
*POLSKI ROCZNIK
MUZYKOLOGICZNY*

2014



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
w ramach programu „Kolberg 2014 – Promesa”, realizowanego przez
Instytut Muzyki i Tańca



instytut muzyki i tańca
IMiT

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

***POLSKI ROCZNIK
MUZYKOLOGICZNY***

SEKCJA MUZYKOLOGÓW
ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH
2014

Oskar Kolberg
prekursor europejskiej folklorystyki

WARSZAWA

| | |

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY 2014, TOM XII

KOMITET REDAKCYJNY – EDITORIAL BOARD

dr hab. J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, prof. UMFC — red. naczelna
dr hab. PAWEŁ GANCARCZYK, prof. Instytutu Sztuki PAN
dr hab. AGNIESZKA LESZCZYŃSKA, Instytut Muzykologii UW
dr hab. IWONA LINDSTEDT, Instytut Muzykologii UW

RADA NAUKOWA – SCIENTIFIC BOARD

prof. dr hab. ZOFIA HELMAN, IM UW; prof. dr MIHÁLY ITTZÉS, UM F. Liszt
Budapest; prof. dr hab. MIROSLAW PERZ, IM UW; prof. dr hab. IRENA
PONIATOWSKA, IM UW; dr IAN RUMBOLD, University of Manchester;
prof. dr ADRIAN THOMAS, Cardiff University; prof. ph dr HANA URBANCOVÁ,
Slovenska Akademia Vied, Bratislava; prof. dr hab. RYSZARD DANIEL GOLIANEK,
Katedra Muzykologii UAM; prof. dr hab. ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA, IS PAN;
prof. dr hab. ALINA ŻÓRAWSKA-WITKOWSKA, IM UW

RECENZENCI TOMU – REVIEWERS

prof. dr hab. LUDWIK BIELAWSKI, IS PAN; dr hab. EWA DAHLIG-TUREK, prof. IS PAN;
dr hab. JAGNA DANKOWSKA, prof. UMFC; dr hab. ALICJA GRONAU, prof. UMFC;
dr hab. ANNA GRUSZCZYŃSKA-ZIÓŁKOWSKA, prof. UW; dr WERONIKA
GROZDEW-KOŁACIŃSKA, IS PAN; doc. ph dr EVA KREKOVIČOVÁ, Slovenska
Akademia Vied, Bratislava; dr hab. BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA,
prof. IS PAN; dr hab. DANUTA SZLAGOWSKA, prof. UMFC; prof. dr hab. SŁAWOMIRA
ŻERAŃSKA-KOMINEK, IM UW; prof. dr hab. BENIAMIN VOGEL, Lund University

REDAKCJA – EDITORIAL OFFICE

Związek Kompozytorów Polskich, 00-272 Warszawa, Rynek Starego Miasta 27
tel./fax: (22) 831 17 41, e-mail: zkp@zkip.org.pl; koziccy@gmail.com
Konsultacja translatorska: ZOFIA WEAVER

DRUK – PRINTED BY

BEL Studio Sp. z o.o. tel./fax: (22) 665 92 22
Nakład 100 egzemplarzy
Wersja elektroniczna — www.zkp.org.pl

©Sekcja Muzykologów ZKP 2014

ISSN 1733-9871

| | |

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| <i>Od Redakcji</i> | 7 |
| <i>From the Editor</i> | 11 |
| Oskar Kolberg and Slovak Ethnomusicology <i>Hana Urbancová</i> | 15 |
| O pieśniach pogrzebowych na Wileńszczyźnie w kontekście dokumentacji Oskara Kolberga <i>Aušra Žičkienė</i> | 23 |
| O symbolicznym języku folkloru <i>Jerzy Bartmiński</i> | 39 |
| Narracyjność i symbolika w <i>Ludzie</i> Oskara Kolberga <i>J. Katarzyna Dadak-Kozicka</i> | 53 |
| Fryderyk Chopin w świetle korespondencji Oskara Kolberga <i>Ewa Sławińska-Dahlig</i> | 65 |
| Nurt ewangelicki w dokumentacji Oskara Kolberga <i>Arleta Nawrocka-Wysocka</i> | 81 |
| Księżę Aleksander Sapieha był pierwszy. Refleksje o narodzinach polskiego ludoznawstwa <i>Zbigniew Chaniecki</i> | 97 |
| Dokumentowanie wykonawców — tradycja Kolbergowska a współczesność <i>Piotr Dahlig</i> | 109 |
| Kolbergowska dokumentacja ludowej muzyki instrumentalnej z perspektywy współczesnych badań <i>Zbigniew Jerzy Przerembski</i> | 115 |
| Znaczenie zbiorów Oskara Kolberga dla współczesnych badań choreologicznych <i>Tomasz Nowak</i> | 145 |
| Wątki żydowskie u Kolberga na tle historyczno-kulturowym <i>Bożena Muszkalska</i> | 159 |
| Oskar Kolberg i Bogumił Hoff a muzyka Beskidu Śląskiego <i>Katarzyna Szyszka</i> | 169 |
| Z fortepianem w herbie – saga rodu Szkielskich <i>Beniamin Vogel</i> | 179 |
| <i>Noty o autorach</i> | 197 |

CONTENTS

| | |
|---|-----|
| <i>From the Editor</i> | 11 |
| Oskar Kolberg and Slovak Ethnomusicology <i>Hana Urbancová</i> | 15 |
| Remarks on funeral songs in the Vilnius region in the context of Oskar Kolberg's documentation <i>Aušra Žičkienė</i> | 23 |
| On folklore's symbolic language <i>Jerzy Bartmiński</i> | 39 |
| Narrativity and symbolism in Oskar Kolberg's <i>Lud</i> [<i>The People</i>] <i>J. Katarzyna Dadak-Kozicka</i> | 53 |
| Fryderyk Chopin in the light of Oskar Kolberg's correspondence <i>Ewa Sławińska-Dahlig</i> | 65 |
| The evangelical strand in Kolberg's documentation <i>Arleta Nawrocka-Wysocka</i> | 81 |
| Prince Aleksander Sapieha was first. On the beginnings of Polish ethnography <i>Zbigniew Chaniecki</i> | 97 |
| Documenting the performers — the Kolbergian tradition and current approaches <i>Piotr Dahlig</i> | 109 |
| Oskar Kolberg's documentation of instrumental folk music from the perspective of contemporary research <i>Zbigniew Jerzy Przerembski</i> | 115 |
| The significance of Oskar Kolberg's collection for current choreological research <i>Tomasz Nowak</i> | 145 |
| Jewish themes in Kolberg's work examined against the historical-cultural background <i>Bożena Muszkalska</i> | 159 |
| Oskar Kolberg and Bogumił Hoff and the music of Silesian Beskid <i>Katarzyna Szyszka</i> | 169 |
| With a piano in the coat of arms – the saga of the Szkielski family <i>Beniamin Vogel</i> | 179 |
| <i>Contributors</i> | 197 |

OD REDAKCJI

Rok 2014 ustanowiony został przez Sejm Rzeczypospolitej – na wniosek Związku Kompozytorów Polskich oraz Instytutu Muzyki i Tańca – Rokiem Oskara Kolberga w dwusetną rocznicę urodzin najwybitniejszego folklorysty dziewiętnastowiecznej Europy. Tom XII „Polskiego Rocznika Muzykologicznego” poświęcony jest rozważaniom nad wartością i aktualnością dorobku autora *Ludu*, którego 86 tom *Dzieł wszystkich* właśnie się ukazał. Znaczenie, jakie Kolbergowskie dzieło ma dla nas, wynika zarówno z jego rozmiaru (33 tomy opublikowane za życia i tyleż materiałów w „tekach kolbergowskich” do opracowania), jak i charakteru nie mającego precedensu w XIX wieku. To decyduje, że Kolberga uznać trzeba za prekursora folklorystyki europejskiej. Oskar Kolberg, jako jeden z nielicznych, w swych dokumentacjach oparł się pokusie ustalania „wersji pierwotnych” podań i pieśni czy wygładzania ich tekstów, której ulegli Grimmowie i wielu innych badaczy. O wartości *Ludu* decyduje wierność zapisów, uwzględnianie wariantów i – co istotne – ukazanie śpiewów jako sztuki towarzyszącej człowiekowi na co dzień i od święta, wyrażającej wszystkie jego ważne doznania oraz doświadczenia wspólnoty. Kolejne tomy ukazują folklor jako sztukę życia, które toczy się według stałego porządku: narodziny, kulminacja, owocowanie, zamieranie. Te narracje życia przyrody i człowieka – uporządkowane w cykle obrzędów dorocznych i rodzinnych – są podstawą struktury monografii regionalnych. Zawarty w tomach Kolberga obraz obrzędowości i sztuki polskiej wsi wszystkich niemal regionów przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, a także folkloru dworów i miast, jest osiągnięciem, którego wartość doceniamy coraz bardziej, zwłaszcza że dotyczyło czasu, gdy folklor żył jeszcze bogactwem form, funkcji i znaczeń.

Na pytanie, co uformowało osobowość Oskara Kolberga, decydując o wyjątkowości jego dokonań, jest wiele odpowiedzi, niektóre zawarte są w zamieszczonych tu studiach. Ważne było środowisko rodzinne, dobrzy nauczyciele, ale i piastunka Zuśka Wawrzek – chłopka spod Sandomierza usypiająca Oskara śpiewem i opowieściami (zapewne nieprzypadkowo *Sandomierskie* jest pierwszą monografią regionalną Kolberga). Przypo-

mnijmy – Oskar Kolberg, jego ojciec Juliusz, bracia Wilhelm i Antoni, Józef Elsner czy Mikołaj Chopin należeli do grona wybitnych postaci polskiej kultury XIX wieku, będąc Polakami z wyboru. Juliusz Kolberg (1776–1831), wychowany w rodzinie niemieckiego radcy sądowego Juliusza Colberga, uzdolniony artystycznie inżynier topograf, czuł się polskim patriotą w czasach, gdy Polska skazana była na zagładę przez potężnych sąsiadów. Jego żoną od 1806 roku była Karolina Mercoeur. Encyklopedie podają, że miała ona, po ojcu, korzenie francuskie. Była ona też córką Henrietty von Arnim z arystokratycznej rodziny pruskiej. Pokrewieństwo ze słynną Bettiną Brentano, siostrą Clemensa Brentano i żoną Ludwiga von Arnim, przyjaciółką Goethego i Beethovena, pisarką i działaczką na rzecz emancypacji kobiet oraz przeciwniczką rozbioru Polski, musiało oddziaływać na poglądy i aspiracje artystyczne Kolbergów. Wydany w 1806 r. przez Arnima i Brentano słynny zbiór *Das Knaben Wunderhorn* (1806), zawierający teksty ludowych pieśni, był szeroko komentowanym wydarzeniem w ówczesnym życiu kulturalnym Europy. W roku 1829 Juliusz Kolberg za swe dokonania naukowe otrzymał od cara Mikołaja I dziedziczne szlachectwo – od tego czasu posługiwał się nazwiskiem: Kołobrzeg-Kolberg oraz herbem „Kołobrzeg”¹. Więcej informacji o życiu rodziny Kolbergów i o dokonaniach Oskara zawierają zamieszczone w „Roczniku” artykuły.

Wszystkie teksty niniejszego tomu zostały zamówione u znawców dzieła Kolberga i problematyki etnomuzykologicznej oraz dziedzin pokrewnych, jak historia kultury czy etnolingwistyka. Tematyka artykułów była prezentowana i dyskutowana podczas konferencji „Oskar Kolberg – prekursor europejskiej folklorystyki”, zorganizowanej 21–22 lutego 2014 roku przez Związek Kompozytorów Polskich, Instytut Sztuki PAN oraz Instytut Muzykologii UW, który był jej gospodarzem.

Rocznik rozpoczynają dwa teksty zagranicznych autorek dotyczące znaczenia Kolberga dla etnomuzykologii słowackiej (Hana Urbancová) oraz badań polskich pieśni pogrzebowych na Litwie (Aušra Žičkienė). Kolejne dwa artykuły poświęcone są ludowej symbolice widzianej jako wyraz swoistej mentalności ludu. Jerzy Bartmiński jako etnolingwista analizuje symboliczny język folkloru z pozycji nowych ujęć antropologiczno-kulturowych i kognitywnych, a Katarzyna Dadak-Kozicka rozważa wielopoziomowy, narracyjny charakter Kolbergowskiej dokumentacji oraz tradycyjnego myślenia symbolicznego. Ewa Sławińska-Dahlig omawia znaczenie korespondencji Oskara Kolberga dotyczącej Fryderyka Chopina (jego są-

¹ HANNA WRÓBLEWSKA-STRAUS, KATARZYNA MARKIEWICZ, *Fryderyk Chopin i bracia Kolbergowie na tle epoki*, TIFC Warszawa 2005, s. 103–104.

siada i młodszego kolegi), zwłaszcza w odniesieniu do pianistyki i edytorstwa dzieł genialnego kompozytora. Wpływ wyznania ewangelickiego Kolbergów na styl i charakter badań folklorystycznych Oskara analizuje Arleta Nawrocka-Wysocka. Z kolei tekst Zbigniewa Chanieckiego przybliża mało znaną folklorystom postać księcia Aleksandra Sapiehy jako prekursora ludoznawstwa. Autor omawia książęce wyprawy na tereny południowej Słowiańszczyzny w czasach narastających ruchów narodowych.

Kolejna partia tekstów etnomuzykologicznych odnosi do tradycji kolbergowskiej współczesne badania instrumentologiczne (Zbigniew Przeździecki), choreologiczne (Tomasz Nowak) oraz dotyczące muzyków ludowych (Piotr Dahlig). Bożena Muszkalska analizuje swoistość oraz relacje muzyki i kultury żydowskiej do lokalnych kultur chłopskich obrazowanych w *Ludzie Kolberga*. Wreszcie Katarzyna Szyszka przybliża postać współpracownika Kolberga – Bogumiła Hoffa i jego wkład w dokumentację muzyki Beskidu Śląskiego. Zamykający Rocznik artykuł Beniamina Vogla *Z fortepianem w herbie – saga rodu Szkielskich*, choć nie ma bezpośredniego związku z Kolbergiem, dotyczy spraw mu bliskich. Chodzi bowiem o dzieje rodziny polskich fortepianmistrzów rozpoczynających działalność w końcu XIX wieku we Lwowie, a kończących w Krakowie, w niepodległej ojczyźnie.

K. D-K

|

|

|

FROM THE EDITOR

The year 2014 was designated by the Sejm of the Republic of Poland – on the initiative of the Polish Composers' Union and Institute of Music and Dance – as the Oskar Kolberg Year, on the two-hundredth anniversary of the birth of the greatest ethnographer of nineteenth-century Europe. Volume XII of the „Polish Yearbook for Musicology” is devoted to a discussion of the value and current relevance of the achievement of the author of *Lud* [*The People*], the 86th volume of the *Complete Works* of which has just been published. For us, the significance of Kolberg's work lies not only in its extent and depth, but also in its character, which had no precedent in the nineteenth century. This is the decisive factor which justifies regarding Kolberg as the precursor of ethnography. Oskar Kolberg was one of the few scholars who in his documentation resisted the temptation of trying to establish the „original versions” of legends and songs, or of refining the texts – a temptation which swayed such researchers as the Grimm brothers. The value of *The People* lies in the accuracy of the recording and the attention paid to variants, as well as – and this is important – in presenting the chants as an art form which accompanied people both in everyday life and on special occasions, expressing all the important human impressions and experiences of the community. The consecutive volumes show folklore as the art of living, which follows an unchanging order: birth, culmination, fruition, dying. These narrations of the life of nature and man, ordered in cycles of annual and family rituals, form the basis of the structure of regional monographs. Kolberg's volumes give us a representation of the rituals and the art of the Polish countryside which encompass almost all the regions of the Polish Commonwealth prior to the partitions, as well as the folklore of manors and cities. It is an achievement whose value we increasingly appreciate, especially since it concerns a period when folklore was still filled with an abundance of living forms, functions and meanings.

There are many answers to the question about the influences on Oskar Kolberg's personality which led to making his achievement so exceptional. Some of these answers are to be found in the studies presented here.

Of importance was his home background as well as good teachers, but also his nanny, Zuśka Wawrzek, a peasant from the Sandomierz region whose songs and stories sent young Oskar to sleep (it is probably no coincidence that *Sandomierskie* is Kolberg's first regional monograph). Let us recall – Oskar Kolberg, his father Juliusz, his brothers Wilhelm and Antoni, as well as Józef Elsner and Mikołaj Chopin belonged to that group of prominent figures of nineteenth-century Polish culture who became Poles by choice. Juliusz Kolberg (1776–1831), brought up in the family of a German court lawyer Juliusz Colberg, was a survey engineer endowed with artistic talent who felt himself to be a Polish patriot at a time when Poland's powerful neighbours tried to consign it to oblivion. In 1806 he married Karolina Mercoeur who, according to biographical dictionaries, came from French stock on her paternal side. Her mother was Henrietta von Arnim from an aristocratic Prussian family. Being related to the famous Bettina Brentano, a friend of Goethe and Beethoven, sister of Clemens Brentano and wife of Ludwig von Arnim, who was a writer and an active supporter of emancipation of women, as well as an opponent of the partition of Poland, must have had an influence on the Kolbergs' views and artistic aspirations. The famous collection of texts of folk songs, *Das Knaben Wunderhorn*, published by Arnim and Brentano in 1806, was a widely commented on event in the cultural life of contemporary Europe. In 1829 Tsar Nicholas I rewarded Juliusz Kolberg with hereditary nobility for his scientific achievements, and from that time Kolberg used the name Kołobrzeg-Kolberg and the „Kołobrzeg” coat of arms. Further information about the life of the Kolberg family and Oskar's achievements can be found in the papers published in this Yearbook.

All the texts in this volume were contributed by scholars with specialist knowledge of Kolberg's works and the problematics of ethnomusicology, as well as related branches of learning, such as history of culture or ethno-linguistics. The subjects of the articles were presented and discussed at the conference devoted to „Oskar Kolberg – the precursor of European ethnography”, which took place on 21–22 February 2014 and was organised by the Polish Composers' Union, the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, and the Musicology Institute of the University of Warsaw, which hosted the event.

The Yearbook begins with two texts by foreign authors which are devoted to Kolberg's significance for Slovakian ethnomusicology (Hana Urbanová) and his research into Polish funeral songs in Lithuania (Aušra Žičkienė). The two articles which follow deal with folk symbolism regarded as an expression of the particular mentality of the people. Jerzy Bartmiń-

ski, an ethnolinguist, analyses the symbolic language of folklore from the point of view of new anthropological-cultural and cognitive approaches, while Katarzyna Dadak-Kozicka considers the multi-level, narrative nature of Kolberg's documentation and traditional symbolic thinking. Ewa Sławińska-Dahlig discusses the significance of Oskar Kolberg's correspondence concerning Fryderyk Chopin, his neighbour and younger colleague, particularly in relation to pianistics and the editing of the works of the brilliant composer. The evangelical faith of the Kolberg family and its influence on the style and character of Oskar's ethnographic research is analysed by Arleta Nawrocka-Wysocka. On the other hand, the paper by Zbigniew Chaniecki acquaints us with the little-known figure of Prince Aleksander Sapieha as a precursor of ethnography, discussing the prince's expeditions to the South Slav territories during the period of growing national movements.

Another section of ethnomusicological texts examines the relationship between Kolberg and contemporary instrumentological (Zbigniew Przembski) and choreological (Tomasz Nowak) research, as well as research on folk musicians (Piotr Dahlig). Bożena Muszkalska analyses the unique characteristics of Jewish music and culture and its relationship with the local peasant cultures as presented in Kolberg's *The People*. Finally, the paper by Katarzyna Szyszka familiarises us with the person of Bogumił Hoff, Kolberg's collaborator, and his contribution to the documentation of the music of the Silesian Beskids. Benjamin Vogel's article *With a piano in the coat of arms – the saga of the Szkielski family* does not directly relate to Kolberg, but it does concern matters which were important to him. This is the story of a family of Polish piano manufacturers who began their activities towards the end of the nineteenth century in Lvov, and ended them in Krakow, in an independent homeland.

K. D-K

|

|

OSKAR KOLBERG AND SLOVAK ETHNOMUSICOLOGY

Hana Urbancová

BRATISLAVA, SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED

Oskar Kolberg's monumental work has importance beyond the boundary of Polish culture because of its extent, its author's broad perspective as collector and editor, and its overlaps with other ethnic groups. It is one of the 19th century's most important individual European projects of documentation and publishing of folk songs, music and dance.¹ We may therefore legitimately ask to what extent Kolberg's work and the ideas embodied in it have affected other European regions, or whether they were merely an isolated part of the activity of collecting and editing throughout Central and Eastern Europe.

One may presume that Oskar Kolberg's influence was most considerable in the neighbouring cultures, hence in Slovakia also. I will address this theme from two aspects: 1. the direct reception of his work in the Slovak milieu, and 2. parallel ideas and analogies in the fields of collecting and publishing.

Right at the beginning one cannot avoid saying that there was scarcely any contemporary reception at all of Kolberg in Slovakia. The Slovak cultural magazines and journals which appeared in the second half of the 19th century do not show any response to his published works. *Slovenské pohľady* – časopis pre literatúru, vedu, umenie a politiku [Slovak Views – a journal for literature, science, art, and politics] for example, which began to appear in 1881, did not publish a single review or notice, even though this journal selectively reported what the other Slavic lands were producing in the fields of literature, art, history, linguistics and ethnography. The reasons have to do with the contemporary political, social and cultural situation on both sides. They are also connected, however, with the differing

¹ *Volks- und Populärmusik in Europa*, ed. Doris Stockman, Laaber 1992, pp. 9–11.

conditions for the formation of ethnic and cultural identity. Furthermore, during the 19th century relations between Slovakia and Poland in musical culture were far less intensive than, for example, in the field of literature.² The foreign ties of musicians from Slovakia were principally directed to other European regions (Germany and the historic Hungarian territory, especially Hungary, Serbia, Croatia and partially Slovenia).³ Taking the current state of knowledge of domestic sources, we do not have documentary proofs of direct contacts of collectors and musicians from Slovakia with Kolberg.

In Slovak ethnomusicology reception of the works of Oskar Kolberg appears as late as the second half of the 20th century. For a long time this was restricted to a single one of Kolberg's works. The particular work in question is repeatedly cited and scrutinised by a number of authors. It is Volume VI of the *Lud* edition of 1873, which contains records of dancing songs and music in the Krakowskie region.⁴

The first mention of this volume was in Jozef Kresánek's monograph *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* [The Slovak Folk Song from the Musical Standpoint] (1951),⁵ a foundational work for Slovak ethnomusicology. Jozef Kresánek may have been able to learn more about Kolberg in the Czech cultural environment of the 1930s, as a student of musicology and aesthetics in Charles University in Prague. Kolberg was known and accepted in the Czech milieu principally by those concerned with Slavistics and folkloristics.⁶ It is probable that Kresánek came upon the volume in question during the early 1940s, while he was employed in the Music Department of Matica slovenská in Martin. There he began to prepare his monograph on the Slovak folk song, and he had at his disposal a richly stocked library with an international range of historical and contemporary literature.⁷ The relevant volume of Kolberg, in the original 19th centu-

² JOZEF HVIŠČ, *Slovensko-poľské literárne vzťahy (1815–1918)*, Bratislava 1991.

³ JANA LENGOVÁ, *Music in the age of Romanticism and national-emanicipation efforts (1830–1918)*, in: *A History of Slovak Music*, ed. Oskár Elsček, Bratislava 2003, pp. 222–297; J. LENGOVÁ, *Die Musik in den Ästhetik-Kompendien der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Slowakei*, „*Musicologica Olomucensia IV*“ (=Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Fakultas Philosophica. Philosophica – Aesthetica 17 – 1998), Olomouc 1998, s. 91–95.

⁴ OSKAR KOLBERG, *Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Serya VI, Krakowskie, Kraków 1873 (21963).

⁵ JOZEF KRESÁNEK, *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, Bratislava 1951 (21997).

⁶ JIŘÍ HORÁK, *Oskar Kolberg*, „*Český lid*“ 1958, No. 1, pp. 1–6.

⁷ HANA URBANCOVÁ, *Kresánek ako etnomuzikológ*, in: *Jozef Kresánek (1913–2013) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie v rámci BHS 2013, ed. Lubomír Chalupka, Bratislava 2014. (in print)

ry Lud edition, may still be found in this institution (now the Slovenská národná knižnica [Slovak National Library]) in Martin.

Kresánek unquestionably consulted several of the volumes of this edition. In his own book, however, he cited only the volume that was relevant to the solution of a specific problem, i.e. the rhythmic formulae that are found in vocal and instrumental music for certain types of dances among a number of the ethnic groups in Central Europe. He was seeking parallels among neighbouring ethnic populations, hence also to the north, on the territory of Poland, for those rhythmic patterns which were found in Slovak folk singing and music. In his work on the Slovak folk song Kresánek (as an ethnomusicologist and historian of music in one person) pointed to the Kolberg source as not only an ethnographic but also a historical document.⁸ Apart from mapping the inter-ethnic relationships, he also used Kolberg's records for comparison in a chronological shift. It is interesting that in his bibliography at the end of the book this work of Kolberg's does not appear in the list of editions of materials and song collections. Rather, it is included among the works of academic commentary.⁹ This indicates an awareness not only of its value as a work of collection and documentation but also of the quality of its reflection on the material.

After Kresánek one finds mentions of this volume by other Slovak musicologists also. In the 1950s and '60s these were predominantly history-orientated authors, addressing themselves to the sources of dance music in the 17th century and the first half of the 18th century (Ladislav Mokrý, Ľuba Ballová, Jozef Kresánek).¹⁰ Kolberg's records, products of a new developmental phase of music and dance culture in the second half of the 19th century in a neighbouring territory, served in these instances as specific comparative material for the older historical sources from the territory of Slovakia.

Only later, when Kolberg's work became available in Slovakia in a new modern edition, did Slovak ethnomusicology begin to use this collection more extensively. Like the other important national collections of the 19th century, taken as a whole Kolberg's edition served for comparison. In the Slovak context it was most often used when studying the musical structure of song tunes and in the comparative research of song genres. For exam-

⁸ J. KRESÁNEK, op. cit., p. 209, 211, 213.

⁹ J. KRESÁNEK, op. cit., p. 284.

¹⁰ LADISLAV MOKRÝ, *Pestrý sborník*, „Hudobnovedné štúdie II“, 1957, p. 165. ĽUBA BALLOVÁ, *K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska*, „Hudobnovedné štúdie V“, 1961, p. 194; J. KRESÁNEK, *Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay-Keczerovej*, „Hudobnovedné štúdie VII“, 1966, p. 33.

ple, in the late 1960s and early '70s Alica Elscheková was engaged in musical analysis and classification of Slovak folk songs, which she tested also against ethnically broader material. Soňa Burlasová was involved in genre research in an inter-ethnic context. Both authors drew upon Kolberg's records in the course of their work.¹¹ I myself have a personal acquaintance with Kolberg's edition. I used a number of his volumes when making comparative research of certain song genres (Midsummer songs, Christmas carols).¹² In part I also made use of this collection when seeking song types which were diffused through Central Europe and developed in the interface between written and oral tradition.

For us in Slovakia, Polish authors offer materials and sources of knowledge which remain important to this day. Considering the extent of Kolberg's works, however, the reception of his work in Slovakia has been relatively narrow. Slovak ethnomusicology has taken far more interest in those Polish collectors and authors who have more extensively addressed the Slovak-Polish contact zones (Karol Hlawiczka), and especially the musical culture of the Gorals (i.e. Adolf Chybiński, Włodzimierz Kotoński), which is a theme we have in common.

However, we do find in Slovakia also the ideas which lay behind Kolberg's work as collector and editor.

Kolberg's broader concept of the folk song encompasses the repertoire of several social layers of the population. This concept appears in Slovakia also by the first half of the 19th century: Ján Kollár (1793–1852) published the collection of songs *Národné zpievanky* [National Songs] in the 1830s.¹³ This song collection includes not only the traditional songs of peasants and shepherds but also the secular repertoire of students, scholars, townspeople and the aristocratic stratum. In contrast to Kolberg's edition, however, Kollár's collection contains only texts of songs, even though the editor in his preface mentions the importance of preserving the tunes of the songs also. Kollár tried to compensate for the absence of the musical component in two ways: by including a study of the melodies (focused especially on

¹¹ ALICA ELSCHKOVÁ, *Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern*, in: *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*, ed. Oskár Elschek – Doris Stockmann, Bratislava 1969, pp. 118, 122. SOŇA BURLASOVÁ, *Vojenské a regrútske piesne*, (=Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry 18.) Bratislava 1991, p. 294.

¹² H. URBANCOVÁ, *Jánske piesne na Slovensku, ich regionálne väzby a interetnické súvislosti*, in: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre* (=Studia ethnomusicologica I.), ed. Hana Urbanová, Bratislava 1999, pp. 39–40, 48.

¹³ JÁN KOLLÁR, *Národné zpievanky čili písně světské Slováků w Uhrách jak pospolitého lidu tak i vyšších stavů sebrané od mnohých*, Díl I, II, Budín 1834, 1835; Bratislava 21953.

scales) at the end of his collection,¹⁴ and printing a supplement which included a selection of songs adapted for piano (the author of the study being the author of these adaptations also)¹⁵. In the 1840s Kolberg himself tried out the idea of presenting folk songs in adaptation for piano, but he soon replaced it by publishing the songs in their so-called original form (without musical adaptation).¹⁶

It was only at the end of the 19th century that the first published collection of songs with tunes appeared in Slovakia: *Slovenské spevy* [*Slovak Songs*] (1880–1926),¹⁷ a wide-ranging editorial project which for the first time showed a thorough respect for the unity of song with melody. Members of the editors' board were Ján Kadavý (1810–1883), Ján Meličko (1846–1926), Karol Ruppeldt (1840–1909) and Miloš Ruppeldt (1881–1943). The records, however, are furnished only with very poor accompanying data (name of collector, region/locality, and year of collecting). An interpretation of flexible (unstable, labile) intonations and asymmetric or additive rhythm as mistakes and slapdash of folk singers was a part of common contemporary ideas as well as an attempt "to correct" them by the collectors-editors.¹⁸ For a long time *Slovenské spevy* remained an important source of knowledge of the musical structure of Slovak folk songs.¹⁹ It initiated a more detailed study of folk tunes and stimulated the emergence of the first musical analyses and theoretical reflections written by Štefan Fajnor (1844–1909), Ján Kadavý, Ľudovít Reus (1822–1905), Michal Laciak (1826–1904), Milan Lichard (1853–1935).²⁰

¹⁴ LADISLAV FÜREDY, *O nápevoch čiže melódiách slovenských Spievaniek*, in: J. KOLLÁR, op. cit., 21953, pp. 540–543.

¹⁵ L. FÜREDY, *Národní nápěvy ku Zpěwankám wydaným od Jana Kollára do not pro klawír usporádané*, Pešť – Viedeň 1837.

¹⁶ LUDWIK BIELAWSKI, *Kolberg (Henryk) Oskar*, [Entry], in: *MGG – Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 10, Kassel etc., 2003, p. 447.

¹⁷ *Slovenské spevy I–III*, Turčiansky sv. Martin 1880–1926. *Slovenské spevy I–VII*, ed. Ladislav Galko, Bratislava 21972–1989.

¹⁸ OSKAR KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego zebrat i wydał Oskar Kolberg*, Warszawa 1857, p. VIII; MILAN LICHARD, *Niektoré záhady v slovenskej národnej piesni*, „Slovenské pohľady“ 1903, No. 1, pp. 41–45.

¹⁹ ALICA ELSCHÉKOVÁ – OSKAĀR ELSCHÉK, *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*, Bratislava 2005, pp. 29–32.

²⁰ ŠTEFAN FAJNOR, *Naše národné spevy*, „Slovenské pohľady“, 1881, No. 3, pp. 223–233. JÁN KADAVÝ, *Slovenské spevy*, „Slovenské pohľady“ 1882, No. 2, pp. 176–178. ĽUDOVÍT A. REUS, *Toniny a stupnice „Slovenských spevov“*, „Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti“, 1896, No. 2, pp. 177–191. MILAN LICHARD, *Dorická stupnica v slovenskej piesni*, „Slovenské pohľady“ 1899, No. 12, pp. 740–743.

As a musician, Kolberg was principally interested in folk singing and music. However, his conception of collecting developed to take in wider contexts also: on the one hand the functions and situations of singing, on the other hand further folk genres. A collection published in Slovakia, appearing in two volumes in the early 1870s, approaches this conception. Michal Chrástek (1825–1900) and Pavol Dobšinský (1828–1885) were editors of these volumes. As in Kolberg's edition *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* [Folk. Its customs, way of life, language, legends, proverbs, rituals, witchcraft, entertainment, songs, music and dance], the title of this Slovak collection is enumerative: *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier* [A collection of Slovak national songs, legends, proverbs, sayings, riddles, games, customs and superstitions].²¹ The only difference is in the order of enumerating folklore genres: compared to Kolberg's edition, in the Slovak edition they are presented in an opposite order. If we take the publication's name as a conceptual declaration also, then we find that the contribution of contextual links to our knowledge of the folk music tradition is differently defined. With a certain over-simplification we may say that if our authors proceeded from the song to its contexts, Kolberg's edition went from the contexts to the song (and the music).

All of the Slovak editions referred to were the result of the cooperative collecting effort of many collaborators and were brought together by one or several individual editors, with manifold status as musicians, writers, poets, translators, linguists, bibliographers, priests, cantors, teachers, lawyers. This is manifested in the heterogeneity of the material, its mode of recording, and the references accompanying (or absent from) the records. Kolberg's edition is above all the product of an individual strategy which in terms of collecting, recording and editing was relatively homogeneous. His records of songs, music and dance, and his study of these in a broad ethnographic context, evidently also contributed to forming a certain research tradition in Poland.

In Slovakia the situation evolved differently. By the end of the 19th century two independent lines had crystallised: one focused on the musical structure of folk song and instrumental music, the other was orientated towards folk song and music (and dance) as part of culture. This twin-track

²¹ *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier*. Sväzok I. (=Matičné spisy 22.), ed. Michal Chrástek, Viedeň 1870. Sväzok II. (=Matičné spisy 36.), ed. Pavol Dobšinský, Martin 1874.

form was afterwards maintained in the development of Slovak ethnomusicology throughout the entire 20th century.²²

The programme of documentation, research and publishing of folk music and songs took on specific features in the individual regional and national cultures of Europe. These were partly formed in the 19th century through the influence of dynamic leading personalities, of whom Poland's Oskar Kolberg was one.

²² H. URBANCOVÁ, *Pieśń ludowa i naukowe konteksty jej badań na Słowacji*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, 2013, pp. 13–36.

|

|

O PIEŚNIACH POGRZEBOWYCH NA WILEŃSZCZYŹNIE W KONTEKŚCIE DOKUMENTACJI OSKARA KOLBERGA

Aušra Žičkienė

WILNO, INSTYTUT LITEWSKIEJ LITERATURY I FOLKLORU

W niniejszym artykule porównywany jest różny na pierwszy rzut oka materiał muzyczny: repertuar polskich pieśni pogrzebowych zanotowany na Wileńszczyźnie w latach 2011–2013 oraz pieśni religijne z niezwykle bogatej kolekcji pieśni ludowych zbieranych w XIX w. przez Oskara Kolberga. To zestawienia odsłania nie tylko historyczne aspekty kształtowania się repertuaru pieśni pogrzebowych na Wileńszczyźnie, lecz także niektóre właściwości nawarstwień widoczne we współczesnym repertuarze pieśniowym. Ujawnia również cechy regionalne muzyki pogrzebowej. W niniejszej pracy ograniczam się do uwag wstępnych z nadzieją, że przyczynią się do pogłębionych historycznych badań porównawczych.

Oskar Kolberg – jak się wydaje – nie poświęcał szczególnej uwagi pieśniom pogrzebowym, zapisywał je dość rzadko, czasem pobieżnie lub przypadkowo, częściej natomiast notował zwyczaje pogrzebowe w tych regionach, które odwiedzał. Nie znajdujemy u niego także żadnych wzmianek o pieśniach pogrzebowych na Wileńszczyźnie. Tradycja tamtejszych śpiewów pogrzebowych, a zwłaszcza ich strony muzycznej, nadal pozostaje mało znana, gdyż była badana fragmentarycznie. Istotne zmiany w tej dziedzinie wnoszą badania prowadzone w latach 2011–2013 przez historyka literatury dr Krystynę Syrnicką, językoznawcę dr Irenę Masojć (obie z Litewskiego Uniwersytetu Edukologicznego [sic!]) oraz etnomuzykologa dr Aušrę Žičkienė, z Instytutu Literatury Litewskiej i Folkloru. Badania prowadzone były w ramach projektu badawczego, poświęconego pieśniom pogrzebowym na Wileńszczyźnie. Rezultatem badań jest obszerna kolekcja zawierająca ponad 50 godzin nagrań audio, 7 godzin nagrań wideo, przeszło 100 zdjęć oraz ponad 1250 tekstów skopiowanych z 13 śpiew-

ników rękopiśmiennych. Materiały zostały przekazane na przechowanie do archiwum Instytutu Litewskiej Literatury i Folkloru; na ich podstawie przygotowana została także antologia z załącznikiem w postaci płyty CD¹. Wspomniane materiały stanowią główne źródło, do którego sięgam omawiając w niniejszym artykule zagadnienia związane z pieśniami pogrzebowymi Wileńszczyzny.

We współczesnym repertuarze pogrzebowym tego obszaru można wyodrębnić szereg warstw historyczno-muzycznych. Formowały się one pod wpływem lokalnej tradycji muzycznej, która adaptowała z wolna melodykę kościelnych śpiewów, które uznać można za kanoniczne. Tak samo jak w innych regionach Litwy i Polski, owe warstwy historyczno-melodyczne stapiają się, nakładają jedna na drugą, i – co jest niezwykle ważne – są stosunkowo zbieżne, niesprzeczne względem siebie. Co więcej, podobnie jak w innych dziedzinach folkloru religijnego, w melodyce pieśni pogrzebowych nie znajdziemy jakiegoś wyraźniejszego rozdzwieńku pomiędzy sferą *sacrum* i *profanum*. Podczas jednego pogrzebu można obecnie usłyszeć w zaadaptowanej postaci średniowieczny chorał gregoriański, swoiście wykorzystane renesansowe i barokowe kościelne i świeckie motywy muzyczne, w sposób niezwykle twórczy zastosowaną dziewiętnastowieczną muzykę kościelną i popularną, a także ówczesne muzyczne pogłosy litewskiego i polskiego odrodzenia narodowego, wreszcie cytaty z dawnych wiejskich pieśni weselnych, romansów miłosnych z okresu miejskiej kultury międzywojnia, muzycznych przebojów sowieckiej estrady oraz współczesnych międzynarodowych „hitów” religijnych².

