówczas marsza, 2 polki i walca. Odtąd regularnie występował w Węgorzewie, Lidzbarku Warmińskim (Zajazd Cymbalistów) i turnieju Instrumentalistów w Gryfinie (od 1988 r.)*

5. SKŁADY KAPEL PRZED 1939 I PO 1945 R.: *Przed wojną na zabawach i wesełach w Wilnie i okolicach skład pełny obejmował: skrzypce, cymbały, harmonię, klarnet, bębenek jednostronny — na jedną skórkę, dokoła blaszki, jak cygański. Mniejszy skład zawierał harmonię i cymbały albo skrzypce i cymbały. Widział raz na weselu podwójną obsadę cymbałów, obok harmonii dwurzędowej klarnetu i skrzypiec. Po 1945 r. występował tylko solowo.*

6. INSTRUMENTY WYTWORZONE: *Wykonał po latach tylko jeden instrument w Kętrzynie, w 1982 r. Ja mniej więcej według tamtych (przedwojennych), nie wiedziałem jak dusza ma być w środku, zrobił te cymbały cztery lata temu z deski starej, 60–70 lat deska, stary kufer po babce; jodła spód i wierzch, boki — sosna; końcówki z twardego drzewa z buku, dąb, dąb trudny w robocie, w każdym razie twarde liściaste drzewa na końcówki. Podstawki skombinowałem sam (ze świerku). Konsultował budowę tylko ze Szczepanem Ozdobą, ale bez powodzenia, gdyż on robi malutkie, króciutkie, głuchy dźwięk, u mnie trochę dłuższe. Końcówki zrobili stolarze, dałem wzór, to zrobili, później deska tutaj, deska gruba, trzeba było ściąć, bo to było trzy centymetry, wierzch i spód z deski, kółka inne — widziałem w Wilnie takie wzory, tylko mniejsze. Cymbały każdy starał się robić elegancko. Próbował kontaktować się z Władysławem Chochołkiem z Czeluśnicy na Podkarpaciu, pytał jaka ma być grubość deki wierzchniej, jaka wysokość boków, nie dostał porady, nie dostał odpowiedzi na list. Podstawki i kółka oraz belka środkowa (belisko) wykonał ze*

świerku z gęstym słojem. Kolejność budowy: *najpierw końcówki, deskę naszykować, spód, wierzch, boki, wszystko klejone, jaskółczy ogon (na trzy cm) sam zrobił*. Potem szykuje się kołki (gwoździe) do naciągu strun. Do Giżycka po struny jeździł, *pan Kunczewicz, wieczny pokój, pokazał wzór, on po cztery, ja po pięć (strun na pasmo), sprawdziłem odległość od gwoździ po pierwszy podstawek i wiedziałem, że w środku trzeba podstawkę zrobić, podpórki — zwykła belka w środku, po bokach trzyma się, 2,5 cm wchodzi w bok, 1 cm luzu, ona wisi 1 cm nad dnem, nie opiera się o spód, ale nie ma żadnych otworów wyciętych*. Belka środkowa, na trzy cm szeroka, jest szersza od podstawka (na dece wierzchniej). Kołki sześciokątne zamówił w fabryce maszyn, brat dyrektora grał na cymbałach, dostał zgodę, bo dyrektor mówił — „trzeba popierać muzykę ludową”; dano tokarzom pręty do obróbki, bez gwintów, tylko dziurki na koniec struny, dostał na to kilka metrów prętu. Instrument na ostatek został pokryty bejcą z wodą i następnie lakierem bezbarwnym. Pałeczki z jesionu okryte gumą od wkraplacza.

Wymiary: Długość dolnego dłuższego boku trapezu — 101. Długość górnego krótszego boku trapezu — 89. Wysokość trapezu — 40,5. Grubość pudła rezonansowego — 7,5. Szerokość lewej końcówki z kołkami — 7,8. Szerokość prawej końcówki z gwoździami — 8. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy dłuższym boku: odcinki 33,7; 40; 10; lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy krótszym boku: odcinki 29; 34,5; 10. Wys. podstawków — 2,2; grubość miedzianego drutu przy kołkach — 0,8. Średnica otworów rezonansowych — $\emptyset 17,7$. Długość pałeczek, bez kółka, tylko z wycięciem na palec — 17,8, grubość — 0,2–1,2.

Pałeczki, gdy do Węgorzewa, to grał prosto z drzewa wycięte (z twardego, jesionu), a w mieszkaniu gumą nasadzone o wiele przyjemniejsze, delikatniejszy dźwięk, coś jak fortepian; tylko (Antoni) Ciukszo z Korszy owija.

[Przechowywanie]: *Cymbały trzeba przechowywać nie w wilgoci i nie w suchym, zawiozłem do Giżycka, przy kaloryferach postawili i mi pękli, postawiłem na piec, to mi spód trzasnął w nocy, trochę podniszczyłem przez to, najlepiej normalna, średnia temperatura. Cymbałków strunowych dla dzieci, ani podręczników do budowy cymbałów nie widział.*

7. STRÓJ, REPERTUAR, TECHNIKA GRY: W Wilnie spotykał przeważnie jednokowy strój cymbałów. Strój cymbałów 17-pasmowych wykonanych w 1982 roku:

8 strun basowych: H, c, des, es, f, fis, e, d.