Zjawisko śpiewu pogrzebowego na Wileńszczyźnie jest nadal niezwykle żywotne, stąd też tkanka muzyczna repertuaru, chociaż powoli, lecz stale jest odnawiana. Podczas badań zarysowała się interesująca kwestia stopnia rozpowszechnienia melodii pewnych pieśni w przestrzeni i czasie. Dlatego też, szukając piśmiennych źródeł, które współcześnie nadal są wykonywane podczas pogrzebów na Wileńszczyźnie, posłużono się też

¹ *Vilniaus krašto lenkų laidotuvių giesmės. Antologija*, sudarė ir parengė Kristina Syrnicka, Irena Masoit, Aušra Žičkienė. Vilnius, 2013 [*Polskie pieśni pogrzebowe na Wileńszczyźnie. Antologia*, zebrały i opracowały Krystyna Syrnicka, Irena Masojć, Aušra Žičkienė, Wilno, 2013].

² Szerzej o tym zob. AUŠRA ŽIČKIENĖ, *Melodie Polskich pieśni pogrzebowych na Wileńszczyźnie: kilka uwag historycznych*, w: *Vilniaus krašto lenkų laidotuvių giesmės. Antologija*, sudarė ir parengė Kristina Syrnicka, Irena Masoit, Aušra Žičkienė. Vilnius, 2013 [*Polskie pieśni pogrzebowe na Wileńszczyźnie. Antologia*, zebrały i opracowały Krystyna Syrnicka, Irena Masojć, Aušra Žičkienė, Wilno, 2013, s. 94–107].

śpiewnikiem Mioduszewskiego³. Utworów o tak odległej proveniencji jest rzeczywiście sporo⁴, co nie powinno dziwić, znając konserwatyzm wykonawców i zachowawczość litewskich tradycji pogrzebowych pieczołowicie kultywowanych w warunkach istotnych współczesnych przemian kultury. Choć odniesienia do wspomnianego śpiewnika wskazują na fakt długiego trwania melodii, jednak nie pozwalają wnioskować o ich właściwościach regionalnych (u Mioduszewskiego brak takich danych). Dlatego też właśnie pieśni w zbiorach Oskara Kolberga byłyby w stanie udzielić wielu niezbędnych informacji o tym, które z melodii szerzej się rozprzestrzeniły, i w jaki sposób odzwierciedlają się w nich regionalne właściwości muzyczne (zwłaszcza te, które uznać można za typowe dla określonego terytorium).

Co ciekawe, zapisy Kolberga świadczą także o dużej elastyczności repertuaru pogrzebowego. Należy przypomnieć, że ów muzyczny wyraz pobożności ludowej zaczął się kształtować stosunkowo późno; początkowo utrwalały się w tym repertuarze różnorodne pieśni związane z obrzędowością doroczną i świętami kościelnymi (np. zapustami, Wielkim Tygodniem, Dniem Wszystkich Świętych, Zaduszkami). Jednakże obfituje on również w pieśni, których źródło pierwotne z trudem daje się odkryć wskutek zmian owego repertuaru w wyniku złożonych procesów folkloryzacji.

Wśród popularnych, szeroko znanych pieśni można wspomnieć *Dzień on, dzień gniewu Pańskiego* (polski odpowiednik hymnu *Dies irae*), który w *Dziewieniszkach* na Wileńszczyźnie rozpoczyna pogrzeb. W Kieleckiem, według zapisów Kolberga, pieśń ta jest śpiewana w dniu Wszystkich Świętych po mszy i podczas Zaduszek w czasie procesji z kościoła na cmentarz. Zasyłszana przez Kolberga melodia niewiele się różniła od tej, ogłoszonej drukiem w śpiewniku Mioduszewskiego (s. 287); Kolberg podał jej przedruk, zmieniając jedynie transpozycję (por. przykład 1).

W melodii z *Dziewieniszek* można rozpoznać motyw początku kanonicznej melodii chorału gregoriańskiego, ciąg dalszy natomiast odbiega od niej. Jest to prostsza odmiana melodii w bardziej zwartej i „ludowej” formie, gdy powrótnamy ją także z zapisanym wariantem przez Kolberga (i Mioduszewskiego, por. przykład 2).

³ MICHAŁ MIODUSZEWSKI, *Śpiewnik Kościelny, czyli pieśni nabożne z melodiami w Kościele Katolickim używane, a dla wygody kościołów parafialnych przez ks. M. M. Mioduszewskiego zgrom. XX. miss. zebrane*, Kraków, 1838.

⁴ Zob. komentarze do melodii w antologii *Vilniaus krašto lenkų laidotuvių giesmės* [Polskie pieśni pogrzebowe na Wileńszczyźnie], op. cit.

Hymn *Dies irae* Sandomierz

Dzień on, dzień gniewu Pańskiego świat w proch zetrze, świadkiem tego Dawid z Sybil-
Trąba dziwny głos puszczać grogy ziemskie przynikając, wszystkich wzbudzi
lą wszystkich-go. O jak wielki tam strach będzie i roztrząsać wszystko będzie,
pozostawiając gdy sam Bóg na Sąd zsiędzie i roztrząsać wszystko będzie...
Dobry Jezus, a nasz Panie, daj im wieczne spoczynki.

Pieśń ta śpiewa się po skończonych Nieszporach w dzień Wszystkich ŚŚ. i najtutaj po Mszy żałobnej, idąc z kościoła na cmentarz w processyi w dzień Zaduszny.

PRZYKŁAD 1: DW 20 Radomskie, cz. 1, s. 120–121*

$\text{♩} = 60$

Dzień on, dzień gniewu Pańskiego świat w proch zetrze,
świadkiem tego Dawid z Sybil- Trąba dziwny głos puszczać grogy ziemskie przynikając, wszystkich wzbudzi lą wszystkich-go.

PRZYKŁAD 2: LTRF cd 793(1), Dziewieniszki, rej. sołecznicki

Jezu w Ogrójcu mdlejący – jedna z najpopularniejszych katolickich pieśni pogrzebowych, znana już od XVIII wieku, całkiem możliwe, że na Wileńszczyźnie jest również od dawna rozpowszechniona. Zapisane tutaj melodie są śpiewane również podczas Drogi Krzyżowej, także z innymi tekstami – *Przez czyścicowe upalenia*⁵ czy *Więzień w czyścicu zatrzymany*. Wszystkie są stosunkowo stabilne, odmiany są nieznaczne. Należy zauważyć, że eksklamacja *O Jezu!* może być dodana również w połowie melodii, co zaznacza też Mioduszewski. Dość zbliżony wariant pieśni *Jezu w Ogrój-*

* W podpisach zastosowano następujące skróty: DW – Kolberg, Oskar. *Dzieła wszystkie*, t. 1–57, Wrocław – Poznań, 1961–1978; LTRF cd – Fonoteka Folkloru Instytutu Literatury i Folkloru Litewskiego, nagrania dźwiękowe w postaci cyfrowej.

⁵ Właśnie z tym tekstem zbliżony wariant melodii podany został w śpiewniku Mioduszewskiego, op. cit., s. 284–285.

cu mdlejący, zapisany w Kieleckiem, opublikował też Kolberg (por. przykłady 3 i 4).

$\text{♩} = 60$

Je - zu w Og - rój - cu mdle - ją - cy, krwa - wy pot wy -
le - wa - ją - cy, du - sze w czyść - cu om - dle - wa - ją,
Twej - o - chło - dy wy - glą - da - ją, o Je - zu!

PRZYKŁAD 3: LTRF cd 781(21a), Madziuny, rej. trocki

Je - zu w og - rój - cu mdle - ją - cy, o Je - zu!
krwa - wy pot wy - le - wa - ją - cy,
Du - sze w czyść - cu om - gle - wa - ją, Twej - o - chło -
dy wy - glą - da - ją, o Je - zu!

PRZYKŁAD 4: DW 18, Kieleckie, cz. 1, s. 62

Można napotkać niemało pieśni, których zachowawcze teksty odznaczają się szczególnie dużą różnorodnością melodii. Niekiedy źródło pierwotne melodii z trudem daje się rozpoznać lub zmienia się nie do poznania, ulegając stałemu procesowi folkloryzacji (np. dobrze znana na Wileńszczyźnie pieśń *Zmarły człowiecze*, publikowana także przez Kolberga). Jak zaznaczają badacze, tekst F. Karpińskiego, ogłoszony w końcu XVIII w., szeroko rozprzestrzenił się w różnych wersjach, śpiewany na wiele od-

miennych melodii⁶. Tę różnorodność dopełniają pieśni z Wileńszczyzny. W Mickunach (rej. wileński) pieśń *Zmarły człowiecze* śpiewana jest na melodię o podobnym modelu tonalno-intonacyjnym, na którą była śpiewana w XIX w. w Czeszewie (por. przykłady 5 i 6).

Zmar - ły czło - wie - cze, z to - bą się żeg - na - my,
 przy - mij dar smut - ny, któ - ry ci skła - da - my.
 Tro - chę na grób twój po - rzu - co - nej gli - ny
 od twych są - sia - dów, przy - ja - ciół, ro - dzi - ny.

PRZYKŁAD 5: DW 11, s. 164, W.Ks. Poznańskie, cz. 3, Czeszewo

♩ = 49-60

Zmar - ły czło - wie - cze, z to - bą się żeg - na - my,
 przy - mij dar smut - ny, któ - ry ci skła - da - my.
 Tro - chę na grób twój po - rzu - co - nej gli - ny
 od twych przy - ja - ciół, są - sia - dów, ro - dzi - ny.

PRZYKŁAD 6: LTRF cd 599(7), Mickuny, rej. wileński

⁶ JACEK KOLBUSZEWSKI, *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, w: *Polska Sztuka Ludowa: Konteksty*, 1986, t. 40 z. 1-2, s. 55; EWA SŁAWIŃSKA-DAHLIG, *Postać śpiewaka w ludowych obrzędach pogrzebowych Polski Środkowej*, w: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 1. Pod redakcją Krystyny Turek i Bogumiły Miki. Katowice, 2008, s. 26.

W samym centrum współczesnej Polski, w Łęczycy, Kolberg słyszał pieśń *Trójca Bóg Ojciec*⁷, której melodia jest szczególnie bliska mickuńskiej pieśni *Zmarły człowiecze* (por. przykład 7). Należy dodać, że podane tu zapisy melodii z Mickun i Łęczycy potwierdzają istnienie od XIX w. określonego fenomenu, jakim jest powszechny charakter melodii o słabo zaznaczonych cechach regionalnych.

Pieśń przygodna katechizmowa

Łęczycza

Trój - ca Bóg Oj - ciec, Bóg Syn, Bóg Duch Świą - ty,
W Trój - cy Bóg je - den nig - dy nie - po - je - ty.

Bóg Oj - ciec przed wiek z sie - bie Sy - na ro - dzi,

Bóg Duch od Oj - ca i Sy - na po - cho - dzi.

PRZYKŁAD 7: DW 22, Łęczyckie, s. 165, Łęczycza

Pieśń *Zmarły człowiecze* w wielu miejscowościach jest jednak śpiewana na odmienne melodie. Ich lokalizacja może wskazywać też na zwyczajną zmienność repertuaru, i na to, że „pierwotny” kanoniczno-kościelny materiał muzyczny zdążył już przystosować się do miejscowej tradycji muzycznej i nabrać określonych cech subregionalnych, właściwych stosunkowo niewielkim lokalnościom, choć takie procesy zwykle rozciągają się na stulecia. Na przykład pieśń zapisana w Madziunach jest typowym przykładem tradycyjnej heterofonicznej manieri śpiewu w regionie dzukijskim, natomiast na północnych krańcach regionu słyszymy typowe przykłady auksztockiej wielogłosowości (por. przykłady 8 i 9).

Zatem tekst Karpińskiego mógł „wędrować” wspólnie z określoną melodią, którą być może tekst w ten sposób stabilizował, na co wpływać mogło także wykształcenie organistów, znających się na zapisach nutowych (ewentualnie też inne czynniki). W tutejszym środowisku ten sam tekst mógł też zakorzenić się w połączeniu z melodiami pieśni religijnych od

⁷ Tutaj on znów podaje odsyłacz do śpiewnika Mioduszeńskiego, op. cit., s. 246–249.

♩ = 48

Zmar - ly czło - wie - cze,
z to - bą się żeg - na - my,
przyj - mij dar smut - ny,
któ - ry ci skła - da - my.

PRZYKŁAD 8: LTRF cd 781(35), Madziuny, rej. trocki

♩ = 48

Zmar - ly czło - wie - cze, z to - bą się żeg - na - my,
przyj - mij dar smut - ny, któ - ry ci skła - da - my.

PRZYKŁAD 9: LTRF 791(25), Szawle, rej. szyrwincki

dawien dawna tu znanymi lub z upływem czasu przystosować melodie do wzorców nowszych, łatwiej akceptowanych⁸.

Nieco szerzej warto omówić jeszcze inny fenomen muzyczny. Wiąże się on z dobrze znanym polskim badaczom tekstem *Dusza z ciała wyleciała*, którego pierwotnym źródłem pisanim, jak się uważa, jest piętnastowieczny rękopis wrocławski (Biblioteka Kapitulna, sygn. 2)⁹. W żywej tradycji są rozpowszechnione niezliczone warianty, wersje, parafrazy, inspiracje i kontaminacje motywów tego tekstu. Pieśni pogrzebowe o wędrówce duszy po przestworzach niebios do dzisiaj dobrze są znane na Wileńszczyźnie. Tekstów, w których występowały takie motywy, było niegdyś więcej; były one też bardziej zróżnicowane. *Wyszła, wyszła dusza z ciała* (od takiego incipitu rozpoczynają się zazwyczaj owe pieśni pogrzebowe na Wileńszczyźnie) swego czasu śpiewana była także przez Litwinów, obecnie zachowała się tylko w repertuarze pogrzebowym Polaków litewskich¹⁰. Prawdę mówiąc, przed kilku laty na śpiewaków pogrzebowych duży wpływ wywarła opinia pewnego księdza, wyrażona w audycji radiowej. Wspomniana pieśń została poddana krytyce jako rzekomo sprzeczna z katolickim wyobrażeniem o życiu pośmiertnym i stąd uznana za nieodpowiednią do roli pieśni pogrzebowej¹¹. Niejedna grupa śpiewaków po tej wypowiedzi zaprzestała jej wykonywania, mimo że ludzie nadal pamiętają tę pieśń i czasami proszą o jej zaśpiewanie. Zdarza się, że bywa ona określana jako pieśń najładniejsza i najbliższa sercu.

W rzeczy samej pieśń jest niezwykle ciekawa, jej dzieje i los dotąd intrygują swoją zagadkowością. Była też niejednokrotnie zapisywana przez

⁸ Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, dlaczego jeden i ten sam tekst jest rozpowszechniony z tak różnym materiałem muzycznym. Nie wystarczy bowiem tylko odwołanie się do zapisów Kolberga, należałoby przestudiować bardzo rozległy materiał muzyczny.

⁹ Zob. TERESA MICHAŁOWSKA, *Średniowiecze*, Warszawa 1996, s. 508.

¹⁰ Jak twierdzi Piotr Grochowski, ostatnie pieśni, w których obecne są motywy duszy szukającej sobie miejsca po opuszczeniu ciała, zapisane zostały wśród Polaków, mieszkających na Białorusi w 90-ych latach XX w.; zob. PIOTR GROCHOWSKI, *Dusza z ciała wyleciała*, na: <http://muzykatradycyjna.pl/pl/publikacje/item/35-piotr-grochowski-dusza-z-cia%C5%82a-wylecia%C5%82a.html>. Jednakże okazało się, że w repertuarze pogrzebowym Polaków litewskich odmiany tych motywów wciąż jeszcze nieprzerwanie egzystują nawet w XXI w., a więc utwór, po raz pierwszy wspomniany w rękopisie wrocławskim, w sposób naturalny pędzi swój żywot już szóste stulecie.

¹¹ Początek pieśni w Mickunach (zob. przykł 10.) – dwa pierwsze wersy – zostały zmienione wskutek wspomnianej edycji programu radiowego. Śpiewacy w taki właśnie sposób twórczy rozwiązyali problem niespójności tekstu, dotyczącego katolickiej koncepcji zaświatów.

Oskara Kolberga, który zauważył, że wchodziła ona do repertuaru dziedów wędrownych¹², wykonywana była też przez chłopców, chodzących od chaty do chaty po tzw. wykupie w drugi dzień Wielkanocy nad ranem¹³, jak również śpiewana na pogrzebach¹⁴. Ciekawe jest to, że w całości tekstów, jak zaznacza Grochowski, można zauważyć „funkcjonowanie w swoistej symbiozie wierzeń chrześcijańskich i przedchrześcijańskich”¹⁵. W melodiach także można się dopatrzeć swoistej symbiozy. Otóż interesującym przykładem jest melodia kolędy, śpiewanej we wtorek wielkanocny, w której tekście spłoty się lamente nieszczęśliwej duszy opuszczającej ciało, tradycyjne życzenia składane młodej pannie oraz wypraszenie darów – pisanek. Melodię do tego tekstu Kolberg słyszał nieopodal Czerska¹⁶. Poprzez swoją formułę rytmiczną oraz tonalność, w zauważalny sposób zlewa się ona w muzyczną całość z repertuarem obrzędu wiosennego kolędowania oraz „chodzenia z konopielką” z życzeniami zamążpójścia dla dziewcząt, obchodzonego na dość dużym terytorium (północno-wschodnia Polska, zachodnia Białoruś, wschodnia Litwa)¹⁷.

Na Wileńszczyźnie występujące w wielu wariantach teksty¹⁸ są najczęściej śpiewane na jedną typową melodię; jej wariant został zapisany także w Mickunach¹⁹ (por. przykład 10).

Melodia ta – śpiewana także z innymi tekstami, powiązanych z różnymi okresami roku liturgicznego i obrzędowego (*Niech się ze mną, co chce, stanie, Pana wołam, Pana proszę, Na cmentarzu mieszkać będę, Któż oplakać godnie może, O Maryjo, Matko Boga, Kiedy ranne wstają zorze*)²⁰ – jest na Wileńszczyźnie naprawdę popularna i do dziś lubiana. W zbiorach Kolberga chciałam ją znaleźć powiązaną z tekstem, w którym powinny – jak sądziłam – występować motywy zaczerpnięte z pieśni *Dusza z ciała wyleciała*. To, że połączenia motywów melodii i tekstu w zbiorze Kolberga nie znalaz-

¹² OSKAR KOLBERG, *Łęczyckie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 22, Wrocław – Poznań 1964, s. 162; *Chełmskie. cz. II*, t. 34, Wrocław – Poznań 1964, s. 44.

¹³ O. KOLBERG, *Mazowsze. cz. III*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 26, Wrocław – Poznań 1963, s. 79–80 oraz *Mazowsze. cz. I*, t. 24, Wrocław – Poznań 1963, s. 142.

¹⁴ O. KOLBERG, *Kaliskie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 23, Wrocław – Poznań 1964, s. 124–126.

¹⁵ P. GROCHOWSKI op. cit.

¹⁶ O. KOLBERG, *Mazowsze. cz. I*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 24, Wrocław – Poznań 1963, s. 142.

¹⁷ GUSTAW JUZALA, *Semantyka kolęd wiosennych: studium folklorystyczno-etnomuzykologiczne*, Warszawa, 2012, s. 203–205.

¹⁸ Zob. komentarze do tekstów w antologii pieśni pogrzebowych, *Vilniaus krašto lenkų laidotuvių giesmės [Polskie pieśni pogrzebowe na Wileńszczyźnie]*, op. cit., s. 247–248.

¹⁹ Występuje tu też kilka innego typu wariantów melodii, zob. ibidem, komentarz do melodii, s. 248–249.

²⁰ Zob. *Vilniaus krašto lenkų laidotuvių giesmės [Polskie pieśni pogrzebowe na Wileńszczyźnie]*, op. cit., s. 166–171.

♩ = 78 *poco rubato*

Wysz - - - ła nędz - na du - sza z cia - ła,
 smut - - - na ten świat o - pusz - cza - ła.

tenuito *a tempo*

Sta - ła, sta - ła, za - pła - ka - ła:

Gdzie ja bę - dę noc - leg mia - ła?

PRZYKŁAD 10: LTRF cd 597(8), Mickunys, rej. wileński

złam, wydawało się dziwne. Późniejszy, już po Kolbergu gromadzony materiał muzyczny wskazuje, że rozprzestrzenianie się melodii sięga współczesnych terenów Polski, Litwy, Białorusi i Ukrainy. Wokół Wilna, jak się zdaje, jest największy stopień koncentracji tej melodii, chociaż nie wiadomo, czy tak było zawsze. Powstaje pytanie, dlaczego Kolberg tej melodii nie zapisał z motywami tekstu *Dusza z ciała wyleciała*; czyżby zaczęła ona zyskiwać popularność i rozprzestrzeniać się tylko w końcu XIX wieku? Takiej wersji przeczą jednak po pierwsze – właściwości struktury melodii, świadczące o jej wcześniejszym pochodzeniu, i po wtóre – historyczne okoliczności XIX wieku, które nie sprzyjały kształtowaniu się takiego właśnie zasięgu owej melodii. Najprawdopodobniej melodia zaczęła się szerzyć we wcześniejszym okresie i jestem skłonna wiązać jej lokalizację z terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego. Być może przypadek sprawił, że Kolberg najmniej pieśni zapisał właśnie w bezpośrednim sąsiedztwie Wileńszczyzny – na terenie współczesnej Białorusi; nie zwiedził on Wileńszczyzny (choć zamierzał), a pośród zapisanych pieśni nie było „wileńskiej” melodii *Dusza z ciała wyleciała*. Gdyby znalazł się na obszarze Wileńszczyzny, przypuszczam, że zanotowałby tekst i melodię.

Tak więc zostało potwierdzone, że już w czasach Kolberga granice obszaru rozpowszechnienia się melodii były takie same lub bardzo podobne

do współczesnych. Świadectwem tego jest też religijna pieśń dziadowska *Zywnyj czetwer po weczery chody Chrystos po wsi zemli*, zapisana przez Kolberga na współczesnym terytorium Ukrainy w miejscowości Zadwórze, we współczesnym obwodzie lwowskim (por. przykład 11).

Zadwórze

Zyw - nyj cze - twer po we - cze - ry
cho - dy Chry - stos po wsi ze - mli,
cho - dy Chry - stos po wsi ze - mli.

PRZYKŁAD 11: DW 57/2, Ruś Czerwona, cz. 2, zes. 2, s. 1121

Jej melodia jest zadziwiająco podobna do wariantu melodii współczesnej wileńskiej pieśni pogrzebowej *Wyszła, wyszła dusza z ciała* (por. przykład 10.). Oprócz tego treść tekstu z Zadwórze wraz z melodią wskazuje na jeszcze szersze koligacje. Kolberg zapisywał niejednokrotnie pieśni dziadowskie i wielkanocne, które rozpoczynają się od motywu wędrującego po ziemi Boga, w postaci żebraka proszącego o wodę oraz w roli „chodzącego po kołędzie”²¹. Na Wileńszczyźnie pieśni o takiej treści są już tylko materiałem historycznym (wśród nich jest również typ melodii pieśni wileńskiej *Wyszła, wyszła dusza z ciała*), zanotowanym przez tutejszych Litwinów. Dzisiaj nie śpiewają ich już ani Litwini, ani tutejsi Polacy, dlatego też brak ich w materiałach pieśniowych z Wileńszczyzny, którymi posłużyliśmy się. Mamy je w archiwach, jednak to już jest temat na odrębne studia.

Analiza porównawcza litewskich materiałów archiwalnych i zapisów Kolberga mogłaby ujawnić jeszcze niejedno niespodziewane odkrycie. Rekapitulując – warto podkreślić, że Kolbergowskie zapisy pieśni, porównane ze współczesnym materiałem pieśni pogrzebowych z Wileńszczyzny, świadczą o kilku ważnych zjawiskach:

1. o elastyczności i żywotności repertuaru pieśni pogrzebowych oraz jego stałej tendencji do odnawiania się i rozbudowywania;

²¹ Np. *Łęczyckie*, w: op. cit., s. 161–162; *Mazowsze, cz. I*, w: op. cit., s. 142; *Chełmskie*, w: op. cit., s. 45–46; *Białoruś – Polesie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 52, red. A. Skrukwa, Wrocław – Poznań 1968, s. 399.

2. o fenomenie „powszechnych” melodii pieśniowych o słabo zaznaczonych cechach regionalnych;
3. o współistnieniu na Wileńszczyźnie swoistych regionalnych i lokalnych właściwości melodycznych i sposobów wykonania;
4. o istnieniu dającego się wyodrębnić terytorium historycznego melodii pieśniowych, na którym można dopatrzeć się cech określonego interdialektu.

SUMMARY

This article juxtaposes seemingly very different musical material: the Polish funeral singing repertoire in the region of Vilnius, recorded in 2011–2012, against the religious hymns from the exceptionally rich folk song collection of Oskar Kolberg, gathered in the 19th century. Speaking about Polish funeral singing in Lithuania, the materials collected during the scientific project made by three scholars from the Lithuanian Educological University and the Institute of Lithuanian Literature and Folklore, were the main resources. This collection includes more than 50 hours of sound and about 7 hours of video recordings, more than 100 photographs, copies of 13 songbooks containing over 1,200 songs.

The modern-day repertoire of Vilnius region's funeral hymns can be traced back to various historical musical layers. They, as elsewhere, developed when local musical traditions adapted canonical church melodies. Same as in other regions of Lithuania and Poland, levels of historical melodies blend into one another, overlay each other; however, also very important is the fact that they do not contradict one another and are not in opposition. Funeral singing in Vilnius region remains remarkably vibrant — therefore the musical fabric of the repertoire is constantly updated little by little. Historically this repertoire of funeral hymns developed relatively late and various songs from Church calendar periods and holidays (i.e.

Lent, Holy Weeks, All Saints, All Souls) were the first to take root. The same phenomenon is reflected in the juxtaposition of hymns recorded by Kolberg and the funeral repertoire from the 21st c.: the funeral songs were and still are characterised by multi-functionality.

The melodies of some of these songs are very stable, barely changing — the recording of hymns from Kolberg and modern hymns from Vilnius region are remarkably close. This most likely is evidence of the diffusion of the melodies published in song-books, which took place and is still taking place due to the efforts of educated organists or priests.

On the other hand we can encounter quite a few songs, the rather stable texts of which are notable due to the particularly large variety of melodies. Both the recordings of Kolberg and songs from Vilnius region show that canonical church music material adapts to local music traditions and gains features characteristic of certain sub-regions, a relatively small territory — such processes usually last centuries.

The framework of both the material being compared interestingly reflects the symbiosis of Christian and pre-Christian elements in funeral songs. Particularly clear is the musical phenomena of funeral songs in the region of Vilnius — the melodic type, having spread with several different texts, including the greatly varying text of *Wyszła, wyszła dusza z ciała*, the written source of which dates back to the 15th c., from the so-called Wrocław Manuscript. According to Kolberg's data, the spread of this melodic type was most likely already in the 19th c. similar to its modern one (Vilnius region, present-day north-western Poland, present-day south-western Belarus and the western part of present-day Ukraine); this is confirmed by recordings from later periods.

Although here we have presented only a few preliminary observations in the hopes that in the future they will lead to more detailed historical comparative studies, nevertheless such an experiment evidences a number of important things:

1. the flexibility, mobility, continuous state of development and updating of the funeral song repertoire;
2. the phenomenon of "general", weakly regional hymn melodies;

3. Vilnius region, as a region with a distinctive musical perspective and the existence of a local, more widely unknown melody features and methods of performance;
 4. the existence of a defined historical territory for song melodies (where it might be possible to identify certain inter-dialect features).
-

|

|

O SYMBOLICZNYM JĘZYKU FOLKLORU

Jerzy Bartmiński

LUBLIN, INSTYTUT FOLKLORU POLSKIEGO UMCS

1. W 40 lat od czasu wydania książki *O języku folkloru* (1973) wracam do tego interesującego (i poniekąd „zawieszonoego”) tematu, by ująć go z nieco innej perspektywy badawczej. Czynię to tym chętniej, że w ciągu ostatnich dwóch-trzech dziesięcioleci dokonał się przewrót metodologiczny w lingwistyce i szerzej – w humanistyce: na drugi plan zszedł paradygmat strukturalistyczny, w którego ramach powstała książka o języku folkloru, nastawiona na uchwycenie cech dystynktywnych ludowego stylu poetyckiego, a rozwinął się nurt antropologiczno-kulturowy i kognitywny, który pozwala o wiele głębiej, wszechstronnie wniknąć w materiał językowy. Zwłaszcza bliska mi etnolingwistyka kognitywna – opierając się na danych dialektologicznych, folklorystycznych i etnograficznych – daje szansę poznania językowo-kulturowego obrazu świata i mentalności ludzi – podmiotowych nosicieli poszczególnych języków i kultur.

Z tej perspektywy można powiedzieć, używając formuły Ericha Fromma, że język folkloru jest „językiem zapomnianym”, jak język snów, baśni i mitów. Jest bowiem językiem symbolicznym, którego pełne rozpoznanie nie jest – wbrew pozorom – proste; uchwycenie sensu nawet prostych znaków jest możliwe dopiero pod warunkiem usytuowania w szerszej ramie ludowego obrazu świata. Zechcę to pokazać w zakończeniu mojego tekstu.

2. Miejsce języka folkloru w systemie wariantów języka narodowego zostało już dawno w miarę precyzyjnie ustalone. Dokonał tego w swoim czasie Zenon Klemensiewicz, bardzo trafnie odróżniając polszczyznę ogólnonarodową z jednej, a terytorialną i środowiskową z drugiej. Odmiany terytorialne¹ to przede wszystkim zanikające dziś dialekty i gwary ludowe (chłopskie), ale też polszczyzna regionalna, której używają także ludzie

¹ Zob. *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993 (wyd. 5. Lublin, 2014).

wykształceni, na wsi i w mieście². Dziś zanikająca polszczyzna regionalna znowu cieszy się uznaniem, jest ożywiana przez miłośników regionów (Śląsk, Podhale, Kresy wschodnie), ale głównie w sytuacjach odświętnych, poniekąd sztucznych – na estradzie, w czasie festiwalu śpiewaków i gawędziarzy ludowych, w filmie, teatrze itp. Gwara wraca jako styl artystyczny polszczyzny ludowej, jako język folkloru – tj. pieśni ludowej, przepowiedni pogody, przysłów, oracji, zagadek, bajek i innych gatunków twórczości słownej.

3. Język folkloru można opisać na dwa sposoby – **dyferencjalnie i holistycznie**.

3.1. Opis dyferencjalny, któremu poświęcona była wspomniana książka *O języku folkloru*, opiera się na koncepcji stylistyki strukturalnej, nastawionej na eksponowanie cech wyróżniających (dystynktywnych) – wedle zaleceń sformułowanych przez Romana Jakobsona, Mari Renatę Mayenową, Jerzego Kuryłowicza; ujmuje przed wszystkim to, co język folkloru różni od mowy potocznej³.

Oto pieśń sobótkowa, zapisana w roku 1962 od Heleny Gacanowej, mieszkanki Łuszczowa pod Lublinem⁴:

*Płynie cołnicek po rzyce,
tuży Jasieńko po dziwce.
A po jakiej? Po takowej,
po Marysi Szewcakowej.
Zabij | esie, "utopi | esię,
na stożeńce powiejs | esie.
Na stożeńce, na jedbawnej,
po Marysi, po nadobnej.*

Sprawdzono dokładnie w rozmowie z wykonawczynią, że lokalna potoczna (konwersacyjna) gwara nie zna wyrazów *cołnicek*, *tuży*, *takowa*, *nadobna* – mówi się, że ktoś *tęskni*, że to *taka piękna* (np. panna), w czasownikach dopuszcza tylko formy typu *zab | ije sie*, *uut | opie sie*, *powi | ese sie*, tj. z akcentem na trzeciej, a nie drugiej sylabie całego wyrażenia; używa

² Zob. KWIRYNA HANDKE, *Terytorialne odmiany języka*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993 (wyd. 5. Lublin, 2014), s. 216–219.

³ Skrótoowo zawartość książki Jerzego Bartmińskiego *O języku folkloru* (Wrocław 1973) referuje MARIAN KUCAŁA pod hasłem *Język folkloru* w *Encyklopedii języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, M. Kucala, wyd. III, Wrocław 1999.

⁴ *Lubelskie*, nr 379, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. Ludwik Bielawski. t. 4 *Lubelskie* pod red. Jerzego Bartmińskiego, Lublin, Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia” 2011.

się zdrobnienia *stążeczka*, a nie *stożeńka*. Podobnie jest z innymi pieśniami, których język skonfrontowano ze sposobem mówienia wykonawców.

Takie badania kontrastywne języka folkloru ujawniły wiele różnic na wszystkich poziomach organizacji języka. Cechy wyróżniające układają się w trzy zespoły funkcjonalne, podporządkowane potrzebom **śpiewu, rytmu i poetyzacji**.

Wpływ techniki śpiewu i muzyki na język pieśni jest widoczny w warstwie fonetycznej, co przejawia się między innymi w neutralizacji barwy samogłosek (zbliżaniu do samogłoski centralnej, zwłaszcza samogłosek wysokich *i y u*: *do wiedzenia* 'do widzenia', *repki* 'rybki', *siądaj na wóz* 'siadaj na wóz'), oraz ich okazjonalnej jotacji (*jubiecała, ja nie dała chusteczke jedwabno*). Na poziomie tekstowym przystosowaniu do muzyki służą refreny i powtórzenia (typu „repetycji”).

Rytmizacji (budowaniu struktur wierszowych) służą środki składniowe (zrównanie zdań – wersów) i akcentowe, regulowanie długości wersów przez wykorzystywanie oboczności form długich i krótkich, np. *mojego/mego, stojąca/stała, do ciebie /do cie*) oraz liczne zdrobnienia.

Poetyzacja ma głównie wykładniki leksykalne, np. w postaci stałych epitetów: koń jest *wrony*, warkocz *rusy*, wiatr *bujny*, podczas gdy w mowie codziennej koń jest *kary*, warkocz *jasny*, wiatr *silny*. Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że takich leksykalnych poetyzmów, będących „sygnałami” stylu poetyckiego, jest stosunkowo niewiele, bo słownictwo pieśni w zdecydowanej większości składa się z elementów należących do podstawowego zasobu leksykalnego, wspólnego z polszczyzną ogólną: *chłopiec, dziewczyna, las, woda, koń, leszczyna, ręka, serce, jechać, widzieć, spotkać, kochać* itd.

Dyferencjalnie ukierunkowane analizy języka folkloru dowiodły, że także polska ludowa kultura – podobnie jak odległe kultury opisane przez Bronisława Malinowskiego, Alberta Lorda, Jurija Łotmana, czy Paula Zumthora – dysponuje dwoma kodami, użytkowym i poetyckim, którym odpowiadają dwie różne postawy wobec świata: praktyczna i kontemplacyjna. W tekstach folkloru, czyli ustnej twórczości słownej – funkcja rytualno-estetyczna dominuje nad komunikatywną i pragmatyczną (choć ich nie wyklucza)⁵.

Język folkloru jest geograficznie bardziej ujednolicony niż gwara potocznie używana, jest ponaddialektały, jest interdialektem. Dlatego dia-

⁵ Por. opinię Kazimierza Moszyńskiego: „[...] gdy chodzi o materiał etnograficzny – cała niemal lub nawet cała literacka twórczość ustna przenikniona jest pierwiastkami bez kwestii należącymi do poezji”. Zob. KAZIMIERZ MOSZYŃSKI, *Kultura ludowa Słowian*, Kraków 1939, t. 2, z. 2, s. 1348.

lektolodzy, opracowujący słowniki gwarowe i atlasy, eksponując głównie zasięgi geograficzne słów i ich form, zwykle dystansują się od tekstów pieśni ludowych, bo jak twierdzą – pieśni wędrują. Istotnie, słowa takie jak *pa-lica* 'kij, pałka', *chata*, *dąbrowa*, zdrobnienia typu *mateńka*, *czapeńka*, *poleńko* pojawiają się w pieśniach szerzej niż wynikałoby z ich geografii gwarowej. Ale to nie odbiera tym formom językowym wartości poznawczej czy estetycznej. Wręcz przeciwnie, konteksty pieśniowe są semantycznie i kulturowo szczególnie interesujące.

Opisane wyróżniki języka folkloru na tle gwary potocznej, obserwowane na poziomie fonetyki, słownictwa, składni i budowy całych tekstów – pozwoliły odkryć pewne ogólniejsze prawidłowości kształtowania języka poetyckiego i sformułować tezę o derywacji stylistycznej⁶.

3.2. Specyfika języka folkloru nie kończy się jednak na dyferencjalnych poetyzmach. Najważniejsze wyznaczniki poetyckości to w tekstach folkloru powtórzenie, paralelizm i symbol.

Powtórzenie jest najprostszym sposobem realizowania poetyckiej zasady ekwiwalencji jednostek sąsiadujących⁷, paralelizm jest semantyczną odmianą powtórzenia, a symbol jest efektem zredukowania schematów paralelnych do jednego członu, podczas gdy drugi człon pozostaje domyślny.

Powtórzenia są stylową dominantą folkloru⁸. Funkcjonują w folklorze śpiewanym dwa typy powtórzeń: muzyczne repetycje i poetyckie reduplikacje⁹.

Repetycje współdziałają z przyśpiewkami i refrenami, przystosowują tekst do śpiewania, są środkami melizacji. Sami wykonawcy pomijają je, np. recytując tekst do zapisu. W wersji śpiewanej tekst ma brzmienie następujące:

Przed harendą stoi jawor, oj, lelom – stoi jawor.

Na tym jaworze siedzi gołąb, oj lelom – siedzi gołąb¹⁰.

W recytacji tego tekstu repetycje są pomijane:

⁶ JERZY BARTMIŃSKI, *O derywacji stylistycznej. Gwara w funkcji języka artystycznego*, Lublin 1978.

⁷ Sformułowanej przez Romana Jakobsona (1960).

⁸ Jan Stanisław Bystroń w książce *Artyzm pieśni ludowej* (1921) dostrzegął w powtórzeniach nie tylko prostotę („prymitywizm”) konstrukcji, ale też specyficzne walory „światopoglądowe”. „Początkiem poezji jest powtarzanie” – pisał, zwracając szczególną uwagę na rolę zwrotek refrenowych z jednym wymiennym członem (ojciec, matka, brat, siostra) w tekstach obrzędowych.

⁹ Zob. JERZY BARTMIŃSKI, *Folklor, język, poetyka*, Wrocław 1990, s. 149–170.

¹⁰ OSKAR KOLBERG, *Krakowskie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 5, Wrocław – Poznań 1962.

Przed harendą stoi jawor,
Na tym jaworze siedzi gołąb.

Inny status mają reduplikacje - są one nieusuwalne, służą rytmizacji, sygnalizują początki strof i całego utworu, przekazują semantyczną informację o długotrwałości zdarzenia (*Jedzie, jedzie Mazureczek*), niektóre mają funkcję retoryczną, impresywną: *Wyjdźże, wyjdźże, panie gospodarzu, Bóg się szerzy w twym podwórzu*.

Najogólniejsza kulturowa funkcja powtórzeń, w które obfituje zwłaszcza folklor obrzędowy, wiąże się z nastawieniem kultury ludowej – jak podkreślał J. Łotman – na potwierdzanie tożsamości, na identyfikację z idealnym wzorcem¹¹. Wszystkie powtórzenia intensyfikują wybrany element tekstu, skupiają na nim uwagę, zwalniają i wręcz zatrzymują semantyczny tok wypowiedzi, można powiedzieć – tworzą czas obrzędowy, mityczne „wieczne teraz”.

Paralelizm jest semantyczną odmianą powtórzenia, komunikuje (ustala, odkrywa?) głębokie podobieństwo przy równoczesnej zewnętrznej odmienności. Przykład z pieśni weselnej:

Oj, kołem, kołem, kołem jasne słońeczko schodzi,
nasza Marysia, nasza nadobna, do ślubu już odchodzi¹².

Podstawą paralelizmu jest wiara w jedność życia w kosmosie i odczucie mistycznej więzi człowieka z całym otaczającym go światem przyrody. Zasadą jest łączenie tego, co ma miejsce w przyrodzie z jednej strony, a w świecie człowieka z drugiej: *lipka goreje – dziewczyna płonie miłością; leszczyzna szumi – dziewczyna płacze; kalinę wycinają - dziewczynę obmatwiają* itd.

Symbolika jest efektem redukcji jednego członu paraleli. Kod symboliczny jest, ściślej mówiąc, kodem paraleliczno-symbolicznym.

Ranga wymienionych trzech zasad jest tak znacząca, że wymusza rozszerzenie opisu języka folkloru na elementy niedyferencjalne w sensie ścisłym, ale funkcjonalnie istotne. Uchwycić w pełni specyfikę języka folk-

¹¹ Taki charakter właśnie mają tautologie: *młody młodzieniec, pełne pełniczki; zielinek się zieleni, grudzień ziemię grudzi, tańcowadło tańcuje, kukaweczka kuka, wesele się weseli, wisa wisi; dziewczyna równa równianki, łupie łupeczki, poślubia ślub, chłopiec wojuje wojenkę, nocuje nockę, darzy darem*. Konstrukcje takie sytuują obiekt w idealnym świecie, gdzie każda rzecz jest zgodna ze swoją najgłębszą istotą, spełnia się, wykonuje to, co do niej należy.

¹² *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. Ludwik Bielawski, t. 4 *Lubelskie*, op. cit., cz. II. *Pieśni i obrzędy rodzinne* (wariant z Przypisówki nr 615D; podobne zapisy z innych wsi z pod numerem 615, w weselu zamojskim nr 926 B). Tamże inny przykład: *Zakukała kukaweczka za borem, Zapłakała młoda Zosia za stołem* (Rozkopaczew, nr 773A).

loru można tylko w ramach modelu holistycznego, który rozciąga się na wszystkie cechy pozytywne. Cechy dyferencjalne stanowią ich podklasę¹³.

4. Weźmy dla przykładu kolędę życzącą z Lubelszczyzny, śpiewaną przez kawalerów pansom w okresie Nowego Roku, znaną pod tytułem *Czerwone jabłuszko*¹⁴. Jeden z wykonawców tej pieśni o okolicznościach jej wykonywania powiedział: „*Czerwone jabłuszko* na naszej wiosce śpiwa się tylko pansom starszym, które mają trudności wyjścia za mąż”; jej zaśpiewanie pannie gwarantowało zamążpójście w ciągu roku.

U tej Marysi pod okiencjkiem zielona,
zielona jabłoń czerwone jabłko zrodziła.
Tam popod gajem krasna Marysia chodziła,
oj, chodziła, czerwone jabłko nosiła.
Przyszed tam do niej tatusio to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,
schowam na Gody i na świętego Szczepana.
Przyszła tam do niej mamusia to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,
schowam na Gody i na świętego Szczepana.
Przyszed tam do niej braciszek to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,
schowam na Gody i na świętego Szczepana.
Przyszła tam do niej siostrzyczka to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, nie dam, nie dam, sama jedno mam, oj, schowam,
schowam na Gody i na świętego Szczepana.
Przyszed tam do niej najmilszy to jej: Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj, tobie dam, dam, chociaż jedno mam, oj, dam, dam,
rozkroj na dwoje, zjemy oboje w stodole.
Ji ha! [okrzyk tzw. “konia”]

¹³ W taki sposób pisał o języku folkloru słowiańskiego Kazimierz Moszyński w *Kulturze ludowej Słowian*, op. cit., który podkreślał zwłaszcza rolę powtórzeń, emfazy (hiperboli) i symboliki.

¹⁴ Zob. *Lubelskie*, nr 130A, wariant z Łukowej, 1980; wyk. Stanisław Ciepla ur. 1931 i zespół „Dunaje” w: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, cz. I–VI, op. cit.

Poetyckość tego tekstu nie polega tylko na użyciu dyferencjalnych poetyzmów (*okienejko, krasna Marysia*), funkcjonujących jako sygnały stylu artystycznego, lecz wynika przede wszystkim z całościowego rozpoznania funkcji i intencji przekazu w sytuacji obrzędowego kolędowania, jego kontekstu kulturowego, także ze struktury tekstu, jego regularnego rozczłonkowania na powtarzalne strofy, zdania i refreny. Kompozycja tekstu jako całości realizuje zasadę tzw. „pętli semantycznej”¹⁵ – opiera się na kolekcji „rodzina” w jej wersji patriarchalnej (ojciec przed matką, brat przed siostrą). Wykorzystany jest model gradacyjny, który osobę cenioną najwyżej umieszcza na końcu, na szczycie „drabiny wartości”¹⁶. Natomiast słownictwo pieśni (może poza takimi słowami, jak *okienejko, krasna Marysia, gaj*) należy do podstawowego zasobu leksykalnego, wspólnego gwarze i językowi ogólnonarodowemu: *zielona jabłoń, jabłko, tatuś, mamusia, brat, siostra, najmiłszy*. Jednak znaczenie wprowadzanych słów i ich połączeń jest specyficzne, słowa takie jak *okienko, zielona jabłoń, czerwone jabłko* poza tym, co znaczą dosłownie, otwierają perspektywę na wymiar naddany, symboliczny. Ujawnienie symbolicznego – erotycznego – sensu *czerwonego jabłuszka* umożliwia zdanie finalne: *Rozkrój na dwoje, zjemy oboje w stodole*. Taka symboliczna interpretacja motywu jabłka dzielonego przez młodych (pannę i kawalera) może zostać pogłębiona, jeśli przywołamy kontekst biblijny jabłka zrywanego z rajskiego drzewa, w obu razach mamy bowiem także sens przekraczania pewnej istotnej życiowo granicy.

5. W tym miejscu zasygnalizuję tylko niektóre kwestie związane z problematyką symbolu i zasadami jego funkcjonowania oraz bliżej omówię jeden wybrany przykład – złota w folklorze.

Po pierwsze – znaczenia symboliczne folkloru są uchwytne dopiero w kontekście całościowo ujmowanej kultury ludowej. Symbole w językowo-kulturowym obrazie świata stanowią pewną wyróżnioną kategorię, ale mieszczą się w szerszej ramie wyobrażeń stereotypowych¹⁷. Dopiero w tej ramie poddają się pełnej interpretacji.

Po drugie – znaczenia symboliczne są zróżnicowane gatunkowo: pieśni miłosne, zagadki, pieśni religijne pochodzenia kościelnego, noworocz-

¹⁵ Zob. STANISŁAWA NIEBRZEGOWSKA, *Pętla semantyczna w paradygmacie spójnościowym tekstu*, w: *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998, s. 169–185.

¹⁶ STANISŁAWA NIEBRZEGOWSKA-BARTMIŃSKA, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, UMCS Lublin 2007.

¹⁷ Zob. wstęp do *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1, cz. 1 *Kosmos. Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, UMCS Lublin, 1996, s. 9.

ne kolędy życzące – operują nieco odmiennymi, swoistymi subkodami symbolicznymi.

Po trzecie – kod symboliczny nie obejmuje wszystkich przekazów werbalnych funkcjonujących w ludowej tradycji. Zwłaszcza nowy folklor, np. przyśpiewki, ballady, pieśni dziadowskie, odpustowe itp., odchodzi od konwencji symbolicznej w stronę realizmu.

Czym w tradycyjnych ludowych tekstach jest ogień i woda, ziemia i słońce, dąb, koń i pszczoła – ujawnia szeroko zakrojone badanie całego tradycyjnego repertuaru tekstów i subkodów kulturowych nastawione na odtworzenie ludowego obrazu świata. Takie badania przed półwieczem bez mała zaproponowali Joanna i Ryszard Tomiccy w książce *Ludowa wizja świata i człowieka* (1975) i w tym nurcie mieści się *Słownik stereotypów i symboli ludowych* (SSiSL)¹⁸, który ma (w zamierzeniu) dać całościowe ujęcie ludowej konceptualizacji rzeczywistości, w tym też obraz symboliki ludowej. Słownik opiera się na bogatej dokumentacji pisanej i archiwalnej, też na własnych terenowych badaniach zespołu, a bierze pod uwagę wszystkie gatunki folkloru wierszowane, śpiewane i prozatorskie, a także zapisy dialektologów i etnografów.

6. Podam w skrócie jeden wybrany ze *Słownika stereotypów i symboli ludowych* przykład hasła „złoto”¹⁹.

Złoto – najogólniej mówiąc – jest w folklorze znakiem bogactwa, władzy i świętości. Uznawane za metal najbardziej szlachetny, ze względu na swoje piękno i niezniszczalność, łączone z Bogiem, słońcem, szczęściem, miłością, nieśmiertelnością, jest symbolem trwałości i czystości, przeciwieństwem nędzy i brudu. Pozostając w kręgu osób boskich, jest też poddane działaniu diabła i istot demonicznych, które stają się często jego dysponentami. Wyzwała zachwyty i chęć posiadania, dlatego staje się narzędziem nagrody, ale też diabelskich pokus, kradzieży, zdrady, zabójstwa, stawia przed wyborem – bogactwo materialne czy cnota jako wartość duchowa. Staje się zagrożeniem dla moralności człowieka.

Symboliczne sensy są przypisywane różnym złotym przedmiotom w zależności od kulturowego przeznaczenia i funkcji tych przedmiotów w poszczególnych gatunkach folkloru. Mamy więc złote rośliny (*ziarna, kło-*

¹⁸ Do roku 2012 udało się wydać tylko pierwszy z siedmiu za planowanych tomów, *Kosmos* (cz. 1–4). Dalsze tomy – poświęcone roślinom, zwierzętom, człowiekowi, społeczeństwu, religii i demonologii – są w opracowaniu.

¹⁹ Korzystam z opracowań hasła *Złoto* JERZEGO BARTMIŃSKIEGO i KATARZYNY PROROK (*Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1, cz. 4: *Świat, światło, metale*, UMCS Lublin 2012, s.163–206), i hasła *Złote przedmioty* – KATARZYNY PROROK (ibidem, s. 207–278).

sy, zboża, drzewa) i owoce: (*jabłoń i jabłko*), złote zwierzęta (*rybka, kaczką, ptak*) i ich złote „przymioty” (*pióra, skrzydła, rogi, kopyta, grzywy*), złote rekwizyty związane z człowiekiem (*włosy, wianek*) i jego działalnością: złote stroje (*czepiec, chustka, suknia, fartuszek, pas, buty*), złote ozdoby (*pierścionek, łańcuszek*), złote naczynia (*kielich, kubek, dzban*), złote narzędzia pracy (*plug, kołowrotek*), złote elementy uprzęży (*ostrogi, uzdy, cugle, podkowy*), złote instrumenty (*dzwon, dzwonek*), złote narzędzia walki (*szabla, miecz, pałasz*), złote atrybuty władzy (*korona, tron*), złote odznaczenia (*medal*), złote budowle i zamknięcia (*brama, wrota, drzwi, klucz*) czy też złote „pisma” (*litery, księga, papier*). W niektórych gatunkach tekstów pojawia się takie bogactwo złotych motywów, że Stanisław Czernik mówił wręcz o istnieniu swoistej „złotej konwencji”²⁰.

Przymiotnik *złoty* podlega w tekstach folkloru procesowi rozszerzeń metaforycznych i w efekcie przyjmuje znaczenie czysto wartościujące, oznacza to, co jest najlepsze, jak we frazeologizmach typu *złota rączka, złoty sen, złoty środek*. Znaczenie to towarzyszy konotacjom niesionym przez nazwy samych przedmiotów, składającym się na kulturowe (stereotypowe) wyobrażenia tych przedmiotów. Dokonuje się więc kumulacja sensów, nakładanie się konotacji samego *złota* jako metalu, i konotacji odnośnych przedmiotów, ich nazw (*rybka, wianek, brama*); w efekcie powstaje nowa, złożona jakość symboliczna (*złota rybka, złoty wianek, złota brama*).

Semantyka złotych przedmiotów podlega dyferencjacji gatunkowej²¹. I tak na przykład *złote włosy* w pieśniach weselnych są przypisane panie młodej i symbolizują jej czystość i niewinność. Ich rozplatanie, oplakiwanie i nakrywanie czepcem jest symbolicznym znakiem żegnania się z panieństwem i przejścia do stanu małżeńskiego, dochodzi więc konotacja miłości i płodności. W baśniach i bajkach *złotymi włosami* obdarzone są natomiast dzieci królewskie i istoty z *innego świata* (*topielce i topielice, rusalki wodne, latawiec*) lub zyskują je w sposób cudowny bohaterowie pochodzący z nizin społecznych (*ubodzy i sieroty*); *złote włosy* nabierają tu właściwości magicznych: przysparzają swym posiadaczom ogromnej siły, pozwalają im dokonywać wielkich czynów, funkcjonują jako nośniki pierwiastka nieśmiertelności, uczestniczą w cyklu niezwykłych przemian, bo zarówno samym *włosom*, jak i *złotu* przypisywane są własności magiczne.

Gatunkowo zróżnicowane są same przedmioty odpowiednio do tematyki tekstów. W kolędach bożonarodzeniowych pojawiają się *złote łó-*

²⁰ STANISŁAW CZERNIK, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*, Warszawa 1962.

²¹ Korzystam w tym fragmencie z opracowania KATARZYNY PROROK w: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1, cz. 4: *Świat, światło, metale*, UMCS Lublin 2012, s. 207–278.

żeczka, złote kolebki, złote pieluszki, które są znakiem obecności sacrum w stajni betlejemskiej i konotują pozytywną postawę wobec przedstawionych zdarzeń; biali *anieli o złotych piórach/skrzydłach* ogłaszają narodzenie Pana Jezusa; Józefowi, który ściana *lipkę* na kolebkę dla Jezusa, spadają z *nieba złote sznury*; Pan Jezus leżał w *niebie w pierzynie na złotym łóżeczku*.

W kolędach gospodarskich złote przedmioty są znakiem sakralizacji pracy rolnika: *złotym płużkiem* Pan Jezus i święci orzą gospodarskie pole; *złotymi i srebrnymi kopytami, rogami, grzywami i białymi/srebrnymi nogami* obdarzane są *źrebięta, byczki i wołki mnożące się w podwórzu* u gospodarza; *złoty kielich* ulewany przez złotnika z symbolicznej *złotej bryły* lub *złotego ziarna*, które wykopuje wieprz/dzik lub wyrzuje gospodarz, przeznaczony jest dla Pana Jezusa, Matki Boskiej, aniołów i świętych lub dla państwa młodych, gospodarzy i ich gości, co jest znakiem ich mistycznej wspólnoty.

W kolędach młodzieżowych złotymi prezentami (m.in. *złotymi strojami, złotymi ozdobami*) obdarowują się panny i kawalerowie. Życzą sobie tym samym urody, pomyślności i wyrażają swoje oddanie, przychylność, a nawet miłość: chłopcu kołędnicy wiozą stroje *złote/ze złota: ubranie/koszulkę/krawacik/ spodenki/kożuszek/buciki* i dziewczynę ładną; *Jasio wywojował sto złotych jabłuszek* i *nie daje* ich matce, ojcu, siostrze, bratu, tylko swojej Marysi.

W pieśniach żniwnych i dożynkowych oraz w pisanej poezji chłopskiej złote są przede wszystkim owoce pracy na roli: *złote ziarna, kłosy, zboża*. Dla mieszkańców wsi są one znakiem błogosławieństwa Bożego, symbolizują urodzaj i dobrobyt. Ze zbóż zbieranych przez żniwiarzy wity jest *złoty wieniec*, który na dożynkach składany jest w darzegospodarzowi dożynek.

W pieśniach weselnych złote przedmioty przypisane są głównie panie młodej: aniołowie niosą jej *złotą koronę* i *złoty pierścionek*, jej piękno podkreśla *złoty welon, złoty pas*, czystość i niewinność symbolizują *złote włosy* i *złoty warkocz*, zaś *złoty czepiec* to znak jej przejścia ze stanu panieńskiego do małżeńskiego.

W pieśniach zalotnych i miłosnych złotych przedmiotów jest najwięcej i współtworzą one przestrzeń miłości. Złote „atrybuty” panien to m.in.: *złote wianki, złote chustki, złote sukienki, złote fartuszki, złote pasy, złote buty, złote pierścionki, złote łańcuszki, złote poduszki* czy *złote skrzynie*. Chłopcy zaś mają konie ze *złotymi podkowami, złotymi uzdami, złotymi grzywami* czy też *złote ostrogi*. Chłopiec na znak miłości i wybrania daje dziewczynie *złoty pierścień*, a ona jemu *chusteczki złotem srebrem lite/wyszywane/tkane/haftowane/jedwabne*; dziewczyna, prowadząc grę miłosną z chłopcem, zamienia się w *złoty pierścień/sygnet/kaczkę/przepiórkę/rybkę*, udając, że nie chce oddać

się chłopcu; kochaneczkowi otwierają *złociste wrota*, *ścielą złote kobierce/złoty obrus/stawiają złoty kielich wina/talerz złożony/złote łyżki*; *złote łańcuszki*, *złote pierścionki*, *złote zegarki* kawaler proponuje dziewczynie w zamian za cnotę; gdy panna oddaje, gubi, traci, niszczy *złoty wianek*, *złoty pierścionek*, *złoty fartuszek*, *złoty pas*, *złote buciki* czy *złoty dzbanek*, jest to symbolicznym znakiem utraty cnoty.

W pieśniach żołnierskich złote przedmioty pojawiają się z jednej strony w kontekście walki, np. *złoty medal* żołnierza jest *cały krwią obłany*; konie w wojsku mają *złote podkowy*. Z drugiej strony w kontekście miłości, np.: *złoty pierścień* jest darowany dziewczynie przez kochanka – żołnierza jako znak wierności: *jeśli ten pierścień dochowasz cały, i ja ci przysięgam – powrócę stały*, lub też narzeczona sprzedaje *złoty pierścień*, żeby wydostać z niedoli młodego rekruta.

W baśniach, bajkach, podaniach i legendach złote przedmioty współtworzą poetyckie światy wymarzone, pełne przepychu i cudowności: księżęta, królowie i bogacze pochodzący z różnych światów mieszkają w *złotych pałacach*; jadają na *złotych naczyniach*, noszą *złote stroje*, *złote korony*; biedni i ubodzy wyprawiają się w świat po *złote jabłko*, *złotego ptaka*, *złotowłosą królownę*, *złotego konia* itd; sieroty idą na bale w *złotych sukniach*, *złotych pantofelkach*. Złote przedmioty nabierają także właściwości magicznych, np. *złoty pałasz* ofiarowany królowi przez żonę ma moc stawiania niezwyciężonego wojska; *trzy złote włosy* na głowie Janosika sprawiają, że nie można go złapać. Pojawiają się także złote zwierzęta o cudownych właściwościach: *złota rybka* spełnia życzenia; *złoty ptak* umie mówić; kura znosi *złote jajka* itd.

W opowieściach ludowych złote przedmioty często występują w ciągach magicznych przemian, w których złoto symbolizuje trwałość i niezniszczalność, gwarantuje ostateczne zwycięstwo. Ogólnie można powiedzieć, że *złoto* uszlachetnia wszystkie przedmioty, które są z nim skojarzone, pełni funkcje „sublimującą”, co jest szczególnie wyraźne w przypadku takich zestawień, jak *złoty ptak*, *złota jabłko*, *złote buty* czy *złote litery*.

7. Dodajmy na koniec, że sens symboliczny często pozostaje jednak czystą hipotezą. W naturze symbolu tkwi bowiem wieloznaczność. Jego potencjał jest zawsze bogatszy od realizacji (Łotman), a drugie dno obrazu może być tylko sugerowane. To, że symbol nie poddaje się jednoznacznej interpretacji, pokazują także licznie ostatnio wydawane słowniki symboli, w których jeden i ten sam przedmiot czy zdarzenie jest różnie interpreto-

wany. Interpretacja symboliki folkloru wymaga znajomości tradycyjnego kodu i nawet całego kontekstu kulturowego²².

Literatura

- Bartmiński, Jerzy, 1973, *O języku folkloru*, Wrocław, ZNiO.
- Bartmiński, Jerzy, 1978, *O derywacji stylistycznej. Gwara w funkcji języka artystycznego*, Lublin.
- Bartmiński, Jerzy, 1990, *Folklor, język, poetyka*, Wrocław, ZNiO.
- Bystroń, Jan Stanisław, 1921, *Artyzm pieśni ludowej*.
- Czernik Stanisław, 1962, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*, Warszawa.
- EJP 1999 – *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, M. Kucała, wyd. III, Wrocław.
- Lubelskie, 2011 – *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4, cz. I–VI. Zespół pod kier. J. Bartmińskiego, Lublin, Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia”.
- Moszyński Kazimierz, 1939, *Kultura ludowa Słowian*, Kraków, t. 2, z. 2.
- Niebrzegowska Stanisława, 1998, *Pętla semantyczna w paradygmacie spójnościowym tekstu*, w: *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin, s. 169-185.
- Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, 2007, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin, Wyd. UMCS.
- Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława, 2013, *Ustalanie znaczeń symbolicznych w słowniku etnolingwistycznym*, „Lingvaria” nr 15, s. 137–144.
- SSiSL – *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, St. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin, Wyd. UMCS; t. I. *Kosmos*. [cz.] 1. *Niebo. Światła niebieskie. Ogień. Kamienie*, 1996; [cz.] 2. *Ziemia. Woda. Podziemia*, 1999; [cz.] 3. *Meteorologia*, 2012; [cz.] 4. *Świat, światło, metale*, 2012.
- WJP 1993/2014 – *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993 (wyd. 5. Lublin, 2014).

²² Reguły ustalania sensów symbolicznych były ostatnio przedmiotem opracowania S. NIEBRZEGOWSKIEJ-BARTMIŃSKIEJ w: *Ustalanie znaczeń symbolicznych w słowniku etnolingwistycznym*, „Lingvaria” 2013 nr 15, s. 137–144.

SUMMARY

The author of the 1973 book *O języku folkloru* [*On the Language of Folklore*] revisits the same theme from a different perspective. The results of differential analysis (presented in the 1973 book) are evoked: the analysis was supposed to capture the distinctive features of poetic folk style. Positive analysis is also evoked: it underlines the role of repetition and parallelism in folk texts, focuses on the symbolism presented within the framework of a new (cultural and cognitivist) model of description based on dialectal, folk and ethnographic data, a model designed to reveal the view of the world and the mentality of language speakers and participants in culture. The language of folklore is symbolic – this assumption allows one to present the symbolic meanings of gold. Gold in folklore is a sign of wealth, power, and holiness. Regarded as the most precious metal due to its beauty and indestructibility, associated with God, the Sun, happiness, love, and immortality, it is a symbol of durability and purity, a reverse of poverty and dirt. It causes delight and desire for possession, therefore it acts as a reward, but also as a demonic temptation, theft, betrayal and murder. A choice thus must be made between material wealth or spiritual virtue. Gold is subjected to the dealings of the devil and demonic creatures, which frequently possess gold – it then becomes a challenge to human morality. It is emphasized that symbolic meanings are genologically diversified (love songs and wishing carols are based on peculiar symbolic sub-codes) and that the symbolic code does not embrace all verbal messages that function in the folk tradition. However, a specific symbolic sense frequently remains a pure hypothesis. Symbols are polysemous in nature. A symbol's potential is always richer than its realization so that the deeper meaning of an image may be only suggested.

|

|

NARRACYJNOŚĆ I SYMBOLIKA W *Ludzie* OSKARA KOLBERGA

Katarzyna Dadak-Kozicka

WARSZAWA, ZKP

Preromantyzm rodził się w drugiej połowie XVIII wieku, w czasach ożywionej działalności tzw. starożytników¹, uzdolnionych artystycznie badaczy śladów przeszłości, zwłaszcza rodzimej. Poszukiwano owych starożytności w ziemi (wykopaliska, kurhany) oraz w źródłach historycznych i literackich, niekiedy po części kreowanych przez owych badaczy². Związane to było z wysokim statusem sztuki (intuicja artystyczna ceniona była jako źródło poznania) oraz niedojrzałością nauk o dziejach i kulturze. Godne uwagi, że ważnym obiektem zainteresowań stała się wówczas literatura i pieśń ludowa, początkowo bez melodii.

Przeszłość była ważna, bowiem pozwalała odpowiedzieć na istotne pytania o genezę i rozwój ludzkości oraz o źródło odrębności kultur narodowych. Badania koncentrowały się na filozofii dziejów (w Polsce jej reprezentantami byli Hugo Kołłątaj i Stanisław Staszic) oraz historii naturalnej, dotyczącej „człowieka powszechnego” i „drogi, jaką postępował rodzaj ludzki”, co było przedmiotem prac Stanisława Staszica i Jędrzeja Śniadeckiego. Ważnym i nowatorskim założeniem była jedność natury ludzkiej; przebieg dziejów był realizacją praw naturalnych, wpisanych niejako w

¹ Wpierw byli to znawcy dziejów i kultury starożytnej Grecji i Rzymu. Później „starożytnicy krajowi” sięgali do rodzimych wieków średnich; byli wśród nich - obok archeologów - też ludoznawcy, którzy w kulturze tradycyjnej dopatrywali się reliktyw historii przedchrześcijańskiej (swoistym podsumowaniem tego ruchu z naukowego punktu widzenia jest ALEKSANDRA BRÜCKNERA *Metodyka badań starożytniczych „Ate-neum”* 1900, t. II, zes. 2, s. 391-400).

² Problematykę tę omawia GIUSEPPE COCCHIARA w *Dziejach folklorystyki w Europie*, 1971, PIW Warszawa.

powszechną naturę ludzką³. Owo zrównanie ludzi (przy zróżnicowaniu kultur) było istotne dla zainteresowań sztuką ludową. Akceptowano różne jej oblicza, a nawet poszukiwano oryginalności, choć ówczesne kanony estetyczne silnie ingerowały w postrzeganie sztuki obcej kulturowo.

Skąpą wiedzę o pradziejach dopełniano intuicją i wyobraźnią, tworząc poetyckie wizje przeszłości, najchętniej średniowiecznej. Złożony religijno-pogański fundament kultury wieków średnich sprzyjał takim obrazom, w których realizm, poetyka i mitologia mieszały się dość dowolnie i dynamicznie⁴. Chodziło nie tylko o historyczną wierność żyjącej – jak wierzone – w ludowych śpiewach prawdy prawieku, ale też o jej sugestywność i wielowymiarowość. To zapewnić mogła najlepiej poezja. Ideałem było rzetelne docieranie do korzeni, stąd niemal moda na dokumentowanie i kolekcjonowanie źródeł. Miały one odpowiedzieć m.in. na pytania o początki poszczególnych nacji i o źródła odrębności narodowych zwyczajów i sztuki.

Osobliwe łączenie zainteresowań historią oraz folklorem profilowało sposób postrzegania obu dziedzin; rzutowało też na sztukę wysoką. Owocem tego była np. powieść i opera historyczna zrodzona na przełomie XVIII i XIX wieku, chętnie i dowolnie odwołująca się do folkloru (podobnie jak pieśń artystyczna). Wprawdzie pojęcie folk-lore wprowadził do nauki William Thoms dopiero w 1846 roku, ale znaczenie regionalnych zwyczajów i literatury ludowej oraz w ogóle lokalnego kolorytu dla poznania dziejów i odrębności poszczególnych narodów i „ras” doceniono znacznie wcześniej. Przyczyniły się do tego rozgorzałe w XVIII wieku dyskusje o charakterze narodowym, zainicjowane przez Jean-Jacques Rousseau. Odwoływanie się w tych dysputach do folkloru otwierało możliwość wspierania skąpej wiedzy argumentami z zakresu sztuki, pozwalając sięgać też do mitologii, traktowanej jako swoisty fundament kultur narodowych. Piedestał, na który wyniesiono folklor, jako wiedzę ludu ujawniającą w pieśniach mądrość praprzodków, sprzyjał jego upiększaniu. Mitologizowano folklor na różne sposoby, odwołując się np. do prac F. i A. Schległów, którzy lanso-

³ Zagadnienia te, w kontekście krystalizowania się polskiej etnologii, omawia ZBIGNIEW JASIEWICZ w pracy *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej*, Instytut im. O. Kolberga, Poznań 2011.

⁴ Dobitnym przykładem tego są dzieła przedwcześnie zmarłego ADAMA CZARNOCKIEGO (Zoriana Dołęgi Chodakowskiego — 1784–1825), autora programowego studium *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, 1818, oraz wydanej dopiero w 1973 (red. Julian Maślanka) dokumentacji terenowej *Śpiewy Sławiańskie pod strzechą zbierane*. Swym życiem Chodakowski stworzył wzór, a nawet modę na literata-wędrownika spisującego „z ust ludu” poruszające, poetycko ujęte prastare tradycje (patrz Seweryn Goszczyński, Ryszard Berwiński, Kazimierz W. Wójcicki).

wali pogląd, iż rozumny badacz i utalentowany poeta narodowy może być współtwórcą folkloru⁵. Ingerencje zbieraczy, nawet tak wykształconych jak bracia Jakub i Wilhelm Grimmowie, w zapisy ludowych bajek czy ballad widać we wszystkich niemal przedkolbergowskich zbiorach. Stąd częsta zgodność wyników badań folkloru z oczekiwaniami zbieraczy. Dopiero Kolberg, publikując *Lud*, stworzył warunki do wglębiania się w oryginalną tradycję i sztukę ludową. Rozszyfrowywanie jej do teraz jest wdzięcznym zadaniem badawczym, pod warunkiem że potrafimy czytać zakodowany na szereg sposobów język folkloru. Zwłaszcza jego symbolikę.

Wymowny był europejski sukces czytelniczy *Pieśni Osjana*, które James Macpherson wydał oryginalnie w 1765 roku. Wzbudził wówczas jeden z najsłynniejszych sporów na temat kreowania literackich wizji pradziejów i granic ingerencji artysty w tak tworzoną historię⁶. Problem stylizacji ludowych podań, inspiracji mitologią i starożytnościami oraz autentyczności sztuki zajmował zarówno artystów, jak i znawców historii, literatury, języka oraz folkloru. Odchodzenie od słonecznej kultury starożytnej Grecji i Rzymu w stronę mrocznej, tajemniczej i mało znanej, najlepiej gotyckiej, północy było opowiedzeniem się za tym, co odwołuje się także do wyobraźni i emocji, a nie tylko wiedzy. Nieco mityczne europejskie średnio-wiecze było istotne dla poznania genezy narodów i użyteczne dla mało precyzyjnych dyskusji o „narodowym charakterze” i „duchu rasy” wyrażanym najlepiej sztuką epicką. Była ona dynamiczną opowieścią o życiu nieprzeciętnych ludzi, naszych praprzodków-protoplastów, której sugestywności nie sposób się oprzeć. Jej „prawda” odwoływała się do skromnej wiedzy oraz do bogactwa emocji, intuicji, wyobraźni oraz poczucia piękna i dramaturgii życia.

Pieśni Osjana wyrażały ówczesne marzenie wielu nacji o posiadaniu własnej *Iliady* – Osjan nazywany był Homerem północy. Podobne źródła

⁵ Zob. *Dzieje folklorystyki w Europie*, op. cit. August Schlegel m.in. w *Nathurpoesie* przekonywał, że prawdziwa poezja ludowa to ta, co dla ludu i wśród ludu powstała; także bracia Grimm zapisywali stworzone przez siebie „wersje pierwotne” bajek; omawiam to w studium *O odkrywaniu folkloru i sztuce mitologizacji*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów*, red. K. Bilica, ZKP – IS PAN, Warszawa 1997, s. 53–58.

⁶ Chodzi o jedną z najsłynniejszych mistyfikacji, którą z wielkim talentem i niemałą wiedzą stworzył szkocki literat JAMES MACPHERSON (1736–1796), publikując rzekomo odnalezione i przetłumaczone z języka gaelickiego rękopisy epickich poematów *Fingal* i *Temora*. Zbiorowe wydanie angielskie *The Poems of Ossian* (1765) dotyczyło dziejów celtyckich władców i bardów – Osjana oraz jego ojca Fingala, króla Morwenu, nieco mitycznego protoplasty królów Szkocji.

miało – widoczne w XVIII wieku⁷ i narastające we wczesnym romantyzmie - zainteresowanie ludoznawców i artystów balladami i mitami. Poetów, których twórczość zwiastowała u progu XIX w. nową epokę⁸, jak Goethe czy Mickiewicz, szczególnie interesowały rodzime dumy. O atrakcyjności ballad i eposów – jak się wydaje – decydowała symbolika i narracyjność tych form, pozwalająca ukazać bohaterów, a także siły przyrody i moce nadprzyrodzone w działaniu, w sytuacjach szczególnych i wydarzeniach dramatycznych. Warta refleksji jest w tym kontekście tradycyjna symbolika, istotna dla języka pieśni oraz gawęd ludowych i w ogóle całego folkloru. Ujawnia ona osobliwą wyobraźnię ludu, zdyscyplinowaną i swoiście pragmatyczną, zdecydowanie odmienną od wyobraźni wieszczów.

Symbole występujące w tekstach pieśni spisanych przez Kolberga, analizowane przez Jerzego Bartmińskiego i zespół pracujący pod jego kierunkiem, były podstawą fundamentalnego *Słownika stereotypów i symboli ludowych*⁹. Służyły „rekonstrukcji tradycyjnego obrazu świata i człowieka”, w którym człowiek rozmawia z kosmosem, ujawniając jego „intymny związek z całym pozaludzkim światem”¹⁰. Symbole - widoczne też w akcesoriach i zachowaniach obrzędowych – nie tylko uobecniały i obrazowały świat wartości, prawdy życia oraz moce działające w świecie, ale też bywały zapowiedzią, a nawet siłą sprawczą wydarzeń. Podstawową wartością, której dotyczyły, było życie i to, co mu sprzyja, jak np. słońce, ciepło, ogień,

⁷ Zob. wydanie angielskich i szkockich ballad THOMASA PERCY'EGO (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765) czy niemieckich bajek zebranych przez JAKUBA I WILHELMA GRIMM (*Kinder und Hausmarchen*, 1812–15), a wcześniej przez LUDWIGA ARNIMA I KLEMENSA BRENTANO (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806).

⁸ Ciekawe jest jednak zestawienie utworów Goethego czy Mickiewicza z ludowymi – domniemanymi – pierwowzorami ich ballad: w przypadku Goethego będzie to *Der Erlkönig* napisany w roku 1782, którego motyw pochodzi z duńskiej ballady przetłumaczonej na niemiecki przez Johana Gottfrieda Herdera (wydanej w *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken*, 1778/79, drugie, bardziej znane wydanie z 1807 r. to *Stimmen der Völker in Liedern*). Podobnie Mickiewicza ballada *Lilie* warta jest porównania z wersjami ludowej dumy *Stała się nam nowina, pani pana zabiła*, opublikowanej przez O. Kolberga w 1857 roku w antologii *Pieśni ludu polskiego*. W obu przypadkach fantazja poetów daleko odbiegła od wyobraźni ludowej, której nie sposób nazwać nieskrępowaną, raczej zdyscyplinowaną i swoiście pragmatyczną. Jak wiadomo, do tekstu Goethego komponowano wielokrotnie muzykę – za najbardziej znaną uchodzi pieśń *Der Erlkönig* op. 1 [D. 328] Franciszka Schuberta z 1815 roku; dla niektórych historyków muzyki zapoczątkowuje ona romantyzm w muzyce.

⁹ Zob. JERZY BARTMIŃSKI, *O języku folkloru*, Ossolineum, Wrocław 1973; *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1, cz. 1 *Kosmos. Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, UMCS Lublin 1996, oraz t. 1 cz. 2 *Kosmos. Ziemia, woda, podziemie*, UMCS Lublin 1999.