9 strun z interwałem kwinty: $f-c^1$, $fis-cis^1$, $g-d^1$, $a-e^1$, $b-f^1$, c^1-g^1 , d^1-a^1 , es^1-b^1 , f^1-c^2 .

Pod harmonię skrzypce i cymbały stroiło się. Dla mnie to od „la”, od tej struny następne biorę, potem basy pod tę strunę ciągnę. Ozdoba ma gwizdek, on ciągnie ze słuchu. Ciągnąć nie za nisko, nie za wysoko, żeby struny nie pękły. Sztuczki z przykrywaniem strun płótnem nie widział. Stosował tłumienie lewą ręką na występach publicznych, ja tak próbowałem tylko, bo widział w telewizji tak na cymbałach grał, ja spróbowałem, nie wiem kto to grał, ale tak próbował, myślę sobie, że i ja tak próbuję. Nazwa na utwór — kawał.

Repertuar opanowywany tylko słuchowo, trochę on (Teofil), trochę ja. Słuchowo, nie widział żeby na cymbałach z nut grali. Józef Krupski stosuje bogate zdobnictwo, gra lekko, swobodnie, mimo bardzo długiej przerwy w graniu. Nagrano: 1. Polka (gra trochę przytłumiona, 1'55"); 2. Polka (płynnie przechodzi w drugą melodię polki, 1'00"); 3. Walc (0'45"); 4. Marsz (z lekkim przytupywaniem, 1'20"); 5. Lawonicha (0'45"); 6. Polka szabasówka (1'45"); 7. Walc niebieski (1'25"); 8. Walc „Dziewcze, ty spełń me sny” (1'20"). Z dwóch tonów będę grał, z grubszego i z cieńszego: 9. Polka „I tu taki i ja taki, pójdziem z tobą łowić raki, ty poświęcisz, ja połowię, będą raki po połowi” (1'42"); 10. Oberek (z tupaniem lekkim, 1'40"); 11. Krakowiak (1'58"); 12. Suktinis (1'13").

8. UCZNIOWIE: Andrzej Zajko, wnuk ur. 1978 (zmarł tragicznie w 1996 r.).

[Jakie zdolności trzeba mieć]: troszeczkę pojęcia mieć, słuch; wnuczka uczył 7 letniego (od 1985) w Giżycku, pokazałem mu grę, jak ta polka wygląda, czy walc, pojęcie miał, kilka razy tylko przegrać, jak nie wychodziło zaraz łezki z oczu leciały.

Wnuk Piotr Krupski zrekonstruował cymbały dziadka (po 1992 r. uległy zniszczeniu), praktykuje z upodobaniem grę na tym instrumencie, także publicznie.

SUMMARY

The article discusses a significance of individual experiences of traditional musicians for study of ethnomusicology. The folk instrumentalists are well aware of their musical workshop and are used to answer different expectations from outside. If they have played on borderlands and experienced migrations, their individual reports become needed for a proper culture interpretation. Personal perspective is determined by culture changes and diminishing group of traditional musicians available. The significance of individual interviews

is connected not only with musical but also language changes. Namely, the verbal behaviors of traditional musicians are unique, because of variety of dialects, rich vocabulary and often synthetic, colorful ways of talking.

I have chosen biographies of dulcimer players, because this group of musicians was active in the ethnically mixed territory; their instrument had many functions as solo or band instrument and was used within different social circles in towns and on the country. The union of musician and instrument builder is also specific for dulcimer players as most of them have constructed their own instrument.

The musicians in question remembered well Jewish music making and playing for them during the interwar period. Because of the socio-economic stratification of Jewish communities, there were also Jewish musicians who played the same instruments as Polish peasants did, e.g. fiddle and drum. The Polish bands played not only for Polish, but also for Jewish weddings in small towns. The playing for Jews differed in that musicians performed modernized repertoire, the then up to date foxtrots, tango, slowfox and so on. The Polish set of instruments in the 1920s and 1930s: violin, clarinet, dulcimer and bass (bigger than Vc, smaller than Cb) was similar to Jewish bands in the 19th century. Besides, the history of the dulcimer illustrates an exchange of users. Jewish and Gypsy musicians resigned dulcimers during the 19th century, taking over instruments with a clear sound, whereas Polish, Belorussian and Ukrainians peasants adopted quickly the dulcimer full of sound resonance, because of its multifunctional profile, the alternative properties – melodic, harmonic, rhythmic, dynamic ones. The great concert by Jewish virtuoso Jankiel, closing the famous Polish national poem „Pan Tadeusz” (1832) by Adam Mickiewicz was already a farewell dulcimer solo concert in hands of Jewish musicians.

The particular biography of dulcimer players has been organized in eight points: 1. Personal data; 2. Beginning of musical interests and family traditions; 3. Musical practice before the WWII; 4. Musical practice after the WWII; 5. Sets of instruments within which the musician played the dulcimer; 6. The instruments produced by him; 7. Tuning, repertoire and performance practice; 8. Pupils. This order as tested has enabled a comparative survey.