¹⁰ *Słownik stereotypów...*, op. cit., t. I, s. 9.

jasność, zieleń, czerwień, złoto, też woda, wiatr, ziemia¹¹. Witalność – jako siła i gorejące uczucie – cechuje nie tylko świat ludzi, ale i przyrody¹². Tak jak życie jest procesem o swoistej dramaturgii, tak i symbole mogą być w swym działaniu zarówno życiodajne, jak i śmiercionośne, np. gdy nadmiar słońca powoduje susze, a wylewy rzek przynoszą zagładę. Zatem symbole jako obrazy ważnych prawd życia nie są tylko statycznymi obrazami „dającymi do myślenia”, jak chciał Ricoeur, ale są też siłami – pozytywnymi lub groźnymi – zapowiadającymi i wyzwalającymi wydarzenia. Mają więc potencjał narracyjny i często są sednem różnych narracji, tak poetyckich, jak i umuzycznionych oraz tańczonych (co wzmagало zapewne ich oddziaływanie). Życie też może być postrzegane jako narracja, a świat jako mnogość i wielopiętrowość narracji, które toczą się wokół nas. Wystarczy je rozpoznać. I to właśnie wydaje się być charakterystyczną cechą i wartością dokumentacji Oskara Kolberga. Przejawem rozumienia mentalności ludu, dla którego świat był księgą życia, którą trzeba uważnie czytać, bowiem pisana jest przez Stwórcę.

Czym jest narracja?

Rozwijane w latach osiemdziesiątych XX wieku przez literaturoznawców, filozofów i psychologów koncepcje narracyjne pozwalają przyjąć, że narracja jest najpierw podstawową formą organizacji tekstu literackiego, dotyczącą rozwoju zdarzeń fabularnych ujętych w zależnościach przyczynowo-skutkowych, typową dla epiki i form dramatycznych. Jest też formą opisu wydarzeń życia, dramatyzacją, za którą odpowiadają działający bohaterowie. Oni to „od wewnątrz” organizują wydarzenia, są ich siłą napędową; „od zewnątrz” jest nim zamysł ideowo-artystyczny twórcy oraz konwencje kompozycyjne¹³. Jak pouczają filozofowie tacy jak Katarzyna Rosner, narracja jest także formą postrzegania i pojmowania świata oraz człowieka jako aktora wydarzeń i uczestnika życia, które się toczy wokół. Aktora, który dzięki temu się zmienia jako człowiek, lepiej pojmując to, kim jest. „Narracja” jest zatem istotna dla określania wciąż na nowo, kim jest człowiek; jest więc „prymarnie strukturą rozumienia, a nie strukturą tekstu”¹⁴.

¹¹ Ibidem.

¹² Metaforyczna paralelność życia przyrody i człowieka jest charakterystyczna nie tylko dla wyobraźni tradycyjnej; doskonałych przykładów dostarczają psalmy i cała Biblia: jak czytamy w psalmie 65, „pagórki przepasane są weselem, oblekają w zboże doliny, wykrzykują i śpiewają” (*Księga psalmów*, tłum. Cz. Miłosz, Paris 1981, s. 163).

¹³ Zob. wprowadzenie do tomu I antologii *Narracja i tożsamość*, t. I *Narracje w kulturze*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, IBL Warszawa 2004.

¹⁴ KATARZYNA ROSNER, *Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej*, op. cit. s. 7–8.

Psycholog J. Trzebiński w *Narracyjnych formach wiedzy potocznej* podkreśla, że narracja jest formą wiedzy jednostki o społecznej rzeczywistości i sposobem porządkowania doświadczeń. Chodzi o schematy zdarzeń i działań zwanych narracyjnymi (są one bowiem zbliżone do opowiadań) i o intencjonalnie działających aktorów – ludzi, którzy żyją wśród innych i dla innych. Wykrycie i zrozumienie celu ich działań, planów i intencji staje się możliwe właśnie dzięki formom narracyjnym¹⁵.

Narracja jest więc dla literaturoznawców opowiedzianą historią, która ma początek, dramaturgię i zakończenie, swego rodzaju akcją ujawniającą zamierzenia bohaterów oraz ich realizację. W folklorze i w ogóle w literaturze oralnej jest podobnie, z tym że istotni są nie tylko ludzie, ale też figury i siły działające realnie w świecie roślin, zwierząt, żywiołów (ogień, woda, wiatr), którymi kieruje potrzeba kontynuacji życia, tak jak to ukazuje wyobrażenia ludu w pieśniach czy podaniach. Według filozofów (Katarzyny Rosner analiza *Dasein* Heideggera we wspomnianym studium) narracja jest typową dla świadomości człowieka sekwencją czasową, jej struktura wewnętrzna odniesiona jest do czasowości bytu ludzkiego. Odwołuje się do swoistej dla człowieka zdolności organizowania procesów i działań w całościowe struktury znaczące. Owa czasowość i narracyjność jest jednak nie tylko kategoria poznawczą, ale i ontologiczną, określającą człowieka jako byt, który działa i rozwija się, który rozumie siebie i świat swoistą narracją, modelującą jego wiedzę o życiu i o człowieku. Wydaje się, że folklor idzie krok dalej: w obrzędach chodzi o narracje nie tylko wyobrażone, ale rzeczywiste, ważne, dotyczące realnego życia ludzi (obrzędy jako formy inicjacji – swoiste testy dojrzałości) i przyrody (cykl doroczny). Życia będącego tematem podań, śpiewów i obrzędów. Chodzi o narracje, które komentują, ale i wpływają na życie ludzi, a niekiedy – jak ujmują to dawne śpiewy – także na życie przyrody. Stąd, być może, znaczenie i trwałość owych tradycyjnych, śpiewanych narracji różnego typu i ogólności.

Narracyjność w dokumentacji Kolberga

Już *Sandomierskie* (1865), pierwszy tom monografii regionalnej, ujawnia, że Kolbergowska dokumentacja folkloru odwołuje się do narracyjności. Jest to projekt, który w tomach *Krakowskiego* zyskuje kształt modelowy dla całej serii *Ludu*, aż po 28 tom *Mazowsze V* wydany w 1890 – roku śmierci Kolberga¹⁶. Chodzi o układ tomu odwołujący się do wielopoziomowej narracji życia, które budzi się wiosną, kulminuje latem (sobótka), owocuje póź-

¹⁵ JERZY TRZEBIŃSKI, *Narracyjne formy wiedzy potocznej*, Wyd. Nakom Poznań, 1992, s. 7.

¹⁶ Podaję układ wg OSKAR KOLBERG, *Dzieła wszystkie*, t. 28, Wrocław – Poznań 1964.

nym latem i jesienią, wreszcie zamiera zimą po to, by się znów odrodzić (jak ziarno obumarłe w ziemi). Porządek V części *Mazowsza* (i schemat *Ludu*) to: Kraj, Lud, Zwyczaje doroczne (od Bożego Narodzenia po Zaduszki i Andrzejkki oraz wyodrębnione Dożynki), Obrzędy (Chrzcziny, Wesele i Pogrzeb) oraz Pieśni i Dumy¹⁷. Kraj i Lud można potraktować jako zarys scenerii dla dynamicznego opisu życia ludu, które toczy się w określonym krajobrazie według pór roku i zadań, jakie stają przed ludźmi od zimy, przez wiosnę i lato po jesień¹⁸.

Tak metaforycznie określony porządek życia przyrody ma swoisty odpowiednik w cyklu obrzędowym życia człowieka: chrzcziny, wesele, pogrzeb, będącym sekwencją inicjacji obrazujących dojrzewanie człowieka aż do sztuki przejścia na „drugą stronę”. Oba cykle życia (doroczny – przyrody i wieloletni – człowieka) są swoistymi meta-narracjami życia, rozpisanyymi na konkretne obrzędy doroczne i rodzinne, także będące narracjami, tylko rozpisanyymi na etapy, mające swą specyfikę, sens i koloryt emocjonalny wahający się od powagi, grozy i tajemnicy życia zmagającego się ze śmiercią po kult i gloryfikację życia podczas letniego przesilenia i krótkiej letniej nocy. Tak więc narracje obrzędowe wpisane są w realne narracje życia przyrody, która jest kluczem do emocjonalnego klimatu poszczególnych obrzędów, ujawniającego porządek uczuć zbiorowych przypisanych do poszczególnych pór roku i etapów życia oraz dojrzewania człowieka. Ów zróżnicowany klimat odzwierciedlają m.in. melodie, na co zwrócił uwagę Fiodor Rubcow, analizując formuły melodyczno-tonalne obrzędowych śpiewów wiosennych i letnich¹⁹.

Na scenariusze obrzędów rodzinnych składają się sekwencje zachowań głównych postaci, odgrywających odwieczne role w procesie życia: Gospodarza i Gospodyni, Pana Młodego i Panny Młodej, Starostów, Swatów, Kumów czy Przewodników śpiewów pogrzebowych. Do podstawowych form ich zachowań należą konkretne oracje, śpiewy i tańce - narracje podstawowe. Na każdym z tych poziomów – od meta-narracji cykli życia przyrody i człowieka po te, które są zawarte w pieśniach miłosnych, balladach czy kołysankach - mamy do czynienia z różnym formami ujawniania

¹⁷ Całość zamykają *Przypisy* zawierające dopełnienia i komentarze do całości.

¹⁸ Przypadające w tych okresach zwyczaje są komentarzem objaśniającym głębsze znaczenia życia przyrody, która zimą zamiera, gdy rzeki skuwa lód, a słońce najkrótszą drogą wędruje po niebie, nie dając wiele ciepła, by z wolna budzić się wiosną do życia, kulminować latem, zwłaszcza podczas letniego przesilenia (sobótki-kupałnocki), oraz owocować późnym latem w porze żniw, i jesienią (zbiory owoców), wreszcie przygotować się do zimowego wypoczynku-snu.

¹⁹ FIODOR RUBCOW, *Stati po muzykalnomu folkloru*, Sowietskij Kompozitor, Leningrad - Moskwa 1973.

dramaturgii życia, które toczy się nieprzerwanie wokół nas. W pewnym sensie także poszczególne symbole – charakterystyczne dla konkretnych rodzajów i gatunków śpiewów – są także narracjami, gdyż generują akcje, tyle że raczej moralnej, filozoficznej i poetyckiej niż fabularnej natury.

Przykładem wielopoziomowej symboliki narracyjnej może być piękna mazowiecka pieśń obrzędowa zapisana przez Kolberga w V tomie *Mazowska* jako nr 43:

W polu lipieńka, w polu zielona, listeczki opuściła,
Pod nią dziewczyna, pod nią jedyna, parę wianusków wiła
Uwiła wianek z siedmiu rumianek, zabrała mi go woda,
O mój wianusku, o mój zielony, jak-ze mi ciebie skoda²⁰.

Lipieńka symbolizuje szykującą się do małżeństwa młodą dziewczynę żegnającą swoje panieństwo, pojawiając się jako temat śpiewu obrzędowego podczas obrzędu kupalnocking (uważanego przez niektórych etnografów za inicjację do życia małżeńskiego). Obchodzono ją w wigilię św. Jana Chrzciciela, pod koniec czerwca (tuż przed kwitnieniem lip), w letnie przesilenie stanowiące punkt kulminacyjny dorocznego cyklu życia przyrody. Lipa nieprzypadkowo kojarzona była przez Słowian z dziewczyną; to długowieczne miódodajne drzewo ozdobne o sercowatych liściach, w rzymskiej mitologii poświęcone było Wenus.

Dokumentacja Kolberga uwzględnia zatem wielopoziomowość oraz dopełniającą się znaczenia wielkich i małych narracji o życiu, będących formami jego poznania i odczuwania. Od świata roślin i zwierząt, po świat ludzi oraz żywiołów – wszystkie te światy nie tylko żyją w folklorze, ale też oddziałują na siebie wzajemnie, ujawniając istotne powiązania i sensory, od konkretnych po bardzo ogólne, metaforyczne i symboliczne. Sensy te mają dynamiczny charakter, dotyczą bowiem sił wspierających życie. Nie tylko pory roku z ich nastrojowością i klimatami, ale też dzień i noc jako ramy życia i wszelkich działań człowieka są metaforami procesu życia: budzenia się ze słońcem, kulminacji w południe, stopniowego wygaszania aktywności (symbolicznego zamierania życia) pod wieczór, gdy dzień przechodzi w noc – tajemniczą porę snu i odradzania się sił, o czym pouczają np. kołysanki. Śpiewy ludowe, zwłaszcza formy epickie i dramatyczne, są w większości narracjami ujmującymi sugestywnie i symbolicznie wielowymiarowy fenomen toczącego się życia. Znamienna jest dla tych form narracyjność nie tylko fabuł i bezpośrednich wydarzeń, ale i symboliki

²⁰ O. KOLBERG, *Mazowsze, cz. V*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 28, Wrocław – Poznań 1964, nr 43.

(chodzi o jej potencjał odnoszący się do wartości życiodajnych). Podobnie jest, a w każdym razie było, z tańcem, co przypomina Grażyna Dąbrowska we wstępie do swego *Leksykonu. Taniec w polskiej tradycji*. Znamienne jest otwierające wstęp motto, pochodzące z *Parafiańszczyzny* Aleksandra Dunin Borkowskiego: „Dopóki taniec był oddaniem w ruchach zewnętrznych myśli i uczuć wewnętrznych, dopóty był prawdą, mającą pewne znaczenie i to wyniosło go między sztuki piękne”²¹.

Na tradycyjne śpiewy – złączone z tekstem, tańcem i obrzędem – można spojrzeć zatem jak na zestaw form narracyjnych dobrze nadających się do oddania dynamicznych wydarzeń i doznań życia, które realnie się toczy według meta-narracyjnego porządku. Jest to spotęgowane przez procesualność obrzędu, tańca i muzyki, jej zdolność oddania – poprzez sztukę wykonawczą – zmysłowo-emocjonalnego i zarazem racjonalnego charakteru wszystkich bodaj ważnych doświadczeń życia, czego potwierdzeniem jest bogactwo tematyki pieśni. Wielonurtowość i wielopoziomowość narracji (meta-narracje) jest ujawniana przez proste alegorie (lis-chytrność, byk-siła, dąb-zdrowie), bardziej złożone metafory, wreszcie symbole pozwalające przechodzić od zmysłowych obrazów i emocji do pojęć i sensów etycznych oraz wierzeń, do jakich odwołuje się wyobraźnia i mentalność ludowa. Wśród pożytków płynących z zastosowania narracyjnych teorii literaturoznawców, filozofów i psychologów do interpretacji folkloru, jednym z ważniejszych jest możliwość uzupełnienia definicji narracyjności pozwalająca lepiej pojąć fenomen folkloru. Jedną z jego cech jest kwestia dobrego, właściwego wykonania – tzw. „prawda wykonania”. To ważny wymóg, którego niespełnienie mogło mieć poważne skutki nie tylko dla muzyka, ale i całej wspólnoty (ze śmiercią muzyka włącznie). Wspomina o tym wielu etnomuzykologów badających tzw. pierwotne kultury, m. in. Alan Merriam w swej klasycznej pracy *The Anthropology of Music* z 1964 roku²². Chodzić może bowiem o magiczne i symboliczne konsekwencje niedokładności wykonania. Może to być przejawem braku umiejętności lub staranności, a w efekcie - niespełnieniem powinności względem realnie toczącego się życia, do którego owe śpiewy się odnoszą. Tak przynajmniej były kiedyś pojmowane śpiewy i tańce obrzędowe.

Folklor – sztuka poetycko-muzyczno-taneczna i dramatyczna – był za czasów Kolberga sztuką wspólnotową, wyrazem mądrości życia odczytywanej w ważnych sytuacjach, zbiorowo weryfikowanej. To w charakterze

²¹ GRAŻYNA DĄBROWSKA, *Leksykon. Taniec w polskiej tradycji*, Warszawa 2005/2006, s. 5.

²² Zob. rozdział V *Kulturowa antropologia muzyki*, w: K. DADAK-KOZICKA, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, IS PAN, Warszawa 1996, s. 199–239.

powiązań folkloru z życiem ludzi i przyrody należy szukać źródeł trwałości i ważności oraz swoistej skuteczności śpiewów. Najlepiej ujawniają to symbole, mające swoiście narracyjny charakter, aksjologiczny i sprawczy. Dokumentacja Kolberga pozwala rozpoznawać ten fenomen folkloru, żywy jeszcze w XIX w, będący odzwierciedleniem archaicznej mentalności i przejawem „starożytnych” właściwości kultury tradycyjnej.

SUMMARY

The study of folklore which began to develop towards the end of the eighteenth century was interested in finding in the native folklore traces of ancient times when national cultures were being formed. The high status of the arts and the recognition of the value of intuition as a form of cognition resulted in what might be described as the “mythologising” of the past. It was thought that the fullest vision of that past was transmitted by art, and epic forms, including the folk ones such as ballads and legends, were held in high regard. The suggestivity and attractiveness of these forms of transmission were linked to the particular kind of poetic language, especially its symbolism.

The main theme of folklore was life and everything which supports it. Thus it was of significance that its forms were of a narrative nature, appealing not only to reason, but also to emotions, to intuition and imagination, the sense of beauty and drama of life. The symbols which appeared in folklore were not only representations of values, but served to reveal the forces inherent in nature; they were thus harbingers of and causal forces behind events, the essence of diverse narrations. It seems that Kolberg understood folklore and its documentation in this dynamic way.

The arrangement and content of all the volumes of his *Lud* [*The People*] are characterised by a symbolism that is narrative and dynamic, beginning with the meta-narration of the life of mankind and nature (the cycle of family and annual customs which follow the model: birth, culmination, dying), and ending with specific narratives relating to rituals, as well as the more

detailed narratives contained in songs and legends. It is this faithful transmission of that which is most important in folklore that makes Kolberg's works so innovative.

|

|

FRYDERYK CHOPIN W ŚWIETLE KORESPONDENCJI OSKARA KOLBERGA

Ewa Stawińska-Dahlig

WARSZAWA

Oskar Kolberg, jako dobrze wykształcony muzyk oraz utalentowany pianista i kompozytor¹, żywo interesował się działalnością koncertową i kompozytorską Fryderyka Chopina oraz edytorstwem jego dzieł. Zwłaszcza, że znał go osobiście, bowiem w latach 1820–1825 rodzina Kolbergów zamieszkiwała na parterze tego samego skrzydła Pałacu Kazimierzowskiego, którego mieszkanie na II piętrze zajmowali Chopinowie². Choć Oskara Kolberga nie łączyła tak bliska znajomość z Fryderykiem, jak jego braci – Antoniego, a zwłaszcza Wilhelma, to jednak właśnie Oskar najbardziej przysłużył się jako chopinograf. Często słyszał grę Fryderyka, zarówno w sytuacjach prywatnych, jak i publicznych, będąc wyjątkowo kompetentnym świadkiem rozwoju jego talentu i umiejętności pianistycznych. Potwierdzają to jego wspomnienia z młodości:

[...] staje mi często na myśli jakoby wspomnienie dnia wczorajszego, nasze uczone kadeckie koszary i ów długi pawilon przy Liceum, gdzieśmy mieszkali, i ćwiczenia Fryd[eryka] przy fortepianie, i nasze na dziedzińcu, postać starego Chopina wołającego wieczno-

¹ Od 1824 roku Oskar Kolberg pobierał lekcje gry na fortepianie – jego pierwszym nauczycielem był T. Głogowski, potem zaś, od 1825 r. Franciszek Vetter. Studia muzyczne kontynuował u Józefa Elsnera w 1830 roku. W latach 1832–1834 studiował kompozycję i fortepian u Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. W 1835 roku wyjechał na blisko dwa lata do Berlina. Studiował tam kompozycję i teorię muzyki u Carla Friedricha Girschnera i Carla Rungenhagena. Od 1836 roku udzielał prywatnych lekcji gry na fortepianie.

² Potem Kolbergowie mieszkali w kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu, róg Oboźnej.

rem z okna drugiego piętra swoich elewów bawiących się na dole w piłkę³.

O swoich relacjach z Chopinem Kolberg pisał również w liście do oficyny wydawniczej Breitkopf & Härtel⁴; list kończył zapewnieniem o swojej „dokładnej znajomości stylu Chopina, jak również polskiego charakteru narodowego w ogóle”.

Długoletnia przyjaźń z Chopinem, którą utrzymywaliśmy z Warszawie, szczególnie przed jego wyjazdem do Paryża, mieszkaliśmy bowiem trzy lata w tym samym domu, gdzie miałem przez pewien czas – podobnie jak Fontana – prawie codziennie okazję przysłuchiwać się jego grze [...]⁵.

Po latach Kolberg nie szczędził czasu na dzielenie się swoją wiedzą o Chopinie, jak też na przyczynki do biografii i twórczości kompozytora. Na wieść o śmierci Chopina pisał nekrologi w prasie (1849)⁶, a w roku 1861 opublikował obszerny biogram w *Encyklopedii Powszechnej* Samuela Orgelbranda⁷; gromadził też materiały do większej pracy, której nie zdążył jednak napisać.

Szczególnie bogatym źródłem informacji o Chopinie jest *Korespondencja Oskara Kolberga*⁸, zwłaszcza z autorami monografii Chopinowskich, którym nie było już dane poznać Chopina – Marcelim Antonim Szulcem i Maurycym Karasowskim. Korespondencja Kolberga z Szulcem obejmuje łącznie 46 listów z okresu 1871–1888, zaś korespondencja z Karasowskim 16 listów pisanych w latach 1876–1886. Na temat Chopina Kolberg korespondował też z Janem Kleczyńskim i Józefem Sikorskim.

³ OSKAR KOLBERG, „Biblioteka Warszawska” 1849, t. IV, s. 436.

⁴ Kolberg do firmy Breitkopf & Härtel (5 I 1878), *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II (1877–1882), w: *Dzieła wszystkie*, t. 65, red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller, Wrocław – Poznań 1966, s. 95–96

⁵ Ibidem.

⁶ „Dziennik Polski” 1849 nr 130, 131, 133, 135. „Biblioteka Warszawska” 1849 nr 293–294, przedruk: OSKAR KOLBERG, *Pisma muzyczne*, cz. II, w: *Dzieła wszystkie*, t. 62, Wrocław – Poznań 1981, s. 460.

⁷ *Encyklopedia Powszechna*, nakład, druk i własność Samuela Orgelbranda księgarza i typografa, t. V, Warszawa 1861, s. 458–463; przedruk: *Pisma muzyczne*, cz. II, op. cit., s. 385–393.

⁸ Korespondencja obejmuje trzy tomy z serii *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga: t. 64, cz. I (1837–1876), t. 65, cz. II (1877–1882), t. 66, cz. III (1883–1890); red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller.

Marceli Antoni Szulc (1818–1898) był nauczycielem gimnazjalnym w Poznaniu, autorem pracy: *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty* (Poznań 1873). Pierwszy list zaadresował do Kolberga w listopadzie 1871 roku, prosząc o wsparcie merytoryczne przy powstającej pracy o Chopinie. Odpowiedź otrzymał dopiero po ukazaniu się książki, w listopadzie 1874 roku, wraz z powinszowaniami i szczegółowymi uwagami na temat wydanej pracy, które miały służyć do drugiej edycji⁹. Od tego momentu rozpoczęła się obfita korespondencja Szulca z Kolbergiem trwająca do 1888 roku. Szulc publikował też artykuły o Chopinie w kilku numerach „Echa Muzycznego” w 1880 roku, korzystając m.in. z materiałów nadesłanych przez Kolberga.

Maurycy Karasowski (1823–1892) – pisarz, krytyk muzyczny, wiolonczelista i kompozytor – opublikował o Chopinie pracę *Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe* (Drezno 1877), która cieszyła się dużą popularnością. Jej drugie wydanie ukazało się w 1878, a trzecie – w 1881 roku. Rok później ukazała się polska wersja pt.: *Fryderyk Chopin. Życie, listy, dzieła* (Warszawa 1882). Praca Karasowskiego wydana w 1877 roku w języku niemieckim była przedmiotem krytyki w listach Szulca i Kolberga (obydwaj ganili brak podania źródeł, niewłaściwą hierarchię faktów, nieład¹⁰). Kolberg przesłał autorowi szczegółowe uwagi¹¹ do pierwszego wydania niemieckiego. Z czasem stosunek Kolberga do Karasowskiego zmienił się; Kolberg był gotów zawczasu korygować drugie polskie wydanie jego książki, do którego jednak nie doszło.

Z nurtu chopinowskiego korespondencji Oskara Kolberga wyodrębnić można kilka głównych wątków, dotyczących: (1) pianistyki, twórczości i edytorstwa dzieł Chopina oraz (2) pamiątek po nim.

Pianistyka, twórczość i edytorstwo dzieł Chopina

Kolberg poświęcił sporo miejsca na przedstawienie roli tańca i śpiewu w życiu muzycznym i towarzyskim Warszawy pierwszych dekad XIX w., podkreślając przy tym zdolności Chopina, który improwizował nie tylko na zadany temat muzyczny, ale też na sugerowaną słowem treść (dotyczą-

⁹ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III (1883–1890), w: *Dzieła wszystkie*, t. 66, red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller, Wrocław – Poznań 1969, s. 724–729.

¹⁰ Szulc do Kolberga (25 VI 1877). *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II (1877–1882), w: *Dzieła wszystkie*, t. 65, red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller, Wrocław – Poznań 1966, s. 43–44 oraz Kolberg do Szulca (9 VII 1877). *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 49.

¹¹ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., s. 738–743.

cą wyobrażenia, sceny czy zdarzenia¹²). Kolberg przekazał też wiele szczegółów odnoszących się do udziału Chopina w „wieczorach tańczących” w charakterze pianisty grającego do tańca mazury¹³.

W sferze głównych zainteresowań Kolberga było też edytorstwo dzieł Chopina. Od 1878 roku Kolberg z własnej inicjatywy uczestniczył w pracach nad wydaniem dzieł kompozytora, zwłaszcza juveniliów, wymieniając korespondencyjnie uwagi z przedstawicielami firmy wydawniczej Breitkopf & Härtel¹⁴. Korespondował również z Gustawem Gebethnerem

¹² O. Kolberg do M. A. Szulca (1 II 1876): „Otóż mowa jest w Pańskim dziele o improwizacjach Ch., że w towarzystwie nieraz mu ktoś ze znajomych podał obraz jaki z życia narodowego jako temat, na który on improwizował; zwykle czynił to Grzymała, Witwicki, z Tańskich Hoffmanowa lub który z wojskowych.”. Zob. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I (1837–1876), w: *Dzieła wszystkie*, t. 64, red. E. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller, Wrocław – Poznań 1964, s. 561.

¹³ O. Kolberg do listu adresowanego do M. A. Szulca z 15 XII 1874 roku dołącza trzy mazury Chopina, komentując: „Co do kawałków Chopina, które oczywiście noszą na sobie piętno dorywczości (lubo ducha jego cechujące niewątpliwie), nadmieniam, że trzy te mazury [*Mazurek G-dur, B-dur i D-dur*] były improwizowane wśród większej jeszcze liczby innych w ten sposób, jakim to wspomniał w moim przeszłym liście, na jakimś wieczorze tańczącym (zdaje się, że u rektora Lindego w roku 1826 czy 7), gdy Ch[opin], w dobrym będąc humorze, sam siadał do fortepianu (nigdy go bowiem o to przy tańcach, szanując jego talent, nie proszono) i puszczał wodze swojemu wesołemu usposobieniu. Mazurów takich krocie sypało się wówczas spod jego ręki, jak z rogu obfitości, lecz tylko te trzy na żądanie brata mego nazajutrz spisany być mogły, że jeszcze z pamięci nie uleciały. Trzeci z nich (*G-dur*) nazwany został kulawym, dlatego, że go grał, gdy tancerz w obertacie na lewo (na kseb) przysiadł się czasami jedną nogą czy kolanem do ziemi, udając niby kulawego czy pijanego lub chcącego upaść, lecz wnet się podnosił, co mając oznaczać mocniej naciskane oktawy wiolinu i basu w drugim takcie każdej części [...]. Dwa te mazury: *B-dur* i *G-dur*, mój brat następnie za pozwoleniem jego litografował; na świstkach bez tytułu w 30 tylko egzemplarzach odbite, rozdane one zostały znajomym (jeden egzemplarz mam u siebie). Są to te same, które Friedlein wydał około r. 1852, a których edycja [...] od dwudziestu już lat jest wyczerpaną, więc on sam dziś już ani jednego nie posiada egzemplarza. Miałem także parę *ecossaisé*ów na tymże czy innym improwizow[anym] skomponowanych wieczorze (lecz ich odnaleźć nie mogę) [...]”. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 507. Warto wspomnieć, że w liście do rodziny Chopin napisze już o swoich nowych mazurkach „nie do tańca” (Wiedeń, XII 1830), co świadczy o transformacji tego gatunku w twórczości kompozytora – od funkcji użytkowej do artystycznej.

¹⁴ Niemiecka oficyna wydawnicza Breitkopf & Härtel została założona w 1719 roku w Lipsku przez Bernharda Christopha Breitkopfa (1695–1777). W 1795 roku do oficyny dołączył Gottfried Christoph Härtel (1763–1827). W latach 1833–1848 firma Breitkopf & Härtel była głównym wydawcą dzieł Fryderyka Chopina w Niemczech, opublikowała pierwodruki opusów 12–65 (z wyjątkiem opusów: 13, 14, 19, 32, 43–45, 50, 51, 59). Po śmierci kompozytora oficyna kontynuowała publikowanie jego dzieł; utwory wybranych gatunków wydawano też w edycjach zbiorczych i tematycznych. W latach 1873–1875 firma Breitkopf & Härtel wydała pierwszą edycję dzieł wszyst-

i Augustem Wolffem, m.in. w sprawie kompletowania utworów młodzieńczych, korekt wydawniczych, krytyki źródłowej i oceny autentyczności dzieł. Kolberg przygotował chronologiczny spis wszystkich utworów Chopina, który przekazał firmie Breitkopf & Härtel w grudniu 1878 roku¹⁵. Udostępniał informacje dotyczące pomysłów twórczych i okoliczności powstania niektórych utworów Chopina (jak np. *Ballady As-dur* op. 47¹⁶ czy *Fantazji A-dur na tematy polskie* op. 13¹⁷), jak również źródeł muzycznych dzieł. I tak np. Maurycemu Karasowskiemu podał, wraz z komentarzem, transkrypcję melodii *Chmiela* – wersji¹⁸, na temat której najprawdopodobniej improwizował Chopin podczas koncertu w Wiedniu w 1829 roku. Dzięki Kolbergowi zostały wydane niektóre kompozycje młodości Chopina, takie jak: *Trzy mazury i Adagio*; Kolberg przesłał je Szulcowi, a ten opublikował utwory w 1875 roku nakładem M. Leitgebera w Poznaniu¹⁹.

kich Chopina w ośmiu tomach. Po wygaśnięciu praw autorskich w 1879 roku., oficyna kontynuowała wydawanie utworów Chopina, publikując kilka nowych edycji dzieł zebranych Chopina, m.in. *Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* (red. W. Bargiel, J. Brahms, A. Francomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff i in.) w 14 tomach (1878–1880); *Neue revidierte Ausgabe* (1880–1885) w 10 tomach i późniejsze. W latach 1832–1888 firmę prowadzili bracia Hermann i Raymund Härtel. Nie wiadomo z kim konkretnie korespondował Oskar Kolberg, ponieważ listy z oficyny podpisane są nazwą firmy: Breitkopf – Härtel, zaś na papierze listowym znajduje się nadruk „Breitkopf u. Härtel”.

¹⁵ Kolberg dołączył chronologiczny spis utworów Chopina do listu z 3 XII 1878 roku. Zob. list: *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 178–182, spis utworów: *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., s. 730–734.

¹⁶ Kolberg do Szulca (1 II 1876): „«Ballada As-dur» ma być ilustracją «Świtezianki» i miała powstać na prośbę i z natchnienia Mickiewicza”. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 561. Fakt, że *Ballady* Chopina mają rodowód literacki potwierdza m.in. Robert Schumann.

¹⁷ Kolberg w liście do M. Karasowskiego z 30 X 1881 r. opisał skąd pochodziły tematy zaczerpnięte przez Chopina: „Pierwszy temat śpiewał mu pułkownik Józef Paszkowski u generałowej Sowińskiej, drugi temat to pieśń Kurpińskiego czy kantata z *Elegii* tegoż na śmierć Kościuszki, trzeci zaś podał mu Wodzyński w Warszawie czy też Służewie (jest to motyw ludowy, umieszczony w moim dziele *Lud*, ser[ia] IV, s. 244”. Zob. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 559.

¹⁸ Kolberg do Karasowskiego (9 XI 1876): „Pan sobie życzysz mieć nutę *Chmiela*. Przypuszczam, że potrzebna ona jest do biografii Chopin[ina], którą – o ile mi wiadomo – Pan się zajmujesz. Lubo nuta ta w moim dziele ukazuje mnóstwo wariantów, jednak pewny jestem, że Ch[opin] nie mógł innego użyć, jak tego, który znany był wówczas w Warszawie, i ja go już wówczas nieraz miałem sposobność słyszeć”. Zob. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 661–662.

¹⁹ *Trzy Mazury* to *Mazurki: D-dur, G-dur i B-dur*. Wydanie zostało następnie powtórzone jako dodatek nutowy do „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” 1894, nr 580/45, pt.: *Trzy Mazury i Adagio Nocturn „Reminiscencya” Fryderyka Chopina*. Pod

Ponadto Kolberg był kopistą niektórych utworów Chopina, takich jak *Lento con gran espressione*, *Piosnka litewska*, *Ecossaise G-dur* i *Des-dur*.

Kolberg wyrażał swoją opinię w wielu kwestiach spornych; krytycznie wypowiadał się na temat nadania przez Juliana Fontanę numerów opusowych (od op. 66 do op. 74) dziełom Chopina nie wydanym za życia, głównie młodzieńczym. Opusowanie Fontany uważał za niewłaściwe i mylące. Uzasadniał, że kolejność wydawnicza dzieł powinna odzwierciedlać ewolucję stylu kompozytora, zatem po utworach późnych, dojrzałych nie powinny następować utwory młodzieńcze²⁰. Dlatego też namawiał wydawców firmy Breitkopf & Härtel do odrzucenia numeracji Fontany:

Jest zatem nie tylko pożądane, ale nawet konieczne dla poznania rozwoju ducha Chopina, zaniechanie oznaczeń Fontany — jako wyniku osobistego zapatrywania, a w żadnym razie woli Chopina — aby ustąpiły one miejsca słuszniejszemu oznaczeniu. Polega ono, według mojego zdania, na zwykłym ponumerowaniu wszystkich wcześniejszych nie numerowanych lub pośmiertnych utworów, złożonych w kolejności rzeczowej i chronologicznej, z których ostatniej nie zawsze Fontana przestrzegał²¹.

W wielu listach przewija się ciekawy wątek bezprawnego wydania w 1870 roku *Poloneza Ges-dur*²² Chopina przez Józefa Kaufmana. Wydawca

nazwą *Adagio* i *Nocturn „Reminiscencya”* kryje się *Lento con gran espressione* (w wersji uproszczonej, bez polimetrii, dla siostry Ludwiki).

²⁰ Kolberg do Szulca (10 XI 1876): „Zdaje mi się bowiem, że Fontana niewłaściwie postąpił przy wydaniu pośmiertnych dzieł, dając dalszy ciąg opusów, czyli liczb dzieł. *Mazury* zwłaszcza naznaczone opusami 67 i 68 są to (prócz ostatniego) próby muzy jego młodocianej, a kilka z nich (osobliwie weselsze) były również jak i te, któreśmy świeżo wydali u Leitgebera, improwizowanymi na balach tańcami. W przyszłym wydaniu *Oeuvres completes* (a zwłaszcza mazurów) należałoby okoliczność tę uwzględnić i dawać najprzód rzeczy młodociane, chronologicznie wedle daty wiadomej lub przypuszczalnej ze stosownym objaśnieniem, numerując je porządkowo, nie zaś z numeracją Fontany; a dopiero przejść do opusów za życia Ch[opin]a naznaczonych — kończyć na op. 66, ostatnim za jego życia — chyba żeby się znalazły rzeczy widocznie później napisane niż op. 66 i kwalifikujące się stosownie do dalszej opifikacji [!]”. Zob. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 664.

²¹ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 178–182.

²² Autentyczność *Poloneza Ges-dur* była swego czasu kwestionowana, np. przez Fredericka Niecksa. Losy autografu Chopina nie są znane. Kopia Oskara Kolberga zaginęła (prawdopodobnie ze zbiorów Aleksandra Polińskiego w Warszawie). Istnieje rękopis edycyjny nieznanego kopisty (dla firmy wydawniczej B. Schott und Söhne, Mainz) oraz incipit trzytaktowy w spisie Ludwiki Jędrzejewiczowej (*Kompozycje niewydane*). Zob. KRYSZYNA KOBYLAŃSKA, *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*, Kraków 1977, s. 481–483.

opublikował ten utwór pod tytułem: „Polonez skomponowany przez sławnego artystę zmarłego niedawno w Paryżu”, nie podając nazwiska kompozytora. W kręgu przyjaciół Chopina *Polonez* rozpowszechniony był w odpisach. Oskar Kolberg w liście do firmy Breitkopf & Härtel z 1881 roku, tłumaczył, przesyłając „najlepszą wersję” utworu:

Polonez ten znany był pod nazwą „Pożegnanie Warszawy w roku 1830” (Les adieux de Varsovie). Chopin napisał go krótko przed wyjazdem za granicę, tylko dla zażyłych przyjaciół i współpracowników i nie myślał za życia o jego opublikowaniu²³.

Szczególnie cenne są uwagi Kolberga na temat wykonawstwa dzieł Chopina. Kolberg komentował praktykę gry utworów Chopina w zestawieniu z zapamiętanym stylem interpretacji samego kompozytora. Podnosił rangę szczegółów, krytykował wykonania ówczesnych pianistów, twierdząc, iż pianiści grają zbyt szybko, pomijają „mnóstwo szczegółów”, wpadają w przesadną egzaltację, co dotyczyło również realizowania tempa *rubato* (czyli – jak pisał Kolberg – „ociągania się” i „niezależności obu rąk od siebie”). Zdaniem Kolberga Chopin jako wykonawca był niezrównany i wrażenia wyniesione ze słuchania jego gry w latach 1827–1830 pozostały w jego pamięci „niezatarte ślady, nie pozwalające wcale porównać z nowszymi wykonaniami”²⁴. Kolberg sam był pianistą i nauczycielem, który wprowadzał w tajniki wykonywania dzieł Chopina swoich uczniów z pewnością wyjątkowo wiernie i świadomie.

Pamiętki po Fryderyku Chopinie

1. Wielokrotnie pojawia się w korespondencji temat tablicy poświęconej Chopinowi w kościele św. Krzyża w Warszawie (obecnie Bazylika Mniejsza). Projekt (szkic) tablicy wykonał brat Oskara, Wilhelm

²³ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 446.

²⁴ Kolberg do Szulca (20 V 1879): „Ja sam słyzałem bardzo wielu wirtuozów grających dzieła Ch[opina] [...], a przyznam się, że w zupełności żaden z nich mnie nie zadowolił, chociaż najlepiej jeszcze grali je Liszt i Śmietński, a drobniejsze rzeczy k[się]żna Czartoryska, Wernik, Mikuli itd. Essipow ma znakomicie grać ballady, ale tej nie słyzałem. Ja znajduję, że wszyscy grają za prędko, a biorąc szalone tempo w allegrach, gubią tym samym mnóstwo szczegółów, które właśnie u kompozytora tyle w piękne szczegóły obfitego jak Ch[opin] uwydatnione w grze być by powinny. Przy tym prawie każdy wpada w afektację, niestosowną przesadę...”. Zob. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 234.

(1807–1877)²⁵, zaś zrealizował Leonard Marconi (1835–1899)²⁶. W listach między Wilhelmem a Oskarem prześledzić można etapy powstawania tablicy, która została ukończona kilka lat później niż planowano. Tablica miała być gotowa już w 1874 roku, jednak pojawiły się „rozmaite trudności”, o czym informował Wilhelm swego brata w liście z tegoż roku²⁷. Okazało się, że Marconi przez długi czas zwlekał z wykonaniem zlecenia. W listopadzie 1877 roku Oskar Kolberg odwiedził Marconiego we Lwowie, gdzie widział tablicę przed wysłaniem jej do Warszawy. Dopiero w roku 1879 została wmurowana w filar kościoła św. Krzyża. W „Kłosach”²⁸ umieszczono jej wizerunek, jeszcze nie ostateczny: bez napisu, z podobizną Chopina (u góry, pośrodku) wzorowaną na portrecie Ary Scheffera (zob. przykład 1). Ostatecznie jednak zrezygnowano z portretu i Marconi umieścił w tym miejscu wyrzeźbione przez siebie popiersie Chopina, wykonane – jak cała tablica – z białego marmuru.

W epitafium, odsłoniętym w roku 1879, podano, że Fryderyk Chopin urodził się 2 marca 1809 roku. Zbliżoną datę podaje Oskar Kolberg w *Encyklopedii Orgelbranda*: „w nocy z d. 1 na 2 marca 1809 r.”²⁹, a także najbliższa rodzina Chopina – jego matka i siostra, Izabela Barcińska oraz przyjaciele, jak choćby Julian Fontana (we wprowadzeniu do zbioru *Dzieł pośmiertnych*)

²⁵ Nieco enigmatyczny jest temat pamiątek po Chopinie z kolekcji Wilhelma Kolberga. Oskar wielokrotnie prosił brata, by ten przysłał mu, jeśli coś znajdzie w swoich papierach o Chopinie (listy, nuty, notatki, itp.) i niecierpliwie tego oczekiwał (*Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 485). Tymczasem, jak się okazało po śmierci Wilhelma, część pamiątek po Chopinie przekazał on pod koniec życia Maurycemu Karasowskiemu, a część Izabeli Barcińskiej, siostrze kompozytora, o czym informowała córka Wilhelma, Jadwiga. Dla Oskara Kolberga było to dużym zaskoczeniem, zwłaszcza, że Wilhelm znał jego plany, dotyczące napisania pracy o Chopinie (*Ibidem*, cz. II, s. 171). Z listów Chopina adresowanych do Wilhelma, Maurycy Karasowski opublikował w swojej pracy tylko dwa: list z Szafarni z 19 sierpnia 1824 roku i list z Reinertz (Duszniak) z 1826 roku (*Ibidem*, cz. II, s. 690). Od Oskara Kolberga dowiadujemy się, że listów Chopina do „Wilusia” było więcej – wspomina o jeszcze jednym liście z Reinertz i liście z Antonina, w którym Chopin naszkicował pałac myśliwski ks. Radziwiłła (*Ibidem*, cz. III, s. 724) – obydwie listy nie są do dzisiaj znane, zatem część kolekcji Wilhelma musiała ulec rozproszeniu bądź zniszczeniu.

²⁶ Pierwszą żoną Antoniego Kolberga była Eleonora Marconi; jedna z ich dwóch córek – Kazimiera Kolberg wyszła za dalszego krewnego Władysława Marconiego, z którym miała pięcioro dzieci. I ród Marconich okazał się żywotniejszy od Kolbergów; patrz tablica genealogiczna na s. 270 pracy Stanisławy Dębickiej *W starym gnieździe. Z sagi rodu Kolbergów*, Warszawa 1989.

²⁷ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 517 i 521.

²⁸ *Projekt grobowca dla Fryderyka Chopina, p. Marconiego, „Kłosy” 1879 nr 708, s. 62. Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 209.

²⁹ *Encyklopedia Powszechna*, op. cit., s. 458.



PRZYKŁAD 1: Projekt tablicy Wilhelma Kolberga, zrealizowany przez Leonarda Marconiego. *Projekt grobowca dla Fryderyka Chopina, p. Marconiego*, „Kłosy” 1879 nr 708

i pierwsi biografowie (m.in. Szulc i Karasowski). W 1893 roku, ze względu na ujawnienie metryki chrztu i aktu urodzenia Chopina, zmieniono datę, która widniała na tablicy: z 2 marca 1809 roku na 22 lutego 1810 roku. Ta data pozostała na tablicy do dzisiaj, choć od niedawna przyjmuje się, że Chopin urodził się 1 marca 1810 roku. Sam Chopin bowiem, zapisując się w 1833 roku do Towarzystwa Literackiego w Paryżu, podał taką właśnie datę swoich narodzin. Trzeba jednak dodać, że kompozytor nie posiadał swojej metryki, a roczną datę urodzenia obliczył (niestety błędnie) z inskrypcji na zegarku otrzymanym od śpiewaczki, Angeliki Catalani. Fakt ten przekazał muzykograf i krytyk muzyczny, Joseph d'Ortigue³⁰ (1802–1866), który osobiście rozmawiał o tym z Chopinem, a także Ferenc Liszt w swej książce *Chopin* (1852)³¹.

2. W korespondencji Oskara z Karoliną Kolberg-Wąsowską³² przewija się wątek portretu Chopina namalowanego przez młodszego brata Oskara, Antoniego (1815–1882). Jest to jeden z ostatnich wizerunków Chopina powstałych za jego życia (w 1848 roku), w czasie pobytu Antoniego Kolberga w Paryżu (zob. przykład 2). Dwa lata po śmierci malarza, w 1884 roku, Oskar korespondował z Karoliną – wdową po Antonim Kolbergu, na temat odrestaurowania portretu i możliwościach sprzedaży w związku z trudną sytuacją finansową rodziny. Po renowacji, w lipcu 1884 roku, właścicielka przywiozła obraz do Krakowa. Został umieszczony na wystawie Muzeum Narodowego w Sukiennicach. Zamiar sprzedaży portretu księżnej Marcelinie Czartoryskiej nie powiódł się; „Księżna Czartoryska i inni członkowie tej rodziny oglądali go parę razy, ale nikt ani się spytał, jaka jest jego cena”³³. Wydaje się to zaskakujące, ale ze sprzedażą tego obrazu były duże trudności – znajdował się on w Sukiennicach jeszcze w 1888 roku. Został sprzedany dopiero około 1894–1895; kupił go członek Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego Ignacy Dobrzycki, który w 1912 roku przekazał obraz do zbiorów WTM. Tam eksponat znajdował się do wybuchu drugiej

³⁰ Joseph d'Ortigue kilkakrotnie spotkał się z Chopinem, który dostarczył mu wielu cennych informacji do napisania pracy biograficznej, której jednak ostatecznie d'Ortigue nie opublikował. Por. „L'Opinion publique”, 23 XI 1849 r.

³¹ Więcej informacji na temat daty urodzenia Chopina: PIOTR MYŚLAKOWSKI, ANDRZEJ SIKORSKI, *Okoliczności urodzin Fryderyka Chopina. Co mówią źródła*, „Ruch Muzyczny” 2002 nr 20, s. 28–34; EWA SŁAWIŃSKA-DAHLIG, PIOTR MYŚLAKOWSKI, *Kiedy przejrzał „ślepy Mazur”*. Kilka uwag o dacie urodzenia Chopina, „Ruch Muzyczny” 2010 nr 14, s. 36–38.

³² Karolina Kolberg-Wąsowska była drugą żoną Antoniego Kolberga; po jego śmierci wyszła za Antoniego Wąsowskiego (Zob. S. DĘBICKA, *W starym gnieździe. Z sągi rodu Kolbergów*, Warszawa 1989, tablica genealogiczna, s. 270.)

³³ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., s. 216.

wojny światowej. W czasie wojny portret został przeniesiony do Biblioteki Krasieńskich, gdzie spłonął w roku 1944.



PRZYKŁAD 2: Antoni Kolberg (1815–1882). Portret Fryderyka Chopina, 18548; olej, płótno. Na odwrocie napis: „Portret Fryderyka Chopina namalowany z natury w Paryżu w r. 1848 przez Antoniego Kolberga”. Wysokość 67,50 cm x szerokość 53,50 cm

3. Kilkakrotnie w korespondencji Szulca z Kolbergiem pojawia się temat wspomnień i pamiątek po Chopinie zgromadzonych przez uczennicę Chopina Marcelinę księżnę Czartoryską (1817–1894), wywiadów przepro-

wadzonych z nią przez Stanisława Tarnowskiego³⁴, jego artykułu *O Chopinie* w „Przeglądzie Polskim” (1871) oraz książeczki *Księżna Marcelina Czartoryska* (1895). Poruszana jest także kwestia przekazania przez nią pamiątek po Chopinie do Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie³⁵. W liście z 29 lipca 1881 roku Kolberg namawia Szulca do ich opracowania (szczegółowego opisu). Swój zbiór chopinianów księżna Czartoryska przekazywała stopniowo; ostatecznego wpisu dokonano 8 października 1881 roku. Był to niewielki zbiór, składający się z kilku niedużych portretów paryskich Chopina, ręki kompozytora odlanej z brązu oraz kilku listów i rękopisów³⁶. Łącznie, według listy Leona Bentkowskiego, dar obejmował dzieśnięć eksponatów. Temat ten opracowała Jolanta Lenkiewiczowa, poświęcając księżnej Czartoryskiej, jako pomysłodawczyni założenia „pokoju z pamiątkami po Chopinie” odrębny artykuł³⁷.

Marcelina Czartoryska była inicjatorką utworzenia pierwszego w Polsce muzeum kompozytora. Najwcześniejsze informacje na ten temat pojawiają się w korespondencji prof. Józefa Łepkowskiego z ks. Władysławem Czartoryskim z grudnia 1880 roku i z lutego 1881 roku. Na polecenie księżnej Czartoryskiej, czarną marmurową tablicę ze złożonym napisem „Chopin i pamiątki po nim”, wykonał Walery Eljasz-Radzikowski (1841–1905). Tablica została ona umieszczona nad drzwiami do pokoju z chopinianami, który mieścił się w najstarszej części Muzeum Czartoryskich, w tzw. Klasztoru; jednakże zbiór wielokrotnie przenoszono. W latach trzydziestych XX w. „pokój” przestał istnieć. Ponownie urządzone go dopiero w roku 1993 – zgodnie z koncepcją Marka Rostworowskiego, kuratora Muzeum, pamiątki po Chopinie eksponowano na niewielkiej przestrzeni w bibliotece książąt Czartoryskich, w której znajdował się również fortepian księżnej Marceliny oraz jej portret namalowany przez Jana Matejkę w 1874 roku³⁸.

³⁴ Dzięki inicjatywie Marceliny Czartoryskiej w dn. 19 marca 1871 roku odbyła się w Krakowie prelekcja Stanisława Tarnowskiego o Fryderyku Chopinie, której towarzyszył recital M. Czartoryskiej.

³⁵ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 536.

³⁶ *Ibidem*, s. 562.

³⁷ *Księżna Marcelina Czartoryska inicjatorka założenia „Pokoju z pamiątkami po Chopinie” w Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, w: „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” 1998, rocznik 43, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, s. 143–151.

³⁸ Ponadto, w bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie przechowywany jest zeszyt zawierający bogaty zbiór wycinków prasowych z periodyków dostępnych księżnej Czartoryskiej. Obejmuje on dwadzieścia dziewięć ówczesnych publikacji i wzmianek poświęconych Chopinowi.

Na koniec warto odnotować, że Kolberg wypowiadał się też w kwestiach estetyki i recepcji dzieła Chopina. Podobnie jak Szulc, oceniał Chopina jako kompozytora rdzennie polskiego. We wspomnianym na początku biogramie Kolberg zwraca uwagę na „akcent polski” w twórczości Chopina, zaś w liście do Szulca pisze: „Chopin jest na wskroś Polakiem”³⁹. Podobnych sformułowań używa Szulc, pisząc np.: „Chopin jest uosobieniem ducha Polski w tonach, dokładniejszym i samoistniejszym aniżeli cała plejada poetów naszych wzięta”⁴⁰. Kolberg zbulwersowany był twierdzeniem, że na twórczości Chopina odcisnęło się „piętno trzech narodowości”⁴¹ – polskiej, francuskiej i niemieckiej. Pogląd ten, po Karasowskim powtórzył m.in. Arnold Niggli w pracy *Friedrich Chopin's Leben und Werke* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879), przysłanej Kolbergowi przez wydawcę. Kolberg uważał, że krytyka twórczości Chopina przez „cudzoziemców” (Ludwig Rellstab, Gottfried Wilhelm Fink) wynikała przede wszystkim z niezrozumienia polskiej specyfiki jego twórczości („nizał swój śpiew na obcą im nutę rodzinną [...] braną zrazu za zuchwalstwo, dziwactwo czy manierę”⁴²). Wartość oceny Kolberga wzmacnia fakt, że w kwestiach „polskości” czy „narodowości”, był on bezkonkurencyjnym autorytetem ze względu na swoje przebogate doświadczenia etnograficzne.

Temat Fryderyka Chopina w korespondencji Oskara Kolberga jest obszerny i wielowątkowy, dlatego też ograniczyłam się do zasygnalizowania głównych nurtów. W dalszych badaniach warto usystematyzować wszystkie wzmianki o kompozytorze zawarte w całym dziedzictwie kolbergowskim i dokonać syntezy dotychczasowych prac na ten temat (Roman Zawiliński 1926, Antoni Mikulski 1949, Maria Turczynowiczowa 1960, Krystyna Kobyłańska 1967, Hanna Wróblewska-Straus i Katarzyna Markiewicz 2005, Piotr Dahlig 2011)⁴³. Najobszerniejszym dotychczas opracowaniem na ten temat jest katalog wystawy z 2005 roku w albumowym wydaniu

³⁹ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 310.

⁴⁰ *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 569.

⁴¹ Kolberg do Szulca (27 I 1880): „Kończy zaś rzecz uwagą, że Ch[opin] dlatego w ostatnich czasach takie zyskał uznanie i taką ma popularność, że na nim piętno trzech narodowości się odbija (idzie on w tym twierdzeniu za wyrażeniem Heinego). Co za błąd! Podług mnie Ch[opin] jest na wskroś Polakiem, a że ma französische Grazie und den deutschen romantischen Tiefsinn [„francuską grację i niemiecką romantyczną zadumę”], toć te przedmioty i Polak mieć może (obok polnischer chevaleresken Sinn und Nationalschmerz [„polskiego ducha rycerskiego i boleść narodową”]). Zob. *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 310.

⁴² O. KOLBERG, *Pisma muzyczne*, op. cit., s. 392.

⁴³ ROMAN ZAWILIŃSKI, *Kolberg a Chopin*, „Nowa Reforma” 1926 nr 272, 273; ANTONI J. MIKULSKI, *Chopin i Kolbergowie*, „Tygodnik Powszechny” 1949 nr 38, s. 8; MARIA TURCZYNOWICZOWA, *Niedoszły biograf Chopina [Oskar Kolberg]*, Tygodnik Kulturalny „Orka”, 1960

Fryderyk Chopin i bracia Kolbergowie na tle epoki Hanny Wróblewskiej-Straus i Katarzyny Markiewicz.

Oskar Kolberg wniósł nieocenioną wiedzę faktograficzną (wzbogaconą o znakomite interpretacje) w pierwszym okresie badań nad Chopinem. Listy i teksty Kolberga odnoszące się do kompozytora dowodzą jego kompetencji, szerokości zainteresowań i dociekliwości. Są szczególnie cenne jako źródło z pierwszej ręki – źródło pozostawione przez świadka warszawskiego okresu życia Fryderyka Chopina, a także sumiennego obserwatora jego późniejszych emigracyjnych dziejów.

SUMMARY

An important area of Oskar Kolberg's interest involved concerting and composing activities of Fryderyk Chopin as well as editing of his works. Kolberg published several texts about Chopin, and also gathered materials for a more significant piece of work, which he never had a chance to finalise. He was a copyist of some of Chopin's works (such as *Lento con gran espressione*, *A Lithuanian Song*, *Ecossaise G major* and *D-flat major*). Kolberg also had held correspondence consultations on publishing of Chopin's works by Breitkopf & Härtel music publishing house.

Korespondencja Oskara Kolberga [Oskar Kolberg's Correspondence] is a very rich source of information about Chopin, especially that with the authors of the first books about Chopin – Marcei Antoni Szulc (1818–1898) and Maurycy Karasowski (1823–1892). The correspondence includes three volumes: vol. 64, part. I (1837–1876), vol. 65, part. II (1877–1882), vol. 66, part. III (1883–1890). Kolberg's correspondence with Szulc contains a total of 46 letters from the period 1871–1888, while that with

nr 23, s. 9; KRYSZYNA KOBYLEWSKA, *Fryderyk Chopin i Oskar Kolberg. Nieznane przyczynki*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, red. Z. Lissa, Kraków 1967, s. 378–390; HANNA WRÓBLEWSKA-STRAUS, KATARZYNA MARKIEWICZ, *Fryderyk Chopin i bracia Kolbergowie na tle epoki. Przyjaźń, praca, fascynacje (Katalog wystawy)*, Warszawa 2005; PIOTR DAHLIG, *Oskar Kolberg jako pierwszy etnograf-chopinolog*, w: *Wiśń radomska*, t. 9, Radom 2011, s. 201–211.

Karasowski – 16 letters written between 1876 and 1886. Topics related to Chopin were also a subject of Kolberg's correspondence with Jan Kleczyński and Józef Sikorski.

Out of Kolberg's Chopin related correspondence one can extract some leading topics concerning (1), piano, artistic works and editing the works of Chopin, including comments on: performance of Chopin's works; his participation in "dancing evenings" (as a pianist playing mazurkas to dance); creative ideas and the circumstances surrounding the development of some works; assessment of their authenticity, especially the youthful works. Additionally one can point out several issues regarding (I2) Chopin's memorabilia, including the plaque devoted to Chopin in the Holy Cross Church in Warsaw (designed by Oskar's brother Wilhelm); the fate of Chopin's portrait painted by Antoni Kolberg; Chopin memorabilia in the collection of Wilhelm Kolberg and their subsequent fate, as well as memorabilia from the collection of Marcelina Czartoryska handed over to the Czartoryski Dukes Museum in Krakow.

Oskar Kolberg contributed valuable factual knowledge (enriched with excellent interpretations) in the first period of his Chopin related research. Kolberg's letters and texts relating to Chopin demonstrate his competence, breadth of interest and curiosity. They are particularly important as a primary source – one left by a witness of Warsaw period of Fryderyk Chopin's life, as well as a conscientious observer of his subsequent life in exile.

|

|

NURT EWANGELICKI W DOKUMENTACJI OSKARA KOLBERGA

Arleta Nawrocka-Wysocka

IS PAN POZNAŃ/WARSZAWA

O Kolbergu jako ewangeliku wiemy niewiele. Biografowie-folklorysty o ile wspominają o wyjątkowej atmosferze intelektualnej i artystycznej rodzinnego domu, nie uwzględniają w swej charakterystyce specyficznego klimatu duchowego, jaki prawdopodobnie panował w jego protestanckiej rodzinie. Tymczasem nasz wybitny folklorysta był aktywnym członkiem Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego: w Warszawie należał do parafii Kościoła Św. Trójcy, a następnie po przeprowadzce do Krakowa prawdopodobnie był członkiem Zboru Krakowskiego (pozostawił mu w spadku część pieniędzy; proboszcz parafii ks. Gabrys był obecny podczas jego śmierci i uroczystości pogrzebowych).

Źródłem wiedzy o Kolbergu-ewangeliku dziś pozostają jedynie skąpe informacje zamieszczone w literaturze poświęconej dziejom luteranizmu w Polsce¹. Pewne wyobrażenie o stosunku samego Kolberga do ewangelicyzmu mogą dać wnikliwe analizy jego listów oraz bardzo osobista relacja Izydora Kopernickiego z ostatnich chwil życia autora *Ludu* opublikowana w czasopiśmie „Wisła”².

Spojrzenie na sylwetkę i dzieło Oskara Kolberga przez pryzmat polskiego ewangelicyzmu skłania do postawienia dwóch podstawowych pytań:

¹ Najważniejsze z nich to: WOLDEMAR GASTPARY, *Historia protestantyzmu w Polsce od połowy XVIII wieku do pierwszej wojny światowej*, Warszawa 1977; JAN SZTURC, *Ewangelicy w Polsce. Słownik biograficzny XVI–XX wieku*, Bielsko-Biała 1998; TADEUSZ STEGNER, *Ewangelicy warszawscy 1815–1918*, Warszawa 1993.

² IZYDOR KOPERNICKI, *Śmierć O. Kolberga*, „Wisła” 1890 nr 3, s. 509–513.

1. Czy przynależność wyznaniowa Oskara Kolberga miała istotny wpływ na kształtowanie się jego osobowości, sposób pracy i przedmiot badań?
2. Czy zainteresowanie Kolberga ludem ewangelickim wykraczało poza obszar badawczy penetrowany przez współczesnych mu badaczy i w jaki sposób mogło zadecydować o tym właśnie jego wyznanie ewangelickie?

Kolbergowie: rodzina polskich ewangelików

Rodzina Kolbergów wymieniana jest jako jedna ze słynniejszych rodzin ewangelickich działających przy parafii Kościoła św. Trójcy w Warszawie. Ojciec Juliusz Kolberg, topograf, profesor miernictwa i kartografii Uniwersytetu Warszawskiego opisywany był jako człowiek niezwykle pracowity: „Oddany zupełnie pracom pożytecznym, w nich niezmordowany, z uszczerbkiem zdrowia, poświęcał im wszelkie zwyczajne rozrywki towarzyskie i przyjemności życia”. Szkic biograficzny jemu poświęcony zamieszczony został przez Kazimierza Władysława Wójcickiego w pracy dotyczącej sylwetek wybitnych postaci pochowanych na cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Warszawie³. Juliusz Kolberg był znany z zamiłowania do literatury i poezji, tworzył okolicznościowe utwory na uroczystości rodzinne i kościelne – między innymi z okazji 50-lecia parafii Kościoła św. Trójcy skomponował kantatę, do której muzykę napisał Józef Elsner. Starszy brat Oskara, Wilhelm Kolberg, przez trzy lata sprawował funkcję prezesa kolegium kościelnego zboru warszawskiego (1874–1877). Jego główną zasługą było wprowadzenie zwyczaju referowania szczegółowych sprawozdań rocznych dających pogląd na stan finansów i instytucji kościoła. Sporządził on również mapę królestwa z parafiami i filiałami Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego i Reformowanego. Pochowany został na cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Warszawie⁴.

Rodzina Kolbergów, obok takich rodzin jak: Szlenkierowie, Gebethnerowie, Linde, Jenike, jest zaliczana przez dzisiejszych historyków badających dzieje ewangelicyzmu warszawskiego do specyficznego środowiska

³ KAZIMIERZ WŁADYSŁAW WÓJCICKI, *Juliusz Kolberg w: Cmentarz powązkowski oraz cmentarze katolickie i innych wyznań pod Warszawą i w okolicach tegoż miasta*, Warszawa 1858, t. 3, s. 224–227.

⁴ Informacje biograficzne pochodzą ze „Zwiastuna Ewangelicznego” 1877 nr 9. Szkic biograficzny o Wilhelmie Kolbergu znajdziemy również w pracy: TADEUSZ STEGNER, *Ewangelicy ziem polskich XIX wieku: sylwetki wybitnych postaci*, Gdańsk 2008.

polsko-luterańskiego obejmującego spolonizowanych emigrantów, mających istotny wkład w kulturę, rzemiosło i przemysł XIX-wiecznej Warszawy. Historyk, Tadeusz Stegner pisze o tym środowisku w sposób następujący:

Rezultatem procesów polonizacyjnych było uformowanie się gdzieś od połowy XIX wieku dość zwartej społeczności polsko-ewangelickiej w stolicy, dominującej zarówno w zborze luterańskim, jak i reformowanym. Rolę ideowych przywódców Polaków ewangelików w Warszawie jak i w królestwie pełnili duchowni protestanci tacy jak Otto, Bursche czy Machlejd, którzy w swoich kazaniach, publikacjach na łamach *Zwiastuna Ewangelicznego* usiłowali formułować zadania dla społeczności polsko-ewangelickiej i znaleźć jej miejsce w społeczeństwie polskim⁵.

O samym pastarze Leopoldzie Otto Stegner mówi, że „[...] w burzliwych latach sześćdziesiątych stał się postacią znaną w Warszawie. Dla polskich środowisk opiniotwórczych był symbolem zmian, jakie nastąpiły w luterańskim zborze warszawskim, jego stopniowej i widocznej polonizacji”⁶. Z pastorem Leopoldem Marcinem Otto Kolberg był w dość bliskich stosunkach, najpierw współpracował z nim w komitecie śpiewnikowym, a podczas jego pobytu na Śląsku Cieszyńskim złożył mu wizytę w Cieszynie (rok 1872).

Osobisty ewangelicyzm Oskara Kolberga

Niełatwo poznać duchowość Kolberga. Traktował on swoją wiarę jako sprawę bardzo osobistą, był bardzo powściągliwy i rzadko kiedy manifestował przynależność do Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego. Charakterystyczne, że żaden z duchownych ewangelickich nie uczestniczył w uroczystości krakowskiej zorganizowanej w roku 1889 (a przynajmniej nie rejestrują tego publikowane relacje), nie mamy też wzmianki o liście gratulacyjnym czy życzeniach ze strony władz Kościoła lub ewangelickich duchownych⁷. Wczytując się w listy Kolberga możemy jednak stwierdzić, że

⁵ TADEUSZ STEGNER, *Ewangelicy warszawscy 1815–1918*, op. cit., s. 135.

⁶ Idem, *Bóg, protestantyzm, Polska, biografia pastora Leopolda Marcina Otto (1819–1882)*, Gdańsk 2000, s. 58.

⁷ Relacja z uroczystości została ogłoszona drukiem. Zob. *Uczczenie zasług Oskara Kolberga znakomitego badacza ludu polskiego i ruskiego zbieracza jego podań i pieśni. Na pamiątkę dla uczestniczących w hołdzie publicznym złożonych zasłużonemu pisarzowi w Krakowie 31 maja 1889 r.*, wydał członek Krakowskiego Towarzystwa „Oświaty Ludowej”, Kraków nakładem Wydawn. „Nowej Reformy” 1889.

zasady ewangelicyzmu traktował bardzo poważnie, będąc wiernym podstawowym prawdom wiary i zdecydowanie występując przeciwko fanatyzmowi religijnemu⁸. Sam siebie nazwał Polakiem-ewangelikiem i w takim duchu wystosował odpowiedź do pastora Cludiusa na Mazurach komentując jego spostrzeżenia o postępie germanizacji wśród Mazurów:

Z tego co powiedziałem widzi Pan Szanowny Panie Superintendencie, że moją opinię (jako Polak-ewangelik) wyrażam z taką samą szczerością i bez stawiania po czyjejkolwiek stronie, jaką i Pan zaszczylił mnie ze swej strony w swym liście⁹.

W moim przekonaniu jednak najbardziej szczerym i dobitnym wyznaniem odzwierciedlającym zrozumienie i afirmację zasad ewangelickich mogą być słowa Kolberga wypowiedziane tuż przed śmiercią, przytoczone przez jego przyjaciela Izydora Kopernickiego, często przywoływane jako podsumowanie pracowitego i skromnego życia naszego folklorysty:

umieram, Bogu dzięki, z tą pociechą, że według sił moich zrobiłem za życia co mogłem, że nikt mię za próżniaka nie ma i mieć nie będzie, a to, co po sobie zostawiam, przyda się ludziom na długo¹⁰.

Gdy zestawimy je z cytatami zaczerpniętymi z traktatu o wolności Lutera, nietrudno zauważyć wspólnotę myśli:

Chrześcijanin pozostaje jednak w tym śmiertelnym życiu na ziemi, [...] Już tutaj rozpoczynają się uczynki. Tu nie wolno próżnować. Przeto nie może się zdarzyć tak, by człowiek w tym życiu był bezczynny i nie spełniał uczynków wobec swoich bliźnich. Musi bowiem rozmawiać, świadczyć usługi, obcować z bliźnimi, tak jak Chrystus na podobieństwo ludzi stworzony, ze względu na swój sposób życia uważany za człowieka obcującego z ludźmi¹¹.

⁸ Znamienny wydaje się list do Bibianny Moraczewskiej z dnia 12 lutego 1880 roku, w którym Kolberg sceptycznie odnosi się do zaangażowania prasy wielkopolskiej w relacjonowanie objawień Matki Boskiej w Gietrzwałdzie i traktuje takie działanie jako przejaw fanatyzmu religijnego oraz zacofania. Por. Oskar Kolberg do Bibianny Moraczewskiej (list 696), *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II (1877–1882), w: *Dzieła wszystkie*, t. 65, red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller, Wrocław – Poznań 1966, s. 321.

⁹ Oskar Kolberg do Karola Cludiusa, list z dnia 29 kwietnia 1876 (nr 411), *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I (1837–1876), w: *Dzieła wszystkie*, t. 64, red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak, Wrocław – Poznań 1965, s. 607.

¹⁰ I. KOPERNICKI, op.cit.

¹¹ MARCIN LUTER, *Traktat o wolności chrześcijańskiej* (przekład rozprawy wydanej w roku 1520 w języku niemieckim pod tytułem *Sermon von der Freiheit eines Christenmen-*

Może więc nie będzie bezzasadnym wspomnienie w biografii o ewangelickim rodowodzie Kolberga, który w pracy nie narzucał mu żadnych ograniczeń, przeciwnie czynił go otwartym na ludzi, niezależnie od warstwy społecznej, wyznania czy nacji? Może w tytanicznej pracy Oskara Kolberga oprócz wielu analizowanych już dotąd aspektów należałoby dostrzec jeszcze jeden: konsekwentną realizację właściwie odczytanego powołania i służbę społecznościom, zgodnie z zasadami luteranскими obejmującą: domowników, Kościół i państwo.

W służbie Kościołowi Ewangelicko-Augsburskiemu

Z wypowiedzi osób współczesnych Kolbergowi, w tym przede wszystkim Ludwika Jenikego oraz pastora kościoła Ewangelicko-Augsburskiego Leopolda Otto, wynika, że folklorysta swój talent muzyczny wykorzystywał w służbie Kościoła. Informacje o udziale Kolberga w Komitecie śpiewnikowym działającym w latach 1861–1866 publikuje redaktor Ludwik Jenike będący długoletnim prezesem kolegium Kościoła Ewangelickiego. W kronice zboru warszawskiego wydrukowanej w roku 1891 możemy przeczytać między innymi:

Na wniosek Pastora Otto co do potrzeby ułożenia nowego Kancjonału polskiego, wybrano, pod przewodnictwem wnioskodawcy, do wykonania tej czynności Komitet, złożony: z Ks. Wikaryusza Beniego, oraz p.p. Oskara Kolberga, Kaźmirza Bandtkie-Stężyńskiego, Stanisława Bakki, Adolfa Heinricha i Augusta Freyera, do których następnie przybrano jeszcze późniejszego Notaryusza Kolegium, Ludwika Jenike'go¹².

Dokładniej rolę Kolberga w przygotowaniu śpiewnika określa natomiast pastor Leopold Otto we wstępie do wydawanego przez siebie śpiewnika w roku 1866:

Wszystkie pieśni podkładano pod muzykę wedle książki chóralnej organisty przy kościele warszawskim A. Freyera jako książki

schon, w łacińskim: *Tractatus de libertate christiana*), cyt. za: http://www.luteranie.pl/materialy/inne_pisma_lutra/o_wolnosci_chrzescijanskiej, 240.html [dostęp 10.06.2014]. Pierwszego przekładu *Traktatu o wolności chrześcijańskiej* w nieco innym brzmieniu dokonał na język polski ks. Oskar Michejda. Zob. Dr. M. Lutra, *Rozprawa o wolności chrześcijanina (wydana na 400 letnią Pamiątkę Reformacji)*, przetłumaczył Ks. O. Michejda, pastor w Bystrzycy, Cieszyn 1917, nakładem Towarzystwa ewangelickiego w Cieszynie.

¹² LUDWIK JENIKE, *Kronika Zboru Ewangelicko-Augsburskiego w Warszawie 1782–1890*, Warszawa 1891, s. 105.

używanej w Kościele Ewangelicko-Augsburskim Królestwa Polskiego. Część muzyczną obrabiał także Freyer wraz z Oskarem Kolbergiem, zasłużonym i znanym zbieraczem pieśni ludowych¹³.

Ostatecznie potwierdza zaangażowanie w prace śpiewnikowe sam Kolberg, umieszczając lakoniczną notkę w szkicu biograficznym poświęconym Augustowi Freyerowi. W tekście możemy przeczytać:

Oprócz tych dzieł, wyszły jeszcze jego: Szkoła na organy, Zasady harmonii i Pieśni chóralne (Choralbuch) do kancjonału dla polskich gmin ewangelickich przeznaczonego, którego to ostatniego część muzyczną dla gmin polskich świeżo obrobił przy mojej pomocy¹⁴.

Wydanie kancjonału, jak podkreślają kronikarze, było doniosłym wydarzeniem, gdyż przypadało na moment budzenia się świadomości narodowej, zwiększania autonomii języka polskiego i liczby polskich nabożeństw w Kościele Ewangelicko-Augsburskim w Warszawie i Królestwie Polskim. Kancjonał był pierwszym wysoko ocenianym artystycznie zbiorem 160 pieśni (pierwotnie było ich 300, ale część została wykreślona przez cenzurę), podczas gdy w zborze warszawskim do tego momentu „posługiwano się kilkoma wielce słabymi i wodnistymi pieśniami”¹⁵.

Znajomość pieśni ewangelickiej

Kolberg posiadał sporą ogólną wiedzę o pieśni ewangelickiej, czego dał wyraz w swoich publikacjach. Można tu wymienić jedno krótkie hasło *Kościelny śpiew* zamieszczone w 28 tomowej Encyklopedii Orgelbranda¹⁶. Ponadto wzmianki o muzyce protestanckiej i kancjonałach pojawiały się w jego bardziej rozbudowanych opracowaniach o muzyce niemieckiej, czeskiej

¹³ LEOPOLD OTTO, *Wstęp*, w: *Zbiór pieśni duchownych ewangelickich i modlitw*, Warszawa 1865, s. V.

¹⁴ OSKAR KOLBERG, *August Freyer*, „Kłosy” 1868 nr 165, s. 102.

¹⁵ Cytat pochodzi z recenzji śpiewnika *Zbiór Pieśni duchownych Ewangelickich i Modlitw*, (Warszawa, Nakładem Gebethnera i Wolffa 1886), zamieszczonej w czasopiśmie „Zwiastun Ewangeliczny” 1866 nr 12, s. 190.

¹⁶ *Kościelny śpiew*, w: *Encyklopedia powszechna*, wyd. Samuel Orgelbrand, t. XV, Warszawa 1864, s. 590–591. Hasło zostało zamieszczone również w: O. KOLBERG, *Pisma muzyczne, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie* t. 62, red. E. Miller, D. Pawlak, Wrocław – Poznań 1981, s. 533–534.

czy polskiej¹⁷. Wartą dokładniejszego omówienia natomiast jest dotąd nie analizowana i mało znana recenzja polskiego zbioru melodii chorałowych autorstwa pastora zboru w Odolanowie Altmanna¹⁸. Z dzisiejszej perspektywy należy podkreślić, że zbiorek Altmanna został sporządzony „z ust ludu” i jest jednym z niewielu źródeł wiedzy o śpiewie ewangelików śląskich i wielkopolskich. Ten walor zbiorku dostrzegał również Kolberg, jednocześnie jednak ujawnił on podobny stosunek do ludowej praktyki wykonania śpiewów religijnych, jaki prezentowali w tym czasie organiści i duchowni. Z jego krótkiego komentarza wynika bowiem, że wyżej cenił wierność oryginałowi aniżeli bogactwo odmian wariantów lokalnych:

Objęte niniejszym zeszytciem melodye, dobierane są już to z kancynałów niemieckich dawnych i nowych, już z polskich, już (i to najwięcej) z ust ludu, a w tym ostatnim razie są one nie zbyt szczęśliwymi odmianami (wariantami) niektórych znanych pieśni starodawnych, wspólnych tak protestantom jak i katolikom¹⁹.

Kolberg krytykował przede wszystkim ametryczne wersje zapisu stosowane przez pastora odolanowskiego, podkreślając dychotomię spontanicznego śpiewania ludu i muzycznego zapisu wykształconych wykonawców. Jako metodę zapisu autentycznych śpiewów zaproponował swą interpretację, dopasowanie do reguł obowiązujących w muzyce profesjonalnej. Bardzo interesująco w ustach folklorysty brzmi następująca wypowiedź:

Przypuściwszy, że lud tamtejszy śpiewa czysto i dobrze, że robi nacisk (akcentuację) właściwy, że zachowuje iloczas języka jak należy (o której to ostatniej okoliczności wszakże wątpić się godzi, znając pieśni ludowe polskie, co też i niniejszy zbiorek stwierdza), to zawsze śpiewa on tylko instynktowo, a rzeczą jest człowieka muzycznego, choćby elementarnie tylko w tej sztuce wykształconego, gdy notuje

¹⁷ *Niemiecka muzyka*, w: *Encyklopedia powszechna*, op. cit., 1865, t. XIX, s. 404; *Czeska muzyka*, w: *Encyklopedia powszechna*, 1861, t. VI, s. 525; *Polska muzyka*, w: *Encyklopedia powszechna*, 1864, t. XXI, s. 140. Wszystkie trzy hasła umieszczono w: O. KOLBERG, *Pisma muzyczne, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 62, red. E. Miller, D. Pawlak, Wrocław – Poznań 1981.

¹⁸ O. KOLBERG (rec.) *Zbiór II melodyj chóralnych ułożony przez ks. Dra W. Altmanna, pastora Odolanowskiego*, Erfurt i Lipsk 1856. Nakładem G. W. Kornera. Wrocław u Schefflera (dawniej Cranz'a). Odolanów u wydawcy. Drukował T. Hofmann w Ostrowie, „Zwiastun Ewangeliczny” 1864, nr 8, s. 125–127.

¹⁹ *Ibidem*, s. 125–126.

melodyą ze słuchu, oddać ją wiernie i muzykalnie zarazem, a nie roniąc nic z jej swobody w rozwijaniu się, a nawet i z iloczasu nadać jej przecież porządek i pewną symetrię w układzie²⁰.

Wypowiedzi Kolberga świadczą o tym, że nie zdawał sobie sprawy ze specyficznego stylu śpiewania istniejącego w lokalnych kościołach ewangelickich, który to styl powolny, rozwlekły i właśnie chyba pozbawiony konsekwentnej rytmiki pastor odolanowski próbował oddać stosując długie wartości rytmiczne i fermaty. Ostatecznie jednak mimo zastrzeżeń natury estetycznej Kolberg pozytywnie oceniał walory duchowe spisanych przez pastora odolanowskiego pieśni:

Mimo usterków, jakie wyżej co do braku znaków taktowych wykazaliśmy zalecając potrzebę ich uregulowania, którym to usterkom zresztą dobry śpiewaka instynkt łatwo zaradzić i takowe sprostować sobie może, przyznać musimy że melodie te, w tym nawet kształcie w jakim są podane, znakomity posiadają jeszcze w sobie zasób siły, powagi i piękności, aby się same przez się gminie polecić mogły; są bowiem utworem starych błogich czasów, kiedy to wiara silnie jeszcze do serc przemawiając, budziła natchnienie ku chwale Bożej i tworzyła, jednym je namaszczać duchem, zarówno wielkie dzieła sztuki jak i skromne pieśni pobożne²¹.

Nurt ewangelicki w monografiach regionalnych: ewangelicy polskojęzyczni

Najwcześniejszy spis ludności przeprowadzony w połowie XIX wieku podaje, że w granicach ówczesnego państwa pruskiego mieszkało ponad pół miliona Polaków ewangelików. Na dane te powołuje się Ksiądz Teodor Haase we wstępie do *Postylli* Grzegorza z Żarnowca wydanej w roku 1864:

Liczymy ewangelików tylko po polsku mówiących w księstwie Cieszyńskim do 60.000, na Szląsku pruskim do 120.000, w wielkim Księstwie Poznańskim do 12.000 w Prusach wschodnich 250 do 300.000; są i w Prusach zachodnich liczne zbory, w których obok niemieckiego nabożeństwa odprawia się nabożeństwo polskie, niemniej na Pomorzu w powiatach Bytowskim i Lemborskim jest jeszcze kilka zborów polskich²².

²⁰ Ibidem, s. 126.

²¹ Ibidem, s. 127.

²² TEODOR HAASE, *Wstęp*, w: *Postylla* Grzegorza z Żarnowca 1864.

Obecność żywiołu ewangelickiego na tych terenach dostrzegali także Kolberg, który interesował się Mazurami Pruskimi, Pomorzem i Śląskiem gromadząc materiały w swoich tekach i planując ich wydanie w projektowanej przez siebie serii. Pozostawały one na różnym etapie przygotowania i opublikowano je dopiero w powojennych tomach *Dzieł wszystkich* (tomy 39, 40, 43)²³. Odwołania do ewangelicyzmu pojawiały się przede wszystkim w częściach opisowych odnoszących się do języka, zwyczajów i kultury zamieszkujących te regiony ludów. Wiadomości rzadko pochodziły z obserwacji folklorysty; raczej były cytowane za innymi zbieraczami. Mimo iż w wielu innych tomach regionalnych Kolberg zamieszczał pieśni religijne (badacze określają ich liczbę na około 600) trzeba podkreślić, że brak w tych materiałach repertuaru ewangelickiego.

Mazury Pruskie

Podstawowa wiedza Oskara Kolberga o ewangelikach na Mazurach pochodziła z opracowań pastora Gizewiusza i dziejów Mazur autorstwa wschodniopruskiego historyka Maxa Toeppena. W roku 1868 Kolberg opublikował recenzję tej pracy na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. Przyznawał w niej, że chciałby dokonać tłumaczenia dzieła wykorzystując wiadomości tam zawarte w swojej publikacji o Mazurach Pruskich. W celu bliższego poznania terenu wyjechał w 1875 roku w podróż na Mazury Pruskie. Nawiązał wówczas znajomość z redaktorem Marcinem Gerssem z Lecu (Giżycka), pastorem Hermanem Pełką z Królewca, superintendentem mazurskim Karolem Remusem z Ełku oraz pastorami Hermannem Braunem z Lecu i Reinholdem Giżyckim²⁴. Ponieważ podróż nie przyniosła oczekiwanych rezultatów, w roku 1876 wystosował kilka listów z prośbą o pomoc do pastorów i organistów mazurskich. Odpowiedź nadeszła tylko od superintendenta Karola Cludiusa, który w sposób uprzejmy acz nieco obcesowy określił stanowisko władz Kościoła wobec sprawy mazurskiej:

²³ O. KOLBERG, *Pomorze*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 39, red. J. Burszta, Wrocław – Poznań 1965; idem, *Mazury Pruskie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 40, red. D. Pawlak, Wrocław – Poznań 1966; idem, *Śląsk*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 43, red. A. Skrukwa, E. Krzyżaniak, Wrocław – Poznań 1965.

²⁴ Szczegółowe dane na temat nawiązanych znajomości na Mazurach podaje we wstępie do tomu *Mazury Pruskie* Władysław Ogrodziński. Odtwarza te kontakty przede wszystkim na podstawie lektury listów pisanych przez Oskara Kolberga. Zob. WŁADYSŁAW OGRODZIŃSKI, „Mazury Pruskie” Oskara Kolberga (*Dzieła wszystkie*, t. 40, *Mazury Pruskie*, op. cit., s. IX–XIII); zob. także korespondencję Kolberga z redaktorem Gerssem i mazurskimi pastorami: *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 573–579; 581–584; 604–607.

Strona naukowa zagadnień etnograficznych interesowałaby nas – inaczej niż proboszcza Giseviusa – gdyby ewangelia i pruski kościół narodowy wyznania ewangelickiego Polakom stały się miłe²⁵.

Kolberg skomentował otrzymaną odpowiedź wyrażając swoje poglądy zgodnie ze stanowiskiem Polaka-ewangelika, podkreślając za ówczesnymi trendami dobroczynny wpływ polskiego ewangelicyzmu na lud polski:

Zmartwiłoby mnie zatem, gdyby całkowita germanizacja pruskich Mazurów, o której się mówi [...] nawet gdyby im pod pewnym względem wyszła na dobre rozłączyłaby ich od ich polskiego brata, wskutek czego ograniczyłaby ten dobroczynny wpływ na tutejszy polski lud lub ostatecznie zupełnie go zniweczyła²⁶.

Niezwykłe owocny dla badań nad Mazurami okazał się kontakt z Wojciechem Kętrzyńskim, który przekazał Kolbergowi nie tylko prace własne, ale – jak wspomina o tym w listach – ponad 200 różnych drobniejszych opracowań²⁷. Elementy ewangelickie pojawiają się wyłącznie w części opisowej publikacji i dotyczą wyznania ewangelickiego na Mazurach oraz wydawanej literatury religijnej²⁸. Ze zwyczajów wspominana jest uroczystość ewangelicka na Boże Narodzenie (jutrznia), której opis zaczerpnął Kolberg z pracy wspomnianego już pruskiego historyka Maxa Toeppena, oraz zwyczaj organizowania tzw. paciorków, czyli spotkań z pastorem²⁹. Repertuar natomiast obejmuje wyłącznie pieśni ludowe, wśród których Karol Hławiczka wyróżnił pojedyncze pieśni „pastorskie” komponowane dla ludu

²⁵ Karol Cludius do Oskara Kolberga, list z dnia 20 marca 1876 (nr 396), w: *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 584.

²⁶ Oskar Kolberg do Karola Cludiusa, w: *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 606.

²⁷ Wojciech Kętrzyński w liście do Jana Liszewskiego z maja 1883 roku informuje o odstąpieniu Kolbergowi dwustu kilkudziesięciu przez siebie zebranych pieśni. WŁADYSŁAW CHOJNACKI, *Sprawy Mazur i Warmii w korespondencji W. Kętrzyńskiego*, Wrocław 1952, s. 126.

²⁸ O. KOLBERG, *Mazury Pruskie*, op. cit., s. 12–14, 38–40. Głównym źródłem informacji o religijności, stosunku Mazurów do duszpasterzy oraz o literaturze religijnej były dla Kolberga dwie prace: WOJCIECHA KĘTRZYŃSKIEGO, *O Mazurach*, Poznań 1872, odb. z „Dziennika Poznańskiego” z roku 1868 nr 236, 237 i MAXA TOEPPENA, *Aberglauben aus Masuren mit einem Anhang, enthaltend: Masurische Sagen und Märchen, zweite durch zahlreiche Zusätze und durch den Anhang erweiterte Auflage*, Danzig 1867.

²⁹ O. KOLBERG, *Mazury Pruskie*, op. cit., 83–84, 101. Trzeba wspomnieć, iż informacja o organizowaniu spotkań modlitewnych „paciorków” nie jest zaczerpnięta z literatury, tylko zawdzięcza ją autor własnym obserwacjom.

przez duszpasterzy ewangelickich (na przykład pieśń *Kwitnący Len*)³⁰. Kolberg zamieszcza również za Gustawem Gizewiuszem pastorałkę z jutrzni na Gody³¹.

Gdyby publikacja Kolberga ujrzała światło dzienne, jak planowano, w latach 1881–1883, byłaby jedną z pierwszych wydanych syntetycznych prac o Mazurach. W latach sześćdziesiątych XIX wieku pojawiały się wprawdzie artykuły i korespondencje z terenu Mazur Pruskich na łamach „Gazety Toruńskiej”, „Nadwiślanina” czy „Zwiastuna Ewangelicznego”, były one jednak sporadyczne i okazjonalne. Pojedyncze przykłady zapisów tekstów i melodii pieśni ludowych z tych terenów opublikował również leszczyński „Przyjaciel Ludu”. Powolny wzrost zainteresowania Mazurami i jego mieszkańcami wywołała dopiero broszura Wojciecha Kętrzyńskiego *O Mazurach*, wydana w roku 1872, która przedstawiała mieszkańców Prus Wschodnich jako słowiańskie plemię³². Była ona swoistym apelem do środowisk patriotycznych w Polsce i prośbą o ratowanie ludu mazurskiego przed germanizacją. Zdaniem niektórych historyków rozprawa wywołała wiele kontrowersji w środowisku niemieckim, natomiast wśród Polaków pozostawała bez większego odzewu aż do lat 90. Dopiero na przełomie wieków, a więc już po śmierci Kolberga, mazurskimi ewangelikami zainteresowała się grupa warszawskich intelektualistów z proboszczem stołecznej parafii, a następnie zwierzchnikiem całego luterńskiego Kościoła Juliuszem Burschem na czele³³.

Pomorze

Akcent ewangelicki pojawia się w odniesieniu do Pomorza w związku z pracą *Ostatki Słowian na południowym brzegu Bałtyckiego Morza Aleksandra Hilferdinga*³⁴. Pracę tę zamierzał wykorzystać Kolberg w projektowanym tomie pomorskim³⁵; według Józefa Burszty mogła ona być mu znana już przed jego wyprawą na te tereny³⁶. Z listu do Akademii Umiejętności

³⁰ Ibidem, s. 102.

³¹ Ibidem, s. 84. Pastorałka pochodzi z rękopisu Gustawa Gizewiusza zatytułowanego *Pieśni ludu znad Górnej Drwęcy*.

³² W. KĘTRZYŃSKI, *O Mazurach*, op. cit.

³³ A. KOSSERT, *Mazury zapomniane południe Prus Wschodnich*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2004, s. 163–164.

³⁴ ALEKSANDER HILFERDING, *Ostatki Słowian na południowym brzegu Bałtyckiego Morza*, przełożył Oskar Kolberg, Petersburg 1862.

³⁵ Oskar Kolberg do Augusta Bielowskiego, list z dnia 15 marca 1869 (nr 210), *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., s. 304.

³⁶ Burszta argumentuje, że wynika to z listu Kolberga do Hilferdinga z dnia 1 sierpnia 1865, w którym czytamy że Kolberg był w kontaktach listowych z Hilferdingiem i

wiemy też, że nasz folklorysta przygotował do wydania pracę Hilferdinga, bardzo ją doceniał i uważał za istotną dla poznania żywiołu słowiańskiego na terenach nadmorskich³⁷. Aleksander Hilferding dość dokładnie charakteryzuje zamieszkujących w okolicach jeziora Gardno i Łebsko Słowińców – lud kaszubski wyznania ewangelickiego posługujący się językiem polskim. W pracy znajdują się bezcenne informacje na temat języka stosowanego w nabożeństwach, śpiewników kościelnych i domowych oraz wypowiedzi samych Słowińców. Wybitny sławista między innymi wspomina, iż w Garnie (Gardnie) miał okazję oglądać modlitewnik u jednej staruszki, na okładce którego było napisane piórem „Słowińskie Modlitwy”, ale dodaje, że książka była polska. Zamieszcza też uwagę, że Słowińcy śpiewają ze śpiewników drukowanych czcionkami gotyckimi, a wytłoczonych łacińskimi literami nowych książek polskich unikają³⁸.

Śląsk

Jest to chyba najmniej zbadany przez Kolberga region. Autor we wstępie do tomu śląskiego podkreśla trudności w organizacji badań w tym regionie i w dostępie do źródeł³⁹. Wśród materiałów odnoszących się do Ślązaków ewangelików dwa wydają się istotne: opis wesela zamieszczony za Łukaszem Gołębiowskim⁴⁰ oraz Kolęda ze Zboru Cieszyńskiego na rok 1887 albo na Trzech nowych Mędrców ze Wschodu (3 Króle). O tym, że pierwszy opis odnosi się do społeczności ewangelickiej może świadczyć następująca informacja dotycząca uroczystości zaręczyn:

Zaręczyny bywają na kilka tygodni albo i miesięcy przed weselem, rodzina tylko na uczcie i żadnej tam nie ma okazałości. Pan mło-

niał się z nim spotkać osobiście w Warszawie. Por. JÓZEF BURSZA, „Pomorze” Oskara Kolberga (*Dzieła wszystkie*, t. 39 (Pomorze), op. cit., s. XXXI).

³⁷ Oskar Kolberg do Akademii Umiejętności, list z dnia 25 listopada 1880 (nr 771), *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II, op. cit., s. 423–424. Ostatecznie do wydania jednak nie doszło, ale przekład Kolberga dołączono w całości do wydanego po wojnie tomu *Pomorze* jako jego część drugą (s. 307–457).

³⁸ A. HILFERDING, *Ostatki Słowian...*, op. cit., s. 336.

³⁹ Według jednego z autorów wstępu, Mieczysława Gładysza, badania na Śląsku uniemożliwiał Kolbergowi stosowany przez niego system, w którym opierał się o dwór, plebanie i szkołę. Taki sposób organizacji pracy na Śląsku był niemożliwy. MIECZYSLAW GŁADYSZ, „Śląsk” Oskara Kolberga (*Dzieła wszystkie*, t. 43 (Śląsk), op. cit., s. IX).

⁴⁰ ŁUKASZ GOŁĘBIOWSKI, *Lud polski. Jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830 s. 221, z komentarza redakcyjnego dowiadujemy się, że Gołębiowski opracował opis na podstawie artykułu opublikowanego w „Nowym Pamiętniku Warszawskim” 1801 T. 4, s. 111. Cały opis obrzędu wesela zob. O. KOLBERG, *Śląsk*, w: op.cit., s. 30–35.

dy podarunki swe oddaje: księgę psalmów w czarna skórkę oprawną, z wyłaczanymi brzegami, pieniądz, który ona ma nosić na szyi, i pierścień złoty⁴¹.

Treść wspomnianej kolędy, prześmiewczej i sarkastycznej, zawiera wiele dokładnych informacji z życia zboru cieszyńskiego. Pierwsze zwrotki zapowiadają, że pieśń będzie traktowała o chorobie seniora śląskiego Teodora Haasego cierpiącego na hemoroidy:

Co się stało we zborze,
hę hę, we zborze,
posłuchajcie w pokorze,
hę, hę, w pokorze.
Przyszły z Wiednia pisma dwie,
że tam z Hazem jakoś źle.
Że się mu rzyć bez mała
Od siedzenia zatkała.

W dalszej części pieśni wykpiwany jest zwyczaj ogłaszania zbiórki wśród parafian na cele poszczególnych pastorów: tu na leczenie pastora seniora śląskiego Teodora Haase (przedstawiciela obozu tzw. ślązakowców, czyli przeciwników łączenia wyznania ewangelickiego z polskością).

Na zakończenie krótkiego szkicu należałoby wrócić do zadanego na wstępie pytania, czy Kolberg zainteresowałby się tymi obszarami, gdyby nie był ewangelikiem. Odpowiedź nie może być jednoznaczna, ale wydaje się, że Kolberg jako ewangelik miał większą świadomość istnienia na wielu terenach żywiołu polskiego. Z pewnością był pozbawiony stereotypowego myślenia łączącego wyznanie ewangelickie z narodowością niemiecką, tak typowego dla wielu intelektualnych środowisk polskich, które luteranizm nazywało wprost religią niemiecką. Nie można też wykluczyć inspirującego wpływu tak otwartych ludzi (Polaków-ewangelików), jak wspomniany pastor Leopold Otto, Bogumił Hoff czy Wojciech Kętrzyński. Jednocześnie z całą stanowczością należy podkreślić, że wyznanie ewangelicko-augsburskie w niczym nie ograniczało działań Kolberga, przeciwnie, pozwoliło mu na kontakty z bardzo różnymi osobistościami niezależnie od wyznania i narodowości.

⁴¹ Ibidem, s. 31.

SUMMARY

Subject being examined in the paper has never been a subject of a systematic scientific reflection, the only source of knowledge about Kolberg as a member of Evangelical church are sparse information published in the literature devoted to the history of Lutheranism in Poland. The paper presents a look at the character and work of Oskar Kolberg through the lens of Polish Lutheranism and poses two basic questions:

1. Does religious affiliation of Kolberg had a significant impact on the development of his personality, methods of work and the subject of study?
2. Is his interest in the tradition of Polish Lutherans went beyond the study area penetrated by modern scholars, or could decide that his confession?

Oskar Kolberg was an active member of the Lutheran Church, in Warsaw belonged to the parish church of St. Trinity, and after moving to Krakow probably was a member of the local congregation. He treated his faith as a very personal, was very restrained and rarely manifested belonging to the Evangelical Church of the Augsburg Confession. Letters written by Kolberg show that he was thinking seriously about the rules Lutheranism, he was faithful to the fundamental truths of the faith; he called himself an evangelical Christian Pole. In the light of his personal expression, his titanic work takes on a new and deeper meaning. It can be treated as a consistent fill of properly the read out vocation. According to the rules of the Lutheran Church it was the service to the communities created by the household members, church members and citizens of the state. Kolberg had a lot of general knowledge about the Protestant songs, which he expressed in his publications. You can replace one short note titled Church singing included in the 28-volume Encyclopedia by Orgelbrand published in 1863. References to the Protestant music and cantionals appeared in his more extensive studies of the German, Czech or Polish music. Practical knowledge of the religious repertoire and the musical talent also revealed during the preparation of music to the church songbook printed in 1866 under the direction of Pastor Leopold Otto.

Information on Kolberg's participation in the committee activities in the years 1861–1866 published editor Ludwik Jenike, which was longtime president of the college of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Warsaw. The testimony of the knowledge of Protestant repertoire is also the hitherto unknown review published in the journal *Zwiastun Ewangeliczny*, where Kolberg assessed the collection of the chorale tunes compiled by Pastor Altmann from Odolanów. Kolberg also shows the presence of the Protestant tradition in regions such as Prussian Masuria, Pomerania and Silesia (materials have been published only in the postwar three volumes of the *Collected Works*: 39, 40, and 43). References to Lutheranism emerged mainly in the parts relating to the language, customs and culture of the peoples of these regions. The information was the most often quoted of the sources collected by other authors. Kolberg as a Protestant had a greater awareness of the Polish element resident in these areas. He was certainly devoid of stereotypical thinking connecting the Protestant faith with the German nationality. Such thinking was typical in many Polish intellectual circles, which called Lutheranism outright the German confession. Membership in the Evangelical Church of the Augsburg Confession in no way limited of Kolberg's activities, on the contrary opened him to the contacts with different personalities, regardless of religion and nationality. Inspiring effect on him also exerted other Poles Protestants, as Pastor Leopold Marcin Otto, Bogumil Hoff and Wojciech Kętrzyński.

|

|

KSIĄŻĘ ALEKSANDER SAPIEHA BYŁ PIERWSZY.
REFLEKSJE O NARODZINACH POLSKIEGO LUDOZNAWSTWA

Zbigniew Chaniecki

ŁÓDŹ

Mało znane, a warte przypomnienia są zasługi Aleksandra Sapiehy dla polskiej nauki, w tym też dla początków ludoznawstwa. Tym bardziej, że jego bogate w wydarzenia, krótkie życie przypada na ważny okres dziejów polskiej kultury czasu rozbiorów. Aleksander Antoni Sapieha (1773–1812) był synem krajczego litewskiego Józefa i Teofili Strzeżysławy z Jabłonowskich. Matka Aleksandra skłoniła męża do udziału w konfederacji barskiej; gdy ta upadła jego rodzice musieli uciekać za granicę. W czasie dłuższego pobytu w Strasburgu urodził im się 2 września 1773 roku syn, któremu dano imię Aleksander. Chłopiec po powrocie do kraju otrzymał wykształcenie domowe, a jednym z jego preceptorów był Francuz Hubert Vautrin, który uprzednio był nauczycielem stryjecznego brata Aleksandra, Kazimierza Nestora Sapiehy. Wychowaniem chłopca zajęła się starsza przyrodnia siostra Teofili, pani na Siemiatyczach i Kocku, Anna z Sapiehów Jabłonowska, która doskonale gospodarzyła swoim dużym majątkiem, a w ośrodku gospodarczo-rezydencjonalnym Kocku miała dużą bibliotekę i bogato wyposażony gabinet historii naturalnej. To stwarzało doskonałe warunki do rozwijania zainteresowań i pasji poznawczych chłopca, który co prawda odebrał tylko wykształcenie domowe, ale interesował się wieloma dziedzinami – przyrodą, geologią, chemią, etnografią, a nieco później – także historią. Gdy dorósł utrzymywał kontakty z przebywającymi w Polsce uczonymi: Janem Emanuelem Gilibertem, profesorem historii naturalnej Szkoły Głównej w Wilnie a zarazem założycielem szkoły medycznej w Grodnie, geologiem Janem Jakubem Ferberem czy podróżnikiem i przyrodnikiem

Janem Jerzym Forsterem¹. W czasie Sejmu Wielkiego Aleksander przebywał w Warszawie, gdzie pracował naukowo w chemicznym laboratorium ojców pijarów. W 1794 roku zawarł związek małżeński z Anną Zamoyską, córką wybitnego i zasłużonego swoją działalnością dla kraju ekskanclerza Andrzeja Zamoyskiego. Wszedł zatem w rodzinę bardzo patriotyczną, w której nauczycielem i wychowawcą dzieci (Stanisława, Aleksandra i Anny) był Stanisław Staszic, mający podobne do młodego Sapiehy zainteresowania naukowe.

W 1794 roku rodzina Zamoyskich, wraz ze Staszicem i Aleksandrem Sapiehą z małżonką, wyjechała na dłuższy pobyt do Wiednia, gdzie Aleksander urządził laboratorium przyrodnicze, gromadząc także eksponaty przyrodnicze, etnograficzne i historyczne. Zetknął się tutaj z Józefem Maksymilianem Ossolińskim i jego bibliotekarzem Samuelem Bogumiłem Linde, pracującym wówczas nad swym epokowym dziełem – słownikiem języka polskiego. Tutaj spotkał przedstawicieli budzącego się ruchu słowianofilskiego i nawiązał jakieś kontakty z bawiącymi w Wiedniu południowymi Słowianami, zapewne Serbami, Chorwatami i Bośniakami. Być może już wówczas poczynił wycieczki po terenach południowej Słowiańszczyzny, a także w Alpy. Po powrocie do kraju został członkiem warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w którym przedstawił pracę porównawczą nowych miar i wag francuskich z miarami i wagami polskimi i litewskimi. Urządzał też wycieczki badawcze na Wołyń, do Małopolski Wschodniej i Zachodniej oraz na Litwę. Interesował się mineralogią skał krystalicznych; napisał pozostającą w rękopisie pracę z tego zakresu, a także kilka innych prac geologicznych i chemicznych. W pruskiej Warszawie wraz z kuzynami Pawłem i Franciszkiem demonstrował niechęć do francuszczyzny, która panowała w otoczeniu księcia Józefa Poniatowskiego rezydującego w „Pałacu pod Błachą”, demonstracyjnie popierając polski teatr – także muzyczny – Wojciecha Bogusławskiego oraz ignorując spektakle teatru francuskiego².

Tymczasem we wrześniu 1803 roku żona Sapiehy Anna, wraz z dwójką dzieci przybyła do Paryża, gdzie zaczęła prowadzić otwarty salon, w którym bywali zarówno Polacy (częstym gościem był zaprzyjaźniony z Anną Tadeusz Kościuszko) jak i Francuzi (m.in. François-René de Chateaubriand). Aleksander dotarł do stolicy Francji dopiero latem roku następ-

¹ JERZY SKOWRONEK, *Z magnackiego gniazda do napoleońskiego wywiadu. Aleksander Sapieha*, Warszawa 1992, s. 17–30. Także: ZBIGNIEW J. WÓJCIK, *Sapieha Aleksander Antoni*, w: *Polski Słownik Biograficzny* (dalej PSB) t. 34.

² J. SKOWRONEK, op.cit., s. 35–58; Z. J. WÓJCIK, op. cit.



PRZYKŁAD 1: Książę Aleksander Antoni Sapieha (1773–1812)

nego. Właśnie z Paryża udał się książę w podróż swojego życia na tereny południowej Słowiańszczyzny³.

³ Ibidem; także: A. SAPIEHA, *Podróże po krajach słowiańskich odbywane*, opr. T. Jabłoński, Wrocław 2005, s. XI–XII. To wydanie jest przedrukiem pierwszego pełnego wydania obu części listów Sapiehy z 1983 r.. Pierwsza część (Od Triestu do Dubrownika) ukazała się po raz pierwszy w krótszej wersji w j. francuskim wydana we Francji w roku 1808 pt.: *Lettres sur le bords de l'Adriatique, adresie à monsieur Gilibert, docteur en médecine, membre de l'Athenée de Lyon, par le P. Alexander Sapieha*. Pełna, obszerniejsza wersja pierwszej części składająca się z 46 listów w j. polskim, niestety nie datowanych, zosta-

Znaczenie ówczesnych podróży nie ograniczało się do wartości krajoznawczo-przyrodniczych; początki XIX wieku były w Europie czasem wzmożonych ruchów społecznych i narodowo-wyzwoleńczych, okresem dojrzwania świadomości narodowej, poszukiwania źródeł odrębności kulturowej i śladów „starożytności” ludów Europy, także środkowej. Rodzące się zainteresowania ludoznawcze miały wówczas fundament historyczny i narodowy, nieco zideologizowany.

Księżę rozpoczął podróż w czasie wybuchu pierwszego powstania Serbów przeciwko Turcji, skończył – krótko przed wkroczeniem wojsk francuskich i kresem istnienia republiki w Dubrowniku. Jego wędrówkę śledzili agenci mocarstw europejskich: Austrii, Francji i Rosji. Przypuszczano, że polski podróżnik zamierza wywołać – wzorem Karadżordży w Serbii – podobne powstanie przeciwko Turcji w Bośni. Rosjanie podejrzewali, że jest na usługach Francji, a minister Joseph Fouché sugerował Napoleonowi, iż księżę jest tajnym agentem rosyjskim; był przecież poddany cara. Napoleon odrzucił te podejrzewania – był przekonany, że Sapieha jest szczerze oddany Francji. Najpewniej polski podróżnik spełniał misję francuskiego wywiadowcy politycznego, o czym cesarz wiedział. Program naukowy przewidziany do realizacji w czasie podróży stanowił wobec miejscowych władz argument wyjaśniający powody jego wędrówki, co nie oznacza wcale, iż program ten był dla niego mało ważny.

Zachowana relacja Sapiehy z tej podróży utrzymana jest w często wówczas stosowanej formie listów do przyjaciela. Zawierają one informacje o przyrodzie, geologii, zabytkach i historii tego regionu. Dużo jest też wiadomości o charakterze etnograficznym, m.in. o życiu codziennym mieszkańców, zwyczajach, strojach, dawnych wierzeniach i pieśniach ludowych.

ła wydana we Wrocławiu w r. 1811 pt. *Podróże w krajach sławiańskich odbywane w latach 1802-gim i 1803-cim przez Xxxx Sxxx, członka kilku Akademii i Towarzystw Uczonych*. Daty są błędne, ponieważ z itinerarium księcia wiemy, że w tych latach przebywał na ziemiach polskich. Właściwe daty z roku 1804 i 1805 znamy z datowanych listów do żony i doniesień agentów, głównie austriackich, do swoich władz o podróży Sapiehy. Część druga (Od Dubrownika do Grecji) została napisana w 1810 r. i zawiera więcej informacji historycznych i uwag o aktualnej sytuacji politycznej na Bałkanach i może dlatego dopiero niedawno została wydana po raz pierwszy. Itinerarium podróży księcia podałem na podstawie danych zamieszczonych we wstępie do ich pełnego ostatniego wydania autorstwa Ljubomira Durkovića-Jakšića. Księżę Aleksander najpierw przybył do Triestu (ok. 20.VII.1804), kolejne siedem tygodni trwała podróż do Segnia (Senj 10.IX.1804) a następnie przez Bośnię i Hercegowinę dotarł do Dubrownika (ówczesna nazwa – Ragusa, 13 listopada pisał stamtąd list do żony), gdzie spędził tutaj ponad dziesięć tygodni. Kilkakrotnie podejmowane nieudane próby dotarcia do Stambułu zajęły mu cztery miesiące; stanął tam dopiero wiosną następnego roku (przed 25 kwietnia 1805). W początkach stycznia 1806 r. wrócił do Paryża.

Opisy i komentarze utrzymane są w duchu słowianofilskim. Autor idealizuje cnotliwych Morlachów (tak nazywał Chorwatów) i głosi potrzebę powrotu do natury i patriarchalnej prostoty życia⁴.

Pierwszy etap podróży odbył Sapieha na pokładzie wynajętego przez siebie statku w towarzystwie kilku osób, w tym rosyjskiego konsula z żoną, jakiegoś Polaka, który „właśnie zachorował”, Murzyna, oraz – jak pisze – „wirtuoza jednego Włocha, którego przyjąłem był w Trieście dla zbierania i notowania w moich podróżach pieśniów, które by nas uderzały, oraz muzyki narodowej”⁵. Otóż do programu badań etnograficznych przewidzianego przez Sapiehę należało także utrwalanie na piśmie śpiewów ludowych, z którymi spodziewał się zetknąć w czasie podróży. Książę uznał konieczność zapisywania nie tylko tekstów tych pieśni, ale także przeniesienia na pięciolinie ich melodii. Słowa postanowił notować sam, natomiast nie znając solfeżu, do notowania melodii ludowych śpiewów zatrudnił profesjonalnego muzyka – wspomnianego włoskiego klarnciście.

Bardzo gościnnie przyjęli księcia i jego towarzyszy mieszkańcy wyspy Velia (Krk)⁶. Gdy Sapieha wyraził chęć usłyszenia „pieśni krajowych i dum” mieszkańcy z wielką chęcią zaspokoili jego życzenie. W czasie postoju statku w porcie, na pobliskich skałach spoczęło kilka grup wyspiarzy obojga płci, liczących po kilka osób, którzy popisywali się na przemian swoimi głosami, co sugeruje sposób wykonania przypominający kościelną psalmodię antyfonalną. Autor podsumował swoje wrażenia: „Śpiewanie ich jest melodyjne, smutne, powolne i piętno wielkiej starożytności mające”. Nie omieszkał również utrwalić wysłuchanych pieśni: „Ja słowa wypisywałem; doskonały artysta Włoch w usługach moich będący, muzykę notował”⁷.

Książę szczególnie zapamiętał wieczór, który poprzedził dzień odjazdu okrętu:

Noc była ciemna i cicha, my przechadzaliśmy się po pomoście okrętowym, gdzie nagle ujrzeliśmy kilka batów [tj. łodzi] do nas płynących, łuczycywem oświeconych, które ze śpiewaniem ku nam postę-

⁴ Z. J. WÓJCIK, op.cit. Sapieha dzielił Słowian na dwie grupy: narodów ruskich i chorwackich. Morlacy to Lachy Morskie, których utożsamiał z Chorwatami. Po Lachy – to Lachy Polne, Polacy. J. SKOWRONEK, op. cit., s. 141. Formę listów do przyjaciela mają też *Listy o muzyce* M. K. Ogińskiego, wydane w tłumaczeniu polskim z francuskiego rękopisu i w opracowaniu T. Strumiłły (Kraków 1956).

⁵ A. SAPIEHA, op.cit., s. 40.

⁶ Ówczesna nazwa wyspy a także jej głównego miasta to według autora Velia. Obecnie zarówno wyspa jak i miasto mają swoją chorwacką nazwę Krk.

⁷ Ibidem, s. 51.

powwały. Szelest wioseł przerywał ich piewy, a pieśni po pieśniach następowały. Z nagła drugie kupy schodziły z gór i na kilka chórów się podzieliwszy, wzajemnie sobie odpowiadali. Artysta mój, Włoch, przewybornie grający na klawercie, ostatnie strofy na okręcie powtarzał, co im się niezmiernie podobało.

Prawie bajkowa sceneria i zapewne doskonałe warunki akustyczne na wąskim akwenie wodnym między wyspą a lądem stałym, wywarły na obecnych nie dające się zapomnieć wrażenie. Wyraził to sam autor:

Nie można wystawić przyjemności tego obrazu, cichość nocy ciemnej, połysk na morzu oświetlonych batów, góra nad portem będąca, ogniami oświetlona, śpiewania, które się w okolicy rozlegały, to wszystko dawało tej scenie znamię dosyć poważne. Trwała ta zabawa późno w noc i tańcem podobnym do kozackiego zakończyła się⁸.

W odległości kilkunastu kilometrów od wyspy Velia (Krk), po drugiej stronie morskiej cieśniny, a więc na stałym lądzie u stóp Gór Dynarskich, leży miasto Segnia (Seni). Książę i w tym mieście, bądź w jego okolicach słuchał ludowych śpiewów, co dało mu asumpt do porównania z pieśniami wyspiarzy z Krk. A oto jego wnioski: Senianie „śpiewanie dosyć lubią i muzyka ich, lubo od weliańskiej (a więc z wyspy Krk) różna, nie ma dziczyzny morlackiego piewu i ma w sobie znamię polskie”⁹. Natomiast pieśni ludowe, które usłyszał na leżącej na południe od Krk wyspie Rab (autor pisze „Arb”) miały – jak pisze – „jednostajność morlacką i mimo ich licznego śpiewania nic stamtąd godnego do wywiezienia nie znalazłem”¹⁰. Z tych uwag wynika, że charakter wyrazowy, emocjonalny, śpiewów ludowych na obu wyspach był podobny, natomiast pieśni śpiewane na pobliskim lądzie stałym były całkowicie różne i – według Sapiehy – wykazywały podobieństwo do polskich pieśni ludowych¹¹.

⁸ Ibidem, s. 51–52.

⁹ Ibidem, s. 56.

¹⁰ Ibidem, s. 62.

¹¹ Że muzyka ludowa zachodniej Chorwacji na terenach półwyspu Istria i sąsiednich wysp Krk, Cres, Lošinj, Rab różniła się wówczas od muzyki chorwackiej na lądzie stałym świadczy fakt, że i dzisiaj ma ona cechy odrębne. Muzykę tradycyjną na tych wyspach cechują skale chromatyczne z półtonami, bądź z całym tonem i półtonami na zmianę. Są to śpiewy dwugłosowe śpiewane przez mężczyzn, bądź przez mężczyznę i kobietę, wykonywane paralelnie w tercjach małych a kończone unisonem, po którym następuje inwersja, śpiew w sekstach wielkich i oktawach. Inną cechą muzyki wokalne wyspiarzy jest wstawianie na końcu wybranych wyrazów, bądź między sylaby onomatopiecznych zgłosek np. *ma, nina nena, trajna naj*. Ten rodzaj śpiewu nosi nazwę *tarakanja*. Ma to jednak miejsce tylko wówczas, kiedy głosem nie towarzyszą

Zapisywanie muzyki pieśni morlackich nie zawsze było łatwym zadaniem. Gdy w miasteczku Biograd¹² nasi podróżnicy znaleźli się na balu Morlachów, mieli okazję do późnej nocy słuchania licznych pieśni. Sapieha już wcześniej zapisał teksty, a klarneckiście zlecił notowanie melodii. „I jednej nuty nie mógł złapać – pisze książe – a po kilkugodzinnym usiłowaniu, które się na pocie czoła biednego Włocha skończyło, udaliśmy się do spoczynku, przekonawszy się, że i sam ojciec muzyki Apollo sprawy by z nimi nie doszedł”¹³. Autor nazywa te śpiewy „wyciem” i „dziczyną”, a więc musiały go razić. Kłopoty z notowaniem linii melodycznej mogły wynikać z niekompetencji zapisującego bądź z nieczystej intonacji wykonawców. Nie można też wykluczyć oryginalności tej muzyki, obcej im estetycznie i muzycznie.

W listach z podróży naszego księcia mamy zamieszczonych kilka tekstów pieśni ludowych Morlachów z dołączonym polskim tłumaczeniem samego księcia. Niestety brakuje w nich owoców pracy włoskiego muzyka – utrwalonej linii melodycznej tych pieśni. Nie wiemy, czy muzyczny zapis został pominięty celowo, czy też uległ zagubieniu lub zniszczeniu. Pieśni te, ze względu na treść, możemy podzielić na dumy i ballady, pieśni miłosne, śpiewy biesiadne i kolędy na Nowy Rok.

Dumy i ballady nawiązywały swoją treścią do trudnej historii Południowej Słowiańszczyzny, a zwłaszcza do walki Słowian o utrzymanie niezależności w starciu z agresywną potęgą turecką, oraz opiewały bohaterów walczących później o odzyskanie tejże niepodległości spod osmańskiego panowania. Szczególnie ulubioną była дума o królewiczu Marku, którą lubili śpiewać w czasie podróży wynajęci przez Sapiechę dla bezpieczeństwa podróżnych uzbrojeni Morlachowie. Także w czasie uczt chętnie śpiewano tę dumę¹⁴. Tragiczne dzieje Hasana-agi i jego żony opiewa дума *Hasanaginica*. Co ciekawe, tekst jej posłużył – jak podaje autor *Podróży*

instrumenty a muzyka nie przygrywa do tańca. Zob. ST. TUKSAR, G. MAROŠEVIĆ, hasło *Croatia*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrell, t. 6, s. 705.

¹² Autor nazywa to miasto Bielograd (nie mylić ze stolicą Serbii). Zwane było także Zardarem Starym, a przez Włochów Zaravecchia. Miejscowość ta leży na niewielkim półwyspie nad Kanałem Pašmańskim, naprzeciwko wyspy Pašman.

¹³ Ibidem, s. 76.

¹⁴ Ibidem, s. 96, 117, 151. Królewicz Marko, książe serbski (ok. 1335 – 1394), panował w zachodniej Macedonii. Poległ w bitwie pod Rowinami walcząc z Wołochami. W pieśniach Słowian Południowych opiewany jako obrońca uciskanego ludu serbskiego.

– za kanwę libretta opery wystawianej zapewne w jednym z weneckich teatrów muzycznych¹⁵.

W okolicach miejscowości Imotski nasz podróżnik schronił się przed deszczem w chacie młodego człowieka, którego rodzice właśnie odumarli. Młodzieniec przyjął przybysza z wielką gościnnością, rozpałił wielki ogień, aby mógł się wysuszyć i wzięwszy instrument „gusłę” (autor tłumaczy, że był to „gatunek lutni morlackiej”), zaczął opiewać wyprawy syna króla Jerzego (Djuardja), jednego z najsławniejszych bohaterów jego narodu¹⁶. Następnie gospodarz przedstawił księciu swoją narzeczoną, a zachęcony przez niego

wziął swoją lutnię i zaczął głosem nieco płaczącym następującą spiewać piosenkę, oczów z kochanki nie spuszczać:

1. Twoje czoło jasne, z włosy pięknie splatanymi, podobne jest do łąki świeżą pokrytej murawą.
2. Twe lube oczy czarne podobne są do tarnia: widząc one przysięgłbym, że to są połyskujące gwiazdy.
3. Twoja boska twarz gdyby róża świeża, a biała jako mleko. Jej dotknięcie mymi ustami jedynie mojej miłości ulżyć może.
4. Kiedy chcąc mówić boskie twe otwierasz usta, zdaje mi się, że widzę otwierające się podwoje do gwiazdzistego nieba¹⁷.

¹⁵ Ibidem, s. 62. Przejrzałem repertuar muzyczny weneckich teatrów w drugiej połowie XVIII w. (TADDEO WIEL, *I teatri musicali del Settecento*, Leipzig 1979. Przedruk fotooffsetowy wydania: Venezia 1847) i nie znalazłem opery o libretcie, które by wskazywało, że jego inspiracją była дума Hasanaginica.

¹⁶ Ibidem, s. 203. Król Jerzy (Djuardj) Branković (1384–1456) monarcha serbski w latach 1427–1456, wasal Węgier usunięty przez nich z Belgradu, zbudował nową stolicę Smederovo nad Dunajem. Brał udział w pierwszej pomyślnej kampanii Władysława Warneńczyka przeciwko Turkom w 1443 r. W drugiej zakończonej klęską w 1444 nie uczestniczył. Na mocy układu w Segedynie Turcy przywrócili go do władzy w Serbii.

¹⁷ Książę zastrzega się, że to tłumaczenie jest niedoskonałe, tym bardziej, że nie dokonane wierszem. Załącza jednak oryginał pieśni:

| | |
|----------------------|------------------|
| Maješ vidne čelo | I maš čudne lica |
| Z vlosi nakrivionim | Odbarvi od mleka |
| Jako ravno polje | Onelei spodali |
| Z travi obrosnjone | Moim ranom lika |
| Tvoi liepe oči | Tvoje liepe usta |
| Jako dranjolske | Kagda sprogovore |
| Przysięgalby Bohu | Pare da se vrota |
| Da su dvie zviazdice | Od neba otwiera |

A. САПІЕHA, op.cit., s. 204.

Użyte w tym erotyku środki poetyckie wskazują, że źródłem inspiracji autora tej „piosenki” była starotestamentowa *Pieśń nad pieśniami*.

Przed przytoczeniem fragmentu tekstu pieśni biesiadnej snuje Sapięha rozważania na temat narodowego charakteru Morlachów-Chorwatów: „Wesołość jest pospolita temu narodowi, często się zgromadzają na uczyty i nierzadko ich rozochocnymi widzieć można. Pora wesołości zaczyna się ordynaryjnie przy wniesieniu pieczeni. Wtenczas się oddają piewom. . . Łączę tu jedną z tych pieśni, która da wyobrażenie o reszcie:

Na pieczeń razem uderzmy
I skruszmy wszystko do kości
A potem napijmy się za gospodarza
Który nas gości, a ty obracając się
do gospodyni jakeś
nam droga, bądź nam błoga¹⁸.

Dalej autor omawia zwyczaj kolędowania na Nowy Rok w Dubrowniku, kiedy to w gospodzie zbierało się grono przyjaciół, aby ułożyć pieśń „na pochwałę lub przedrwiwanie osoby, dla której kolędę sprawują, i te płody wesołości są najczęściej twórcami dowcipu i smaku.” Zwyczaj nakazywał, aby osoba będąca bohaterem takiej kolędy na swój koszt zafundowała autorom wieczerzę. Należy przypuszczać, że obok tekstu powstawała równocześnie melodia pieśni, czy też piosenki, zapewne nawiązująca do znanych wzorów. Zaprzyjaźniony z Sapięhą poeta Marko Bruerović wraz z Antonim Sorgą ułożyli też taką pieśń na cześć polskiego gościa, w której wyrażają dla niego uznanie i namawiają do pozostania na stałe w gościnnej ziemi chorwackiej¹⁹.

Oceniając działalność i dorobek Aleksandra Sapięhy należy pamiętać, że był człowiekiem, którego formacja intelektualna dokonała się pod wpływem ideologii Oświecenia. Jako pierwszy Polak, twórca tak obszernego dzieła poświęconego południowym Słowianom, oraz pierwszy znany nam z imienia i nazwiska polski zbieracz ludowych pieśni i innych wytworów

¹⁸ A oto tekst oryginalny: *Na paceno swi udrymo / I skruhemo swi do kosti / A posle se napijmo / Gospodaru ki nam gosti / A ty kakosi droga / Budy nam blaga*. Ibidem, s. 296.

¹⁹ Oda ta pt.: *Knezju Sapjehi* została wydana w Zagrzebiu w 1852 r. przez Franje Zupana. Jej współautor Marko Bruerović (1770–1823), literat chorwacki, był synem konsula francuskiego w Dubrowniku (Raguzie) René Bruere Desrivaux. Marko tutaj skończył szkolną edukację w kolegium pijarów i uważał się za Chorwata. Zmienił nazwisko i ożenił się, wbrew woli ojca z Bośniaczką. To zapewne przez jego ojca, konsula, przesyłał Sapięha swoje sprawozdania o sytuacji na Bałkanach do Paryża.

kultury ludowej, nie ma on ani poprzedników ani współczesnych, z którymi moglibyśmy porównać jego działalność i twórczość w tym zakresie. Można to uczynić tylko w odniesieniu do zbieraczy wytworów ludowej kultury następnych pokoleń, którzy działali już w okresie romantyzmu. To właśnie poglądy romantyków podnosiły twórczość ludową do rangi twórczości narodowej, co w społecznym odczuciu wyróżniało zarówno jej piewców-lirników jak i zbieraczy.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden aspekt problematyki zbierania pieśni ludowych – stanowisko wobec notowania tekstu i melodii. Otóż z reguły dla wszystkich nieomal zbieraczy liczył się przede wszystkim tekst. Niektórzy notowali tylko słowa (Zorian Dołęga Chodakowski²⁰, Jan Czeczot²¹), inni tylko nieliczne teksty z całego zbioru opatrywali linią melodyczną (Wacław Zaleski²², Kazimierz Władysław Wójcicki²³, Józef Konopka²⁴, Gustaw Gizewiusz²⁵). Jak widać nie traktowali równorzędnie warstwy słownej i muzycznej zbieranych pieśni ludowych. Muzyka była

²⁰ Właściwe nazwisko Adam Czarnocki (1784–1825). Samych pieśni ukraińskich zebrał ponad 2500. Ponadto pieśni białoruskie, rosyjskie i słowackie. Zob. BARBARA KRZYŻANIAK, *Czarnocki Adam*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. CD, Kraków 1984. Pieśni polskich jest 206 wydanych przez JULIANA MAŚLANKĘ, *Śpiewy słowiańskie pod strzechą wiejską zebrane*, Warszawa 1973.

²¹ Jan Czeczot (1796–1847) przyjaciel Adama Mickiewicza z kręgu filomatów. W latach 1837–1846 wydał w 5 tomach pieśni białoruskie jako *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*. Wydawał je w polskim tłumaczeniu dlatego ich wartość źródłowa jest niewielka. W szóstym tomie jednak zamieścił 259 pieśni w języku białoruskim. Zob. MARIA DZIEDZIC, *Czeczot Jan*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. CD, op. cit.. Ostatnie wydanie tego tomu w białoruskim oryginale: *Folklor u zapisach Jana Čečota i brotou Tyškevičau*, Minsk 1997. Wszystkie te pieśni zawierają jedynie tekst, bez muzyki.

²² Wacław Zaleski (pseud. Wacław z Oleska 1799–1849). Zebrał i wydał ok. 1500 pieśni polskich i ukraińskich z terenu Galicji w tym 160 z melodiami w opracowaniu Karola Lipińskiego na głos z fortepianem. Zob. RYSZARD GÓRSKI, *Zaleski Wacław*, w: *Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, Warszawa 1984. Także: ZOFIA CHECHLIŃSKA, *Lipiński Karol*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. KLŁ, red. E. Dziębowska, Kraków 1997.

²³ Kazimierz Władysław Wójcicki (1807–1879). Wydał w Warszawie w 1836 roku w dwóch tomach *Pieśni ludu Biało-Chrobatów, Mazurówi Rusi znad Bugu, z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich i słowiańskich... ozdobione rycinami i muzyką*. W sumie było to 395 pieśni a do 30 z nich dołączony został zapis nutowy linii melodycznej. Zob. MARIA GRABOWSKA, *Wójcicki Kazimierz Władysław*, w: *Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, op. cit.

²⁴ Józef Konopka (1818–1890). Przyjaciel Oskara Kolberga i towarzyszył jego podwarszawskich wypraw na wieś w celu notowania pieśni ludowych. Wydał w 1840 roku *Pieśni ludu krakowskiego* (edycja fototypiczna pod red. H. Kapęła i w opracowaniu E. Jaworskiej, Wrocław 1974). Tom zawierał ponad 400 tekstów z tego 15 miało dołączone nuty na głos z akompaniamentem fortepianowym.

²⁵ Gustaw Gizewiusz (1810–1848) – pastor z należącej do Prus Ostródy. Przeciwstawiał się germanizacji Mazurów. Napisał pozostające w rękopisie *Pieśni ludu znad górnej*

czymś dodatkowym, „ozdobą” tekstu, jak to napisał na stronie tytułowej wydanych przez siebie *Pieśni Wójcicki*.

W tym świetle dbałość Aleksandra Sapiehy o notowanie także melodii pieśni chorwackich, na równi z tekstem, jest świadectwem jego nowoczesnego i wyprzedzającego epokę myślenia, które później w całej pełni prezentował także o dwa pokolenia młodszy Oskar Kolberg, dodając m.in. zapis nutowy do tekstów zebranych przez Konopkę i Gizewiusza.

SUMMARY

Prince Aleksander Sapieha (1773–1812) was the first known Polish folk-song collector. In the autumn of 1804, during his travel to Croatia and Bosnia and Herzegovina, he collected not only the lyrics but also the melodies of folk songs. In order to achieve it, he employed an Italian musician (a professional clarinetist) who wrote the melodies on the staff, while Sapieha transcribed the lyrics. It is worth noting the historical importance of his method in the context of the next generation of folk-song collectors (Zorian Dołęga Chodakowski, Jan Czeczot, Waclaw Zaleski, Kazimierz Władysław Wójcicki, Józef Konopka, Gustaw Guzewiusz) who only collected the lyrics, showing little interest in melody. It was not until Oskar Kolberg, more than 40 years Sapieha's junior, began to systematically collect both the lyrics and the melodies of folk songs.

*Drwęcy w parafiach ostródzkiej i kraplewskiej zbierane w 1836 do 1840 roku. Zbiór zawiera 441 pieśni, z tego 32 z melodiami. Do tych bez zapisanej linii melodycznej dołączył później muzykę Oskar Kolberg w tomie *Mazury pruskie*.*

|

|

|

DOKUMENTOWANIE WYKONAWCÓW — TRADYCJA KOLBERGOWSKA A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Piotr Dahlig

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

Gdyby nie praca Oskara Kolberga, nie wiedzielibyśmy prawie nic o tym, jak pieśń ludowa na ziemiach polskich przedstawiała się w swych właściwościach muzycznych i konkretnie środowiskowym w XIX wieku. Nic nie zastąpi uważnej i kompletnej lektury tomów kolbergowskich, a każdy z nich dostarcza niespodzianek świadczących o spostrzegawczości, giętkości opisu i wrażliwości muzycznej autora *Ludu*. „Stenografia” melodyczna Kolberga polegała – w porównaniu z zapisami XX-wiecznej fonografii – na pewnym standaryzowaniu przebiegu metrorytmicznego przy dbałości o oddanie zmienności rysunku wysokościowego. Przy wątpliwościach co do autorstwa zapisu muzycznego w poszczególnych tomach *Dzieł wszystkich* obecność wariantów melodycznych w jednym systemie pięciolinii bywa tym dla rozpoznania ręki Kolberga, czym podpis malarza na obrazie.

Centrum uwagi autora *Ludu*, jak u romantyków, stanowiła zawsze pieśń ludowa jako muzyczne objaśnianie świata. Opis kultury, struktura monografii regionalnej zdają się być obudową repertuaru; to dzięki swej wrażliwości muzycznej Kolberg odkrywa sens kompilacji wiedzy o kulturze regionów. Kolberg, folklorysta, ale i teoretyk muzyki dawnych wieków, w strukturze muzycznej widzi przejaw istnienia ogólniejszych i wyższych porządków. Z drugiej zaś, prozaicznej strony, poczucie szczupłości dokumentacji muzycznej (zwłaszcza w dorocznym repertuarze) mogło skłaniać Kolberga do równoważenia niedoboru reprezentacji czysto muzycznej przez możliwie obfity kontekst kulturowy. Monografia etnograficzno-krajoznawcza stanowiła ponadto uzasadnienie dla zajmowania się kulturą chłopską również jako swoistym archiwum kultury staropolskiej, w warunkach, gdy na spuściznę „gminną” spoglądano w Polsce przeważnie

„z wysoka”. W warunkach demitologizacji ludu po rabacji Jakuba Szeli w 1846 roku, mimo kryzysu zainteresowań ludoznawczych po upadku powstania styczniowego i wobec ubożenia warstw intelektualnych w ostatnich dekadach XIX wieku Kolberg potrafił utrzymać szerokie zainteresowanie „sprawami ludowymi”. W tym sensie Kolberg ponawiał, a raczej wcielał w życie (nawet w warunkach stanu wojennego w 1864 roku np. w Łęczyckiem) program Kołłątaja oraz postulaty pierwszych prezesów Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk. Chodziło o to, że studium i ochrona kultury narodowej, pojmowanej całościowo w duchu Staszica jako organicznej istności, mogły rekompensować skutki i leczyć traumę utraconej suwerenności politycznej.

Skrupulatność dokumentacji Kolberga miała, zwłaszcza wobec współczesnych standardów, pewne luki, dające się wyjaśnić. I tak np. kwestię ogólnego braku nazwisk muzyków i śpiewaków u Kolberga interpretowałbym następująco:

1. Pytanie „jak się nazywasz?” postawione przez badacza nie sprzyjało indagacji. Było bowiem podstawowym zachowaniem ówczesnego żandarma we wszystkich zaborach; kojarzyło się z urzędami, podatkami, poborem do wojska. Samo *spisywanie* pieśni, śpiewanie na żądanie było podejrzane dla chłopów (w Wielkopolsce pewnego razu musiał Kolberg z tego powodu wręcz uciekać przed agresją chłopów). Przez znaczącą część społeczeństwa Kolberg był traktowany tak, jak początkowo Sabała przez górali, tzn. jako nie całkiem bezpieczny dziwak. Outsidera nie powinny interesować personalia rozmówcy. Ponadto trzeba pamiętać, że urzędowe nadawanie nazwisk chłopom, a niekiedy i mieszczanom, realizowane bywało na początku XIX w. dopiero przez administrację zaborcze (trudnił się tym np. E. T. A. Hoffmann). Ludzie czasem nie wiedzieli dokładnie, jak się nazywają i w którym roku się urodzili. Kolberg mógł uznać, że ustalenie personaliów jest trudem daremnym.
2. Pieśń ludowa była *public domain*; kwestia autorstwa była wtórna, funkcjonowało prawo wykonawcze: co śpiewam, co gram, to „moje”, a repertuar jest „tutejszy”. Ówczesna obfitość, witalność tradycji ustno-pamięciowej przesłaniała wagę tego, kto konkretnie śpiewał lub grał. Kolberg traktował wykonawcę ludowego jako medium. Zdecydowana większość ówczesnych śpiewaków i muzyków była wówczas niepiśmienna. Personalia obowiązywały tylko w paszporcie, w przyściugu i zejściu z tego świata. Nawet rozpoznanie własnego

wizerunku okazywało się kłopotliwe (lustro w chacie nie było normą). Dopiero późny zwyczaj zawieszania zdjęć ślubnych uprzytamniał fizjonomie mieszkańcom, poszerzając ich poczucie tożsamości. Jednak między sobą, u siebie w lokalnym środowisku każdy miał swoje imię lub przydomek. John Blacking w swej pracy *How musical is man?* z 1973 roku, gdy opublikował zdjęcie ze zbiorczym podpisem: „grupa Venda”, spotkał się z wyrzutem członków tejże grupy, że nie podał personaliów. Osoba we własnym środowisku ma swoją konkretność. W sferze publicznej zaś autorstwo dzieła i rozpoznawalność wykonawcy zaczyna się wyłaniać w procesie historycznym wraz ze świadomym słuchaniem muzyki podczas koncertów publicznych, a zwłaszcza od epoki radia i związanej z nim pracy spikerów. Wydaje się, że gdy słuchamy jakiejś muzyki, najpierw uświadamiamy sobie, że ją znamy, następnie rozpoznajemy kompozytora, potem zaś ewentualnie – wykonawcę.

3. Chociaż Kolberg był jak najdalej od wyniosłości wobec ludności chłopskiej, myślał raczej o *typach ludowych* niż jednostkach ludzkich. Nie ukrywał naturalistycznych, surowych czy grubiańskich stron życia ludu; z kolei jednak brał w obronę chłopów, gdy spotykał się z ich pogardliwym traktowaniem. Kolberg spisywał ze słuchu melodie „wzięte z życia”, odwzorowywał kulturę i prawo, nie dopuszczał zaś do lansowania jednostek, typowego dla dzisiejszego świata artystów. Czynność zapisywania pieśni *tu i teraz* miała też szczególny sens; to była materialna konkretyzacja śpiewu. „Robaczki” (jeden z ludowych terminów dla nut), czyli zapis śpiewu pozwalał uchwycić coś z duchowości i osobowości muzyka. Tak więc sama pieśń stawała się jakby odpowiednikiem osoby (tak jak performance wybitnej śpiewaczki czy muzyka jest szczerą ekspozycją całej, pełnej osobowości). To Kolbergowi wystarczało.
4. W swym obiektywizmie Kolberg dawał zawsze priorytet repertuariowi i charakteryzowaniu muzyki, kraju, ludu, zwyczajów i obrzędów. Dziedzicząc po ojcu Juliuszu zamiłowanie do geodezji i mapowania, sporządził swoisty atlas etnograficzno-muzyczny, który był sublimacją kartografii ojca. Problemem dla Kolberga było wydobycie *cech obrzędowych* jako iskry wyobraźni muzycznej ludu; dla outsidera owe swoiste cechy obrzędowe stanowiły klucz do porządkowania dziedzictwa pod względem terytorialno-regionalnym. W redagowaniu i modelowaniu, dla którego poprawność była aksjomatem, chodziło

o demonstrowanie dialogowego przebiegu wesela (role chóru kobiet, druhen, mężczyzn, družbów, starostów) oraz o uwypatnienie współdziałania śpiewów z partiami czysto instrumentalnymi (skrzypka). Kolberg był prekursorem etnografii wykonania muzycznego i zapisu kompozycji scenicznych. Pewnym problemem dla autora *Ludu* był podział pieśni na weselne i powszechne. Kolberg dążył do uwypatnienia reprezentatywności repertuaru. W Łęczyckim (1889) np. zauważamy preferencję dla folkloru pasterskiego (melizmatyczne *owczarki, wolarki*) i dziadowskiego; znamienne są też materiały o diable Borucie czy obfitość zapisanych na trzech stronach przekleństw. Umieszcza w tymże tomie przypisy do Mazowsza oraz przykłady repertuaru kujawskiego ze względu na stwierdzone pokrewieństwo. Zauważa i zapisuje przeplatanie się w chodzonych trójmiarach i dwumiarach. Prostotę podziału tańców (*tempo* na 2/4 lub 3/4) uzupełnia dbałością o nazewnictwo tańców (mazur szlachecki, żydowski, kujawski). Do rejestracji melodycznej tańców, ich opisów i nazw czerpał zapewne inspiracje z czasów młodości, gdy młodzież w pierwszych dekadach XIX w., jak sam wspomina, zawzięcie tańczyła. Jak widać, każdy tom ma swoją specyfikę.

5. Z rzadka pojawiające się u Kolberga nazwiska wykonawców wiążą się z sytuacją pewnego wzajemnego zaufania zdobywanego np. podczas dłuższych bytności w dworach ziemiańskich lub też utrwalania sztuki wybitnego muzyka. Nazwiska śpiewaków pojawiają się w dokumentacji już przed Kolbergiem, np. u Józefa Lompy (1823), co zaświadcza zbiór śląski wydany przez Bogdana Zakrzewskiego w 1970 roku. Józef Lompa był nauczycielem i oczywistą była dla niego znajomość personaliów uczniów (cywilizacyjnie względnie zaawansowany Śląsk nie stwarzał wielu przeszkód w konkretyzacji danych osobowych śpiewaków). Pierwsze nazwiska instrumentalistów w dobie XIX-wiecznego ludoznawstwa znamy z nagłówków rysunku Elizy Radziwiłłówny z Antonina (1826) przedstawiających skrzypka i dudziarza.

Sytuacja zmienia się zasadniczo w XX wieku, w związku z rozwojem nauk o kulturze. Personalia wykonawców rejestruje w 1904 roku, w formie zapowiedzi nagrania, polonista Roman Zawiliński. Adolf Chybiński opatruje nazwiskami, we wczesnych latach dwudziestych, transkrypcje z wałków (m.in. Bartłomieja Obrochty, nagranych przez Juliusza Zborowskiego w 1914 roku). Łucjan Kamiński w końcu lat dwudziestych forma-

lizuje przebieg badań, konstruując odpowiedni protokół utrwalający podstawowe dane: dla precyzji ukazania portretu śpiewaka lub instrumentalisty, dla ugruntowania instytucji archiwum, dla stworzenia tradycji badań fonograficznych, wreszcie dla udowodnienia niemieckiemu pastrowi, że konkretni Kaszubi śpiewają, a Chybińskiemu, że dudziarze w Wielkopolsce mają się dobrze. Jak wiadomo, pierwsze zastosowanie fonografu, w badaniach Indian, przypadło w roku śmierci Oskara Kolberga (1890). Trudno orzec, czy w warunkach gorączkowych prac wydawniczych, pod koniec życia Kolberg zdecydowałby się posługiwać, jak mawiano na Rusi Halickiej w 1900 roku, „diabelską maszyną”, gdyby miał do niej dostęp podczas badań.¹

Podsumowując: zapisywanie imion i nazwisk muzyków /śpiewaków oraz możliwość pozyskiwania danych zależy:

1. od „pierwotnej” ochrony danych osobowych (*tutejszość*);
2. od kontekstu cywilizacyjnego (najwcześniej na Śląsku);
3. od ogólności metod badawczych: im ogólniejsze, bardziej porównawcze, pojemniejsze czasoprzestrzennie (symboliczno-mityczne), tym dane bardziej ponadpersonalne;
4. od narzędzi rejestracji (kartka i ołówek, etykieta wałka, zapowiedź spikera);
5. od poziomu zaufania między badającym a badanym oraz od miejsca i sytuacji zapisu (karczma, pole, dwór ziemiański, dom respondenta);
6. od charakteru dokumentowanej tradycji (im większe rozproszenie i unikatowość tradycji, tym istotniejsza personalizacja);
7. od stopnia kompetencji i mistrzostwa wykonawców ludowych (aspirowanie instrumentalistów ludowych do stanu rzemieślniczego, do rozgłosu w środowisku). U Kolberga pojawiają się nazwiska: skrzypka, zapewne wybitnego (np. Kuczmar, skrzypek z Kosina), lirnika z Pokucia, autora melodii spopularyzowanych wśród ludu itp. Pula

¹ Józef Rozdolski, pionier ukraińskich badań fonograficznych, wobec chłopów – Rusinów, którzy nie chcieli w pierwszych latach XX w. śpiewać przed „diabelską maszyną”, zaprosił księdza greckokatolickiego, by nagrał modlitwę. Gdy chłopci usłyszeli dokładną reprodukcję, pozbyli się oporów, bo przecież diabeł nie powtórzyłby modlitwy.

tych nazwisk nie przekroczy chyba dwudziestu, czyli 0,1 procenta liczby zapisanych melodii.

W badaniach nad muzyką tradycyjną spotykają się dwie kluczowe perspektywy: *muzyka w kulturze* oraz *kultura w muzyce*. Wobec tak ogólnych kwestii i perspektyw znaczenie czynnika osobowego (autorstwo, wykonawstwo muzyki) może wydać się podrzędne, nie traci jednak na ważności. Podporządkowanie personaliów nawet wybitnych jednostek wspólnocie jest przejawem godzenia ujęć ogólnych, naukowych z niepowtarzalnymi artystycznie. W tym wszystkim Oskar Kolberg okazuje się być prekursorem nowoczesnej folklorystyki, a nawet muzykologii, i to nie tylko polskiej.

SUMMARY

Oskar Kolberg did not record, with few exceptions, names of folk singers and musicians. The text tries to explain why it was a normal practice in field research of the 19th century. The reason for keeping the anonymity of folk performances remains not in the musicological but social and psychological spheres. Singing was the most obvious and common activity and Kolberg treated folk songs as a public domain. Personal data in those times were searched usually by police, military authorities and tax collector's offices. The ethnographer avoided questioning for names so as not to lose some sympathy between him and his informants. Names of performers were also not so important for his basic task of research – the atlas of ethnography and traditional musical cultures in the first Polish Commonwealth. Only the phonographic epoch since 1890 began to demand a detailed description of recordings including names of performers, place of birth and residence, date of recording and so on. Such procedure was promoted not only by representatives of comparative musicology and ethnomusicology but also by broadcasting people in 1930s.

KOLBERGOWSKA DOKUMENTACJA LUDOWEJ MUZYKI INSTRUMENTALNEJ Z PERSPEKTYWY WSPÓŁCZESNYCH BADAŃ

Zbigniew Jerzy Przerembski
KATEDRA MUZYKOLOGII UW

Potrzebę badań kulturoznawczych i ludoznawczych, w tym folklorystycznych, w naszym kraju, w ramach szeroko zakrojonych studiów historycznych, postulował już w 1802 roku ksiądz Hugo Kołłątaj¹, przy czym na tyle szeroko określił ich zakres i metody, że po latach uznano je za dojrzały program folklorystyczny², etnograficzny³, a nawet etnomuzykologiczny⁴. Jednak dezyderaty Kołłątaja zaczęto realizować dopiero po ponad sześćdziesięciu latach⁵. Najwięcej dokonał w tej dziedzinie, jak wiadomo, Oskar Kolberg. Jego dzieło, dokumentujące tradycje kulturowe rozległych ziem przedrozbiorowej Rzeczypospolitej, imponuje wszechstronnością, będąc obszernym zbiorem źródeł i materiałów historycznych, etnograficznych, a przede wszystkim folklorystycznych, zapisanych w XIX wieku. Pieśń i muzyka ludowa była wówczas jeszcze kultywowana w swym rodzimym, wiejskim środowisku i tradycyjnym kontekście kulturowym. Chodzi tu, oczywiście, o serie: *Lud: Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, ukazującą się od 1865 roku, oraz *Obrazy etnograficzne*, wydawane równoległe z *Ludem* od 1885 roku.

¹ HUGO KOŁŁĄTAJ, *List H. K. do T. M. z Ołomuńca dnia 15. Lipca 1802 r. pisany*, „Pamiętnik Warszawski” 1810, t. 2, nr 4, s. 38–40.

² CZESŁAW HERNAS, *W kalinowym lesie*, t. 1, *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 233–235.

³ RYSZARD WOJCIECHOWSKI, *Warszawskie*, w: *Dzieje folklorystyki polskiej. 1800–1863. Epoka przedkolbergowska*, pod redakcją Heleny Kapeliś i Juliana Krzyżanowskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 15.

⁴ JAN PROSNAK, *Hugo Kołłątaj. Krzewiciel kultury muzycznej w Polsce. Zasługi nad krzewieniem kultury muzycznej*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 10–12, s. 29; JADWIGA ROMANA BOBROWSKA, *Polska folklorystyka muzyczna*, Katowice 2000, s. 69.

⁵ R. WOJCIECHOWSKI, op. cit., s. 26.

Publikowanie tomów obydwu serii zapoczątkował ich autor (33 tomy), kolejne ukazały się po jego śmierci, jeszcze przed pierwszą wojną światową (5 tomów), a w naszych już czasach, od 1961 roku, wznawiany i wydawany z materiałów rękopiśmiennych jest cały jego dorobek – jako *Dzieła wszystkie* (łącznie 86 tomów).

W zakresie folkloru muzycznego główna część spuścizny Kolberga obejmuje pieśni ludowe, wyraźnie skromniejsza – melodie instrumentalne. Chociaż Kolberg był wykształconym muzykiem i kompozytorem, jednak jego dokonania w zakresie dokumentacji ludowej muzyki instrumentalnej wydają się niepełne i niesystematyczne – zwracano zwłaszcza uwagę na brak zapisów gry ludowych kapel⁶. Niewiele uwagi poświęcił muzykantom, melodiom, które grali, instrumentom muzycznym, na których je wykonywali, wytwarzaniu instrumentów, o badanie których Kołłątaj także apelował. W swoich pracach zawarł jedynie fragmentaryczne informacje na te tematy, rozproszone w różnych miejscach i nie zawsze poprawne. Niemniej jego faktograficzna postawa badawcza pozwala wyrobić sobie ogólne chociaż rozeznanie w tych kwestiach, co w odniesieniu do instrumentów muzycznych stwierdził Piotr Dahlig⁷.

Znajomość instrumentów muzycznych jest, oczywiście, niezbędna do badań, a nawet samej tylko dokumentacji muzyki instrumentalnej. Organologiczne dokonania Kolberga, chociaż dalece niewystarczające, są jednak wielospektowe. Jego istotnym wkładem w tej dziedzinie, chociaż także niepełnym, jest odnotowanie ludowego nazewnictwa odnoszącego się do poszczególnych instrumentów, niekiedy nawet ich części składowych. Zdarza mu się wszakże używać nieprawidłowych nazw, czego najbardziej znamienym przykładem jest rozpowszechniające się od XIX wieku określenie „kobza” odnoszone do dud. Kolberg posługuje się nim sam, nie zmienia go w przytaczanych tekstach innych autorów, chociaż zwykle zaznacza: „dudy czyli kobza” lub „kobza czyli dudy”, a nawet stwierdza wręcz, że instrument ten zwany jest „wcale niewłaściwie kobzą”⁸. Badacz ten podaje także określenia muzykantów grających na różnych instrumentach, jak również nazwy melodii instrumentalnych, często związanych

⁶ DANUTA PAWLAK, *Z zagadnień warsztatu terenowego i edytorskiego Oskara Kolberga*, „Muzyka” 1999 nr 2, s. 60; J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, *Oskar Kolberg*, „Ruch Muzyczny” 1976 nr 18, s. 3–4; LUDWIK BIELAWSKI, *Kolberg, Henryk Oskar*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, tom KLL, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 147.

⁷ PIOTR DAHLIG, *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga*, „Muzyka” 1988, nr 3, s. 72.

⁸ OSKAR KOLBERG, *Dudy*, w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 17, Warszawa 1896, s. 240.

z nazwami tańców, którym towarzyszyły lub z okolicznościami, w których je wykonywano.

Na pobieżne i niewolne od błędów opisy ludowych instrumentów muzycznych w dziełach Kolberga zwrócił uwagę już Marian Sobieski (zob. niżej). Jadwiga Sobieska zauważyła nierównomierne zamieszczanie informacji na ten temat w różnych tomach dzieł tego badacza: nieliczne w siedmiu częściach *Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, a wyczerpujące i trafne w dwuczęściowych *Kujawach*⁹. Zastrzeżenia wzbudzają szczególnie kolbergowskie charakterystyki instrumentów ogólnie mniej znanych i bardziej złożonych konstrukcyjnie, jak np. dudy czy lira korbowa. Przykładem może być hasło poświęcone instrumentom dudowym, napisane (wspólnie z Kazimierzem Władysławem Wójcickim) do *Encyklopedyi powszechnej* Samuela Orgelbranda¹⁰, będące przemieszczeniem poprawnych i błędnych informacji odnoszących się do dud. W części napisanej przez Kolberga większych zastrzeżeń nie budzi ogólna charakterystyka budowy tych instrumentów:

Dudy, Duda, inaczej *Kobza*, *Koza*, stary muzyczny instrument dęty, wychodzący już z użycia tam, gdzie się upowszechniły bardziej wydoskonalone narzędzia. Składa on się z miecha czyli worka ze skóry koziej lub baraniej, z przyczepioną u jednego końca piszczałką czyli rurą. Przez nią to grający, gniotąc trzymany przed sobą miech lewem ramieniem, wpuszcza do niego wiatr potrzebny do zadęcia szalamai czyli piszczałki, uczepionej u drugiego końca miecha; ta wówczas dostateczny otrzymując wiatr, wydaje odgłos wedle nakazu palców obu rąk, wybierających melodyję po jej grzbiecie opatrzonym dziurkami nakształt? fletu. Z miechem jest jeszcze w styczności parę innych piszczałek, głosami zwanych, jednotonnie zwykle brzmiących (*unisono*)¹¹.

Zakwestionować można tu głównie nazewnictwo, tak samego instrumentu („Kobza”), jak i jego części (nazwanie ustnika „piszczałką czyli rurą”, piszczałek burdonowych „głosami”, czy określenie piszczałki melodycznej mianem „szalamai czyli piszczałki”). Zapewne to ostatnie miano

⁹ JADWIGA SOBIESKA, *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, Kraków 1972, s. 28–29.

¹⁰ OSKAR KOLBERG, KAZIMIERZ WŁADYSŁAW WÓJCICKI, *Dudy, Duda*, w: *Encyklopedya powszechna*, wyd. Samuel Orgelbrand, t. VII, Warszawa 1861, s. 569–570; w okrojonej wersji też: O. KOLBERG, *Dudy*, op. cit., s. 240–241, czy O. KOLBERG, *Dudy*, w: *Samuela Orgelbranda Encyklopedya Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. IV, Warszawa 1899, s. 519.

¹¹ O. KOLBERG, K. W. WÓJCICKI, op. cit., s. 569.

wynika z prostego przetłumaczenia nazwy tej piszczałki w dudach francuskich, do których Kolberg nawiązał w opisie: „Instrumentu tego kilka istnieje gatunków. Ten, którego używają we Francji (*musette, cornemuse*) i bardzo do niego podobny w Szkocji (*bag-pipe*), składa się z miecha i trzech piszczałek, zwanych: wielkim bąkiem (*grand bourdon*), małym bąkiem (*petit bourdon*) i szałamają (*chalumeau*)”¹².

Pewna nieporadność i niedokładność opisu może powodować nieporozumienia. Kwestię brzmiących unisono piszczałek burdonowych wyjaśnia Kolberg w dalszej części tekstu, podając też rozpiętość skali instrumentu:

Wielki bąk brzmi oktawą niżej od małego, mały oktawą niżej od szałamaj, gdy dziurki są zakryte, a piętnastu tonami, gdy te są odkryte; kobza więc ma 3 oktawy rozległości, a nawet i więcej, gdy wiatr się wzmocni¹³.

Kolberg podaje tu rozpiętość od najniższego dźwięku burdonowego do najwyższego melodycznego, z możliwością rozszerzania przez przedęcia. Kontynuując opis budowy dud stwierdza:

Miech ma wewnątrz skóry klapę, pozwalającą swobodnie wchodzić powietrzu, lecz niewypuszczającą go dopóki grajek nie nabierze tchu czyli wiatru; wiatr ten tylko przez te trzy piszczałki uchodzić może. Każda z nich ma trzy pyszczki u spodu, wciśnięte w pudło dobrze skórą obłożone¹⁴.

Oczywiście, „klapa” (rodzaj wentyla) jest u wylotu piszczałki, „pyszczki” zaś (huculska nazwa stroików¹⁵) znajdują się u wlotu piszczałek (czyli w ich górnym odcinku, nie w dolnym), i każda z nich ma tylko jeden, nie trzy; „pudło dobrze skórą obłożone” to element łączący piszczałkę ze zbiornikiem powietrza. Uproszczony, chociaż stosunkowo poprawny jest opis gry na dudach: „Grajek zakłada wielkiego bąka na lewe ramię, naciska niém wydętą w miechu skórę i przebiera palcami po szałamaj, której wydobywający się wiatr brzmieć każe”¹⁶. W dalszej części hasła Kolberg

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ LARYSSA SABAN, „Dudki” na Huculszczynie, w: VI Conferentia Investigatorum Musicae Popularis Russiae Rubrae Regionumque Finitimarum. Materiały, red. Bohdan Łukaniuk, Lwów 1995 s. 52. Nazwy tej, w odniesieniu do polskich (podhalańskich) dud użył jeszcze Adolf Chybiński (*Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, w: *Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne*, 1924, nr 3, cz. 3, s. 101 (21961).

¹⁶ O. KOLBERG, K. W. WÓJCICKI, op. cit., s. 569.

podaje ogólne, niekompletne informacje o rozpowszechnieniu dud w Polsce, Europie a nawet w Azji, wskazuje niektóre zastosowania tego instrumentu.

Podstawowe obiekcje w odniesieniu do kolbergowskiego tekstu wzbudza jednak to, że zawarte w nim informacje, odnoszące się, jak pisze autor, do dud francuskich („musette” i „cornemuse”) i szkockich („bag-pipe”, zapewne chodzi o Highland bag-pipe), mogą być rozumiane jako definiujące jeden, niezróżnicowany rodzaj tego instrumentu. Mogą sugerować, że dudy, niezależnie od epoki historycznej, regionu i kraju pochodzenia, mają zbliżoną budowę i właściwości muzyczne, z czym, oczywiście, trudno się zgodzić.

Nie całkiem poprawny jest też opis liry korbowej w tej samej encyklopedii. Jak stwierdza Kolberg, instrument ten

składa się z podługowatego pudła, które z jednej strony podobne jest do spodniej części skrzypiec. W bocznych jego ścianach mieści się rodzaj klawiatury z 10 do 12 klawiszy złożonej, które skracając dwie wewnątrz pudła znajdujące się struny, odbrzmiewają do tego jednogłośnie lub w tonice z kwintą (dominantą). Wszystkie cztery struny intonowane są prawą ręką za pomocą obrotu koła czy korby wysmarowanej kalafoniją, u którego jest rękojeść, podczas gdy palce lewej ręki przebiegają po klawiszach¹⁷.

Oczywiście, ów „rodzaj klawiatury” to komora klawiszowotangentowa znajdująca się na wierzchniej płycie pudła rezonansowego liry, nie zaś w „bocznych jego ścianach”. Przez tę komorę, a nie przez pudło, przechodzą struny melodyczne, struny burdonowe znajdują się na zewnątrz komory. Niezręcznością stylistyczną jest zapewne opis pobudzania strun do drgania przez pocieranie kołem poruszonym korbą. W innym miejscu podał Kolberg możliwości stroju strun burdonowych liry: w odległości oktawy, kwinty lub kwarty¹⁸.

W odniesieniu do instrumentów tego rodzaju, a więc mających złożoną budowę i mniej znanych – jak właśnie dudy czy lira korbowa, zdarzają się Kolbergowi niepoprawne opisy techniki gry:

U lirnika lub dudziarza grającego prawą ręką w wyższych instrumentu swego sferach Kołomyjkę (lub jakkolwiek inny taniec), brzmi

¹⁷ O. KOLBERG, *Lira*, w: *Encyklopedia powszechna*, wyd. Samuel Orgelbrand, t. XVII, Warszawa 1864, s. 125–126.

¹⁸ O. KOLBERG, *Pokucie, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 30, Wrocław – Poznań 1963, s. 277, 283, 285; idem, *Wołyń*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 36, Wrocław – Poznań 1964, s. 101; idem *Ruś Karpacka, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 55, red. M. Tarko, Wrocław – Poznań 1971, s. 411.

często jako akompaniament, trzymana ciągle lewą ręką w basie tonika fundamentalna granęj melodyi (*bourdon*), jak to już z konstrukcji instrumentu wypływa i w powszechnym jest użyciu u dudziarzy całej Europy¹⁹.

Naturalnie żaden z tych muzykantów nie gra melodii prawą ręką – lirnik czyni to ręką lewą, naciskając klawisze-tangenty, prawą zaś obraca korwą koło pobudzające do drgań struny, podczas gdy dudziarz zakrywa i odkrywa otwory w piszczałce melodycznej swego instrumentu palcami obu rąk. Ponadto ani na lirze, ani na dudach nie trzyma się dźwięków burdonowych (jednego lub więcej) lewą ręką, wydają je bowiem oddzielne struny (w lirze) lub piszczałki (w dudach). Nieprawidłowość opisu jest oczywista. Czyżby jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku (gdy ukazał się ten tekst) Kolberg nie znał dokładnie techniki gry na dudach i lirze korbowej? Trudno jednak w to uwierzyć, gdyż dekadę wcześniej wydawał wielkopolskie tomy *Ludu*, a w 1880 roku był naukowym kierownikiem Wystawy Etnograficznej Pokucia w Kołomyi, na którą też dobierał instrumenty muzyczne, m.in. liry korbowe²⁰. Miał też mieć, jak sugeruje Jadwiga Sobieska (zob. niżej), częste i bezpośrednie kontakty z dudziarzami wielkopolskimi. Trzeba dodać, że, jak wspomniałem wyżej, ogólny opis budowy dud i sposobu gry na nich w haśle do *Encyklopedyi powszechnej*, powstały prawie dwadzieścia lat wcześniej, nie budzi większych zastrzeżeń. Być może Kolberg skorzystał wówczas z podpowiedzi Wójcickiego, współautora tego tekstu, który w jego drugiej, historycznej części podał istotny szczegół o mechanicznym (mieszkiem) nadymaniu dud wielkopolskich i graniu podhalańskich dudziarzy na ulicach Warszawy²¹.

Kolberg odnotowuje czasem także style wykonawcze ludowych muzykantów, zauważa jak bardzo emocjonalnie grają. Czyni to przede wszystkim w odniesieniu do skrzypków, których zapewne najczęściej słucał i oglądał:

Narzędzia muzyczne służące do rozbudzenia ochoty wiejskiej pokarczmach są przede wszystkim *skrzypce*, a obok nich basy, znaczące zwykle takt (rytm) akordem próżnej kwinty. Przekonani jesteśmy, że charakterystycznej ruchliwości skrzypiec nie zdoła wyrugować martwość wkradającej się już to i owdzie *katarynki* czyli pozytywy. Skrzypek wiejski *grajkiem* lub *wesołkiem* zwany (zwołując innych do

¹⁹ O. KOLBERG, *Pokucie*, cz. III, w: *Dzieła wszystkie*, t. 31, Wrocław – Poznań 1963, s. 9.

²⁰ ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI, *Wystawy ludoznawcze jako źródło w badaniach kultury muzycznej*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, 2004, t. 3, s. 133–136.

²¹ O. KOLBERG, K. W. WÓJCICKI, op. cit., s. 570.

powszechniej zabawy), coraz to bardziej sam się przy grze zapala; przychyła głowę ku skrzypcom i nadstawia im ucha jakoby wysłuchiwał z głębi (najczęściej bardzo niedokładnie zbudowanego) narzędzia wydobywających się tonów, które nieraz niby w krzyki, piski lub skargi przechodzą; gdy tak gra, mowią że *rznie od ucha*. Z przytoczonych tu melodyj tanecznych gra on jedną pokilkanaście razy w kółko, pstrząc ją gdzie niegdzie dodatkami, nim wpadnie na drugą, którą tak samo obrabia. A nie zamieniłby jej na żadne modne kontredanse, polki, walce i mazury których nie rozumie, chyba by je na swoje (jak to mówią) kopyto przerobił²².

Jak z tego wynika, spostrzeżenia Kolberga odnoszą się też do zróżnicowania brzmienia, różnorodnego wyrazu, a także do wariacyjnego powtarzania melodii i jej dostosowywania do własnego (regionalnego) stylu – typowych cech wykonawczych ludowych muzykantów. Podkreśla przy tym „siermiężną” budowę ludowych skrzypiec²³.

W dziełach Kolberga można znaleźć ogólne informacje o miejscach występowania różnych rodzajów instrumentów muzycznych, o składach kapel oraz rodzaju ich praktyki muzycznej. Znajdują się one nie tylko w tomach *Ludu* i *Obrazów etnograficznych*, ale też w syntetycznych tekstach przeznaczonych np. do wydawnictw encyklopedycznych. Rozpowszechnienie dud wskazywane jest w przywoływanym już haśle z *Encyklopedycji powszechnej* Samuela Orgelbranda (jak wspominałem, napisanym wspólnie z Kazimierzem W. Wójcickim). Kolberg ujął tam tę kwestię w szerokiej, europejskiej, a nawet pozaeuropejskiej skali, Wójcicki zaś dodał kilka uwag o historycznej obecności dud w Rzeczypospolitej. Zasięg tego instrumentu na ziemiach polskich wskazują obydwaj badacze, różniąc się jednak nieco w tej kwestii – Kolberg ogranicza go bowiem do regionów górskich: Tatr i Beskidów, Wójcicki zaś historyczne rozprzestrzenienie dud

²² O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa 1857, s. IX.

²³ Trzeba jednak zauważyć, że opinia Kolberga wynikała zapewne z porównania amatorskich skrzypiec ludowych do profesjonalnych lutniczych. Badacz nie uświadamiał sobie jeszcze, że w świecie muzyki ludowej rządziły inne przekonania, determinowane typową dla kultury ludowej funkcjonalnością z jednej strony, i myśleniem magicznym – z drugiej. Do budowy instrumentów muzycznych wykorzystywano zazwyczaj łatwo dostępne materiały, nierzadko pochodzące z różnych, używanych w gospodarstwie przedmiotów. Zdaniem niektórych muzykantów poprawie walarów fabrycznych skrzypiec służyło np. wiercenie dziur w bocznych, zeszkrobwanie lakieru, a nawet nalanie do ich wnętrza spirytusu lub okowity i podpalenie. Najskuteczniejsze miało być rozbicie skrzypiec włożonych do nowego płóciennego worka na drobne kawałki i następnie posklejanie (FRANCISZEK KOTULA, *Muzykanty*, wstęp Józef Burszta, posłowie J. Sobieska, Warszawa 1979, s. 97–98).

rozszerza o Mazowsze, Podole i Ruś (całą), co w drugiej połowie XIX wieku ogranicza już do „Rusi polskiej”, Podhala, a do „niedawna” też Wielkopolski²⁴. Jednak wcześniej Kolberg stwierdził zanikanie tego instrumentu na Podhalu – przy okazji dowcipnego opisu przyśpiewek i tańca góralskiego w podhalańskiej karczmie, oraz akompaniującej tanecznikom kapeli:

Skrzypce *gęslami* tu zwane (i słusznie, bo przez samego artystę na miejscu z domorosłego wystrugane materiału), gęgają cichawo przez nos jak gęsi), w towarzystwie *gąsiora* – basu, przygrywają tym skokom. Niekiedy pomagają im i *duda*. Atoli liczba dudarzy (także koziarzami i gęslarzami zwanych) zmniejsza się tu z każdym dniem i wszechwładne skrzypce wyganiają już biedne dudy w coraz niedostępniejsze knieje, skały i pustynie, gdzieś w okolicy Rusi, Węgier, Babiej góry i tam dalej; wszędzie im gęgają Requiescat, i przyjdzie zapewne do tego, że kozy odetchną swobodnie²⁵.

Można zatem przypuszczać, że jeszcze w czasie redagowania hasła do *Encyklopedyi powszechnej* Samuela Orgelbranda Kolberg i Wójcicki nie wiedzieli o utrzymującej się praktyce dudziarzy wielkopolskich²⁶. Jednak w późniejszych tekstach praktykę dudziarską w tym regionie już zauważał.

Późniejsze prace Kolberga zmieniły ten obraz rzeczy – właśnie aktywność muzyczna dudziarzy i skrzypków w Wielkopolsce należy do stosunkowo najlepiej udokumentowanej przez niego w stosunku do praktyki innych muzykantów, i w innych regionach²⁷. Wielkopolskiej dzielnicy kraju poświęcił aż siedem tomów swego *Ludu*, wykorzystując poza materiałami pochodzącymi z własnych eksploracji terenowych także etnograficzne dane uzyskane od osób prowadzących dokumentację według *Szematów do spisywania materiałów mających służyć do opisu statystycznego W. Księstwa Poznańskiego*, rozesłanych w 1858 roku przez Poznańskie Towarzystwo Nauk²⁸. W Wielkopolsce scharakteryzował pod względem praktyki instrumentalnej nawet subregiony:

²⁴ O. KOLBERG, K. W. WÓJCICKI, op. cit., s. 569–570.

²⁵ O. KOLBERG, *Korrespondencya* [list z Wiednia z 11 września 1857 r.], „Ruch Muzyczny”, 1857, nr 26, s. 203–204.

²⁶ Jeszcze na początku lat dwudziestych (XX w.) ze znacznej przecież wówczas aktywności muzycznej dudziarzy wielkopolskich nie zdawał sobie sprawy też Adolf Chybiński – stwierdził bowiem: „Dziś w Wielkopolsce dudy już zupełnie wymarły” (*Instrumenty muzyczne ludu polskiego...*, op. cit., s. 83).

²⁷ P. DAHLIG, *Instrumentarium...*, op. cit., s. 84, 88.

²⁸ J. SOBIESKA, *Ze studiów...*, op. cit. s. 23.

Koza (dudy) wraz ze skrzypcami które jej towarzyszą, są powszechnie dotąd używanymi narzędziami muzycznymi w Kościańskim, Bukowskim, Babimosckim, Wschowskim, Krobskim i Krotoszyńskim. W karczmie i przy weselu są one nader jeszcze czynne²⁹.

Kolberg jednak nie wspomina o instrumentach, które, jak się wydaje, występowały w jego czasach w wielkopolskiej kulturze ludowej. Chodzi tu o „kozły” – „ślubnego” i „weselnego”, z których drugi był rozpowszechniony w naszym kraju co najmniej od XVI wieku, a od lat sześćdziesiątych tamtego stulecia także na obszarach niemieckojęzycznych, co potwierdzają źródła pisane i ikonograficzne³⁰. Na fakt ten, w odniesieniu do Wielkopolski, zwróciła uwagę Jadwiga Sobieska³¹ oraz Aleksander i Danuta Pawlakowie³². Zdaniem Sobieskiej Kolberg nie badał okolic Zbąszynia i Wolsztyna, gdzie „kozły” występują współcześnie, nie miał też stamtąd informacji na ten temat od innych osób³³. Mogłoby to oznaczać, że w drugiej połowie XIX wieku na „kozłach” grano już tylko na zachodnim skraju Wielkopolski. Dalece niepełne jest też określenie zasięgu instrumentów dudowych w kolbergowskim haśle *Dudy*, z wydanego u schyłku XIX wieku tomu *Wielkiej encyklopedyi powszechnej ilustrowanej*, według którego: „Dziś D. utrzymały się tylko w Tatrach galicyjskich”³⁴.

Kolberg nie w pełni orientował się również w zasięgu praktyki lirniczej, o czym zdaje się świadczyć jego hasło „lira”, napisane do encyklopedii Orgelbranda. Stwierdził w nim bowiem: „Instrument ten upowszechniony jest, mianowicie u dziadów kościelnych i ślepców na Rusi, *Lirnikami* zwanych”³⁵. Nieco wcześniej wspominał też, w odniesieniu do Podhala: „Powiadają, że i *lirę* i *cymbałki* w tych stronach napotkać można, lecz ja ich nie widziałem”³⁶. Po ćwierćwieczu pisał zaś: „Dziady żebracze, podobnie jak w całej Polsce, włączyli się i w Płockiem śpiewając po odpustach pieśni

²⁹ O. KOLBERG, *W. Ks. Poznańskie, cz. V*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 13, Wrocław – Poznań 1963, s. X.

³⁰ ZBIGNIEW J. PRZEREMBSKI, *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006, s. 380–400.

³¹ JADWIGA PIETRUSZYŃSKA (SOBIESKA), *Dudy wielkopolskie*, Poznań 1936, s. 13, 14 (²1973).

³² ALEKSANDER I DANUTA PAWLAKOWIE, *Instrumenty muzyczne*, w: *Kultura ludowa Wielkopolski*, t. 3, red. Józef Burszta, Poznań 1967, s. 272.

³³ J. PIETRUSZYŃSKA, op. cit., s. 14.

³⁴ O. KOLBERG, *Dudy*, op. cit., s. 241.

³⁵ O. KOLBERG, *Lira*, w: *Encyklopedyja powszechna*, wyd. Samuel Orgelbranda, t. XVII, Warszawa 1864, s. 126.

³⁶ O. KOLBERG, *Korrespondencya*, op. cit., s. 204.

nabożne i legendy. Byli między nimi nawet i lirnicy³⁷. W tamtych bowiem czasach lirnicy, osiadli lub wędrowni, działali bowiem też na polskich etnicznie terenach, chociaż głównie po wschodniej stronie Wisły. Jednego z nich, grającego na ulicach Warszawy, opisał m.in. Kazimierz Władysław Wójcicki³⁸.

W dziełach Kolberga można znaleźć informacje o instrumentach, które nie dotrwały do naszych czasów w ludowej praktyce muzycznej. Przykładem mogą być, jak się wydaje, potrójne piszczałki używane (obok pojedynczych i podwójnych) jeszcze w połowie XIX wieku przez pasterzy na tatrzańskich polanach i halach. Niezwyczajnie wskazuje Kolberg odbiorców granej na tych aerofonach muzyki:

Po górach zielonych zwanych *upłazami*, pasą się krowy (*statek*); wyżej po turniach kozy i owce, którym Juchasi przygrywają na *piszczałkach* dwu- lub trzyrurkowych jakież Ranz-de-brebis, zganiając je do *koszaru* (ogrodzenia) lub wyganiając na *hale*: kilka takich melodyk spisałem³⁹.

Budowa tych drugich mogła odpowiadać potrójnej piszczałce melodyczno-burdonowej podhalańskich dud.

Kolberg nierzadko określa okoliczności rozbrzmiewania muzyki instrumentalnej, konkretyzuje sytuacje wykonawcze. Na ogół są to uroczystości związane ze zwyczajami i obrzędami dorocznymi oraz rodzinnymi, szczególnie weselnymi. Pisze np., że w Wielkopolsce podczas wesel grają zespoły złożone z dudziarza i skrzypka. Czasem wzmiankuje o wykonywanym wówczas repertuarze – np. w Morownicy pod Śmigłem (Kościańskie) kapela „gra między innymi marsza weselnego”⁴⁰. Dudziarz i skrzypek towarzyszyli też w tej miejscowości zapustnym kołędnikom lub obrzędowi dożynkowym⁴¹. Z kolei w Pleszewskim i Krotoszyńskim, zespół tworzony przez dudy, skrzypce i basy przygrywał w karczmach tanecznikom, m. in. podczas wesel⁴². Warto zauważyć, że kapele ludowe o takim składzie, w którym dudowy stały burdon wzmocniano rytmizowanym zapewne burdonem basów, nie były typowe dla naszego kraju i nie przetrwały do współczesnych czasów (pomijając nurt folklorystyczny). Niekiedy

³⁷ O. KOLBERG, *Mazowsze, cz. IV*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 27, Wrocław – Poznań 1964, s. 364.

³⁸ K. W. WÓJCICKI, *Stare gawędy i obrazy*, t. III, Warszawa 1840, s. 224–225.

³⁹ O. KOLBERG, *Korrespondencja*, op. cit., s. 204.

⁴⁰ O. KOLBERG, *W. Ks. Poznańskie, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 10, Wrocław – Poznań 1963, s. 101.

⁴¹ *Ibidem*, s. 61, 71.

⁴² O. KOLBERG, *W. Ks. Poznańskie, cz. V*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 13, Wrocław – Poznań 1963, s. X–XI.

Kolberg wskazywał pasterski kontekst muzyki dudowej, jak np. w notatce na skrawku papieru z badań terenowych na wschodnim Podkarpaciu, prawdopodobnie w dorzeczu górnego Sanu i Wisłoka: „pastuchy grają na gajdach (dudy)”⁴³.

Opisując tradycyjne sytuacje, w których grali muzykanci, Kolberg wzmiankuje o wykonywanym przez nich repertuarze, z reguły tanecznym. Oto np. w południowo-wschodniej Wielkopolsce, w okolicach Pleaszewa i Krotoszyna, wspomniana wyżej nietypowo rozszerzona kapela dudziarska (dudy, skrzypce i basy) w czasie wesela (m. in.) akompaniowała w karczmach do cyklu tańców o wzrastającym tempie, zwanym „na okrąg”, tworzonym przez wolnego (polezon, polizon) z przyśpiewką, od-sibkę (smykany, zmykany) i wiatraka, jak również szota (siatys, siot, szoć, siać), lintera, walca oraz polkę⁴⁴.

Rzadziej Kolberg notuje melodie wykonywane przez muzykantów. Chociaż „przywiązywał dużą wagę do autentyzmu przekazów, precyzji zapisu i właściwej dokumentacji”⁴⁵, często jest to jednak uproszczona notacja muzyczna. Badacz ten zazwyczaj nie podaje, na jakich instrumentach były grane. W jego czasach podstawowe znaczenie dla ludowej praktyki muzycznej miały skrzypce i dudy. Pierwszy z tych instrumentów rozposzechniał się od drugiej połowy XVII wieku, żeby już co najmniej w drugiej połowie XIX stulecia stać się składnikiem kapel ludowych wszystkich regionów kraju. Drugi znany był już w średniowieczu, a pozycję głównego instrumentu tradycyjnej praktyki muzycznej na znacznych obszarach pierwszej Rzeczypospolitej utrzymywał od XVI do połowy XVIII wieku. Obydwa instrumenty do naszych czasów tworzą tradycyjne kapele w Wielkopolsce i w regionach beskidzkich. Na skrzypcach więc i dudach grali „właściwi”, nierzadko zawodowi muzykanci. Skrzypkowie dobierali sobie w razie potrzeby mających co najmniej poczucie rytmu „pomocników”, akompaniujących na basach lub bębnach, co w czasach Kolberga ograniczało się głównie do realizacji rytmizowanego burdonu i podkreślania rytmu.

Jak można przypuszczać, w kolbergowskiej dokumentacji melodii instrumentalnych zdecydowanie przeważają te wykonane na skrzypcach, co zapewne wynika z powszechności tego instrumentu w XIX-wiecznej ludowej praktyce muzycznej, ale też z kompetencji badacza co do techniki gry na nim. Zapisy skrzypcowych melodii zyskały dobrą opinię współ-

⁴³ O. KOLBERG, *Sanockie – Krośnieńskie, cz. I*, w: *Dziela wszystkie*, t. 49, red. A. Skrukwa, Wrocław – Poznań 1974, s. XI, XXVIII.

⁴⁴ O. KOLBERG, *W. Ks. Poznańskie, cz. V*, w: op. cit., s. X–XI.

⁴⁵ L. BIELAWSKI, *Kolberg*, op. cit., s. 147.

czesnych etnomuzykologów. Zdaniem Bogusława Linette Kolberg był jedynym w XIX stuleciu fachowym dokumentatorem muzyki ludowej, a jego „zapisy terenowe oddają wiarygodnie nie tylko przebieg melodii, lecz uwzględniają również pewne szczegóły wykonawcze, możliwe do odtworzenia przy ówczesnej technice notacji”⁴⁶. Marian Sobieski podkreślał stosunkowo dokładne zapisy ozdobników w Kolbergowskich tomach:

Tryle, mordenty, mordenty wolniejsze wypisywane jako tryle, przednutki pojedyncze i podwójne, ponutki, wokalizy i rytmiczne rozdrobnienia – oto arsenał jego oznakowań, którym wyprzedza nie tylko swoich poprzedników, lecz i następców. [...] Setki Kolbergowskich tanecznych melodii skrzypcowych, szczególnie z terenu Mazowsza i Kujaw, zawierają najistotniejsze cechy ornamentyki instrumentalnej i w wielu wypadkach nie różnią się dokładnością od tego, co dziś zapisujemy transkrypcyjnie w oparciu o taśmę magnetofonową⁴⁷.

W odniesieniu do drugiej części *Pieśni ludu polskiego* (1857), zawierającej: „Tańce. Tańce polskie, Mazury, Kujawiaki, Walce”, a więc przyśpiewki taneczne, przeplatane melodiami instrumentalnymi (w proporcji około 1/6 na łączną liczbę 466 utworów), Jadwiga Sobieska napisała, że „są to w dużej części zapisy wersji skrzypcowych, znakomicie uwydatniające technikę i artykulację gry skrzypków wiejskich”⁴⁸ (por. przykład 1).

Trzeba jednak zauważyć, że Kolberg nie zawsze rozumiał cechy ludowego wykonawstwa, w tym kształtowania formy. Piotr Dahlig zwrócił uwagę, iż badacz ten „z trudnością akceptował swoistą dla instrumentalnej muzyki ludowej formę otwartą, nastawioną na ciąg dalszy”⁴⁹, co wyraża się w „zawieszaniu” melodii na 5. stopniu (dominancie) zamiast kończenia na 1. stopniu (dźwięku centralnym). Może o tym świadczyć relacja Kolberga z badań terenowych:

Skrzypek grający mi jedną z podobnych melodyj, zawieszonych na dominancie, gdym mu wskazywał w jaki sposób ma znowu przejść do toniki i na niej zakończyć, po kilku z różnym powodzeniem odbytych próbach, wracał do dawnego trybu, w którym mu daleko

⁴⁶ BOGUSŁAW LINETTE, *Rękopis z Wąchabna na tle przedwojennej dokumentacji folkloru muzycznego*, „Duda i Kozieł”, 2002, nr 6, s. 39.

⁴⁷ MARIAN SOBIESKI, *Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny*, w: O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego*, op. cit., s. LXVIII.

⁴⁸ J. SOBIESKA, *Polski folklor muzyczny: Materiały do nauczania*, Warszawa 1982, s. 25.

⁴⁹ PIOTR DAHLIG, *Zbiory muzyczne Oskara Kolberga. Dyskusja o ich wierności melodycznej i wartości kulturoznawczej*, „Twórczość Ludowa”, 2014, nr 1–2, s. 7.



PRZYKŁAD 1: Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 1, red. J. Gajek i M. Sobieski, Wrocław – Poznań 1961, s. 339, nr 96

gładziej szło, i w końcu zniecierpliwiony rzekł: Ech! juźcić to ta panowie musita lepij wiedzieć jak mo być, bo się uczyta w szkole; a u nas chłopstwa to tylko się tak gro zwyczajnie, po prostu, jak *Bóg przykazoł!*⁵⁰.

Pisze na ten temat też:

W wielu melodych dostrzedz się daje jakieś lubowanie, pieszczonienie się pewnemi tonami, częstokroć należącemi do akordu podrzędnego np. dominanty, lub nią samą i jej kwintą, do których grajek co chwila rad powraca jakby im ślubował, rad się ich czepia i smyczek swój w końcu na nich zawiesza bez rozwiązania⁵¹.

Pomiędzy pieśniami znajdującymi się w dziełach Kolberga w grupie „dziadowskich”, z których niektóre, jak zaznacza ten badacz, mogli wykonywać lirnicy, są nieliczne melodie zagrane na lirze, w tym typowe dla tego instrumentu „przegrywki”⁵² (por. przykłady 2 i 3).

Kolbergowska dokumentacja gry na dudach jest rzadka jak na żywą jeszcze w XIX wieku w niektórych regionach kraju praktykę dudziarską. Są to zapisy uproszczone, niepełne, ograniczające się do melodii wykonanej na piszczałce melodycznej, i to zapisu pozbawionego ozdobników oraz

⁵⁰ O. KOLBERG, *Kujawy, cz. I*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 3, Wrocław – Poznań 1962, s. 9.

⁵¹ Ibidem.

⁵² O. KOLBERG, *Pokucie, cz. II*, w: op. cit., s. 277, 283–284, 285; idem *Ruś Karpacka, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 55, Wrocław – Poznań 1971, s. 411.

O św. Łazarzu. **506.** Od Kołomyj.

Oj jedyny czołownik bo-ha-tyj buwaw, koto-ryj j-a u roszkach
 Przegrywka i towarzyszenie śpiewu na lirze.

jidaw taj pywaw.

lub

Basso continuo przy obrocie korby.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'O św. Łazarzu. 506. Od Kołomyj.' It is written in 2/4 time. The first system shows a vocal line with lyrics: 'Oj jedyny czołownik bo-ha-tyj buwaw, koto-ryj j-a u roszkach'. Below this is a piano introduction labeled 'Przegrywka i towarzyszenie śpiewu na lirze.' with trills. The second system continues the vocal line with lyrics: 'jidaw taj pywaw.' and includes a section for 'lub Basso continuo przy obrocie korby.' with a bass line.

PRZYKŁAD 2: Oskar Kolberg, *Pokucie*, cz. II, w: *Dziela wszystkie*, t. 30, Wrocław – Poznań 1963, s. 283–284, nr 506

O Sądzie ostatecznym. **508.** ¹⁾

Proszu ja was wislu hajcie o straszliwym są - dzie, gdzie Pan Jezus
 złym i dobrym płućie razem będzie.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'O Sądzie ostatecznym. 508. 1)'. It is written in 2/4 time. The first system shows a vocal line with lyrics: 'Proszu ja was wislu hajcie o straszliwym są - dzie, gdzie Pan Jezus'. The second system continues the vocal line with lyrics: 'złym i dobrym płućie razem będzie.'.

PRZYKŁAD 3: Oskar Kolberg, *Ruś Karpacka*, cz. II, w: *Dziela wszystkie*, t. 55, Wrocław – Poznań 1971, s. 411

figuracji, typowych przecież dla gry dudziarzy (podobnie jak innych muzykantów). Kolberg na ogół nie określa też wysokości brzmienia piszczałki burdonowej. W odniesieniu do tomów *Wielkiego Księstwa Poznańskiego* Jądwiga Sobieska pisze:

Zdawać by się mogło, że Wielkopolska, jako kraina dudziarzy, narzuci Kolbergowi potrzebę opisaną budowy i techniki działania tego instrumentu, że od strony muzycznej zainteresuje go strój, skala oraz technika gry na dudach, zwłaszcza w zespole z podwiązanymi skrzypcami, i że znajdzie to wyraz w zapisach nutowych. Muzykujący dudziarze musieli go zewsząd otaczać, skoro sam pisze, że dudy wraz ze skrzypcami „są powszechnie dotąd używanymi narzędziami muzycznymi”, że „w karczmie i na weselu są one jeszcze nader czynne” [...] Tymczasem w tomach poznańskich na 122 zapisy instrumentalne odnajdziemy tylko kilka próbek zanotowania melodii wykonywanych na dudach⁵³.

Zdaniem tej badaczki w przypadkach, gdy Kolberg podaje melodie grane przez wielkopolskie kapele dudziarskie, na ogół jest to uproszczony zapis partii skrzypka⁵⁴, co potwierdza fakt, iż jej rozpiętość przekracza skalę dud. Przykładem może być wspomniana wyżej być melodia „marsza weselnego” grana przez dudziarza i skrzypka podczas wesela w Morownicy pod Śmigłem (kościańskie), zapisana w uproszczonej, jednogłosowej postaci⁵⁵ (por. przykład 4).

Jak zauważa dalej Sobieska:

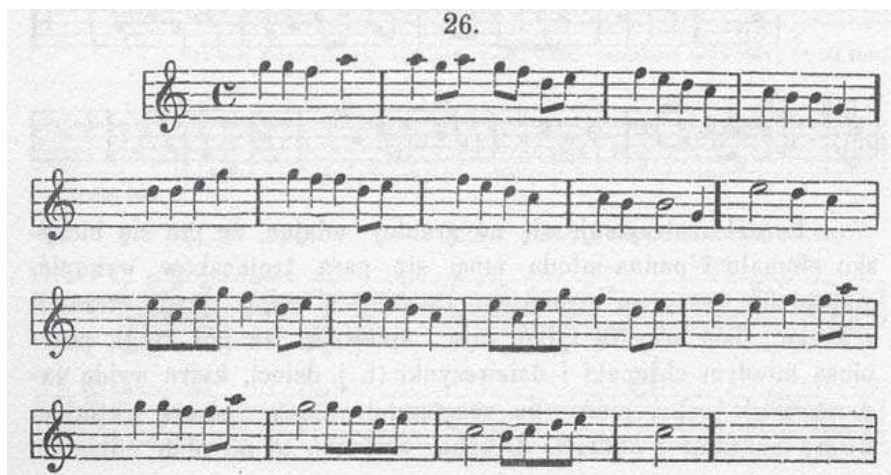
Kolberg nie był w stanie zapisać tej pozornie chaotycznej, a w rzeczywistości specyficznej gry wielkopolskich dudziarzy. Nie należy jednak z tej racji czynić Kolbergowi zarzutu. Zapis melodii dudziarskich jest rzeczywiście trudny, wymaga dłuższego kontaktu z instrumentem i gruntownego osłuchania z grą dudziarza, zwłaszcza gdy muzykuje on wspólnie ze skrzypkiem. W warunkach Kolberga mogło się to okazać zbyt uciążliwe do przeprowadzenia. Praktycznie biorąc, notację gry na dudach umożliwiły dopiero nagrania. Cofnięcie się Kolberga przed zadaniem przekraczającym możliwości jest raczej dowodem jego sumienności naukowej i poczucia odpowiedzialności za rzetelność nutowego zapisu⁵⁶.

⁵³ J. SOBIESKA, *Ze studiów...*, op. cit., s. 29. W tekście tym Sobieska przywołała fragmenty z piątej części *Wielkiego Księstwa Poznańskiego* Kolberga (op. cit., s. X).

⁵⁴ Ibidem, s. 29.

⁵⁵ O. KOLBERG, *W. Ks. Poznańskie, cz. 2*, w: op. cit., s. 101

⁵⁶ Ibidem, s. 29.



PRZYKŁAD 4: Oskar Kolberg, *W. Ks. Poznańskie, cz. II*, w: *Dziela wszystkie*, t. 10, Wrocław – Poznań 1963, s. 101, nr 26

Być może jednak Kolberg korzystał z zapisów dudowych melodii dokonanych przez inne osoby, mniej kompetentne pod względem muzycznym. Nie można też chyba wykluczyć, że te uproszczone zapisy były „skróttem transkrypcyjnym” stosowanym przez tego badacza. Przecież zasłyszane na tatrzańskie Hali Królowej melodie grane przez góralskich pasterzy na podwójnych czy potrójnych piszczałkach zostały przedstawione także jednogłosowo⁵⁷, chociaż zapisanie ich w pełnej postaci nie powinno sprawić Kolbergowi trudności. Na wielogłosowy rodzaj piszczałek zdaje się wskazywać nieprzekraczająca seksty skala, jaką najczęściej mają te instrumenty. Niekiedy człony tych melodii kończą się na trzecim stopniu, co typowe dla wykonań współczesnych dudziarzy podhalańskich grających na dudach czterogłosowych, i związane z budową trzygłosowej piszczałki melodyczno-burdonowej tego instrumentu. Być może więc melodie te wykonane były na piszczałce potrójnej (jeśli założyć, że miała podobną budowę do piszczałki melodyczno-burdonowej współczesnych dud podhalańskich⁵⁸) (por. przykład 5).

Między melodiami z terenów górskich i podgórskich można też znaleźć melodie wykonane na innych pojedynczych instrumentach – najczę-

⁵⁷ O. KOLBERG, *Góry i Podgórze, cz. II*, w: *Dziela wszystkie*, t. 45, red. E. Miller, Wrocław – Poznań 1968, s. 353–446.

⁵⁸ AŁOJZY KOPOCZEK, *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*, Rzeszów 1996, s. 117–120.



PRZYKŁAD 5: Oskar Kolberg, *Góry i Podgórze, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 45, Wrocław – Poznań 1968, s. 363, nr 1946

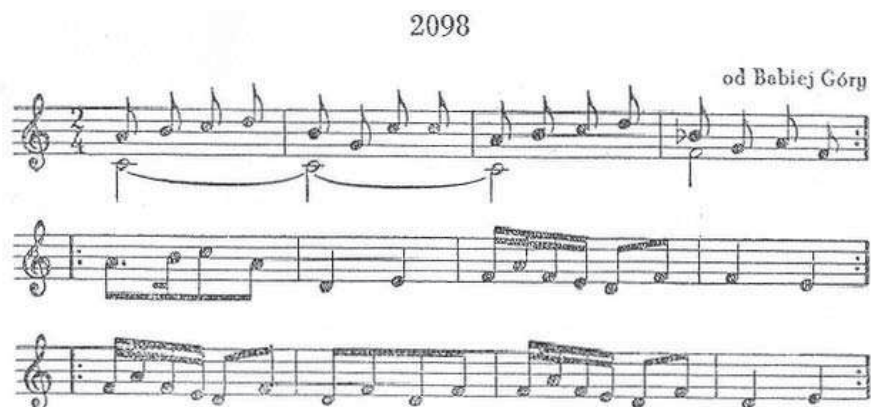
ściej na skrzypcach. Są też przykłady muzyki dudowej, w zapisach jedno-głosowych. Wyjątek stanowi melodia z okolic Babiej Góry, w której pierwszej części podał Kolberg dźwięk burdonowy c^1 , zmieniający się w czwartym takcie na f^1 , co nasuwa przypuszczenie, że mogła być wykonana na dudach o potrójnej piszczałce melodyczno-burdonowej, jaką mają dudy podhalańskie. W instrumencie tym jedna z krótkich piszczałek burdonowych wydaje dźwięk centralny, druga – jego dolną kwintę, a więc np. f^1 i c^1 , jak w przypadku tej melodii (co jest zgodne ze współcześnie ustabilizowanym strojem tego instrumentu). Każdy z tych dźwięków można wyłączyć odpowiednim chwytem palcowym; pozwala to dudziarzowi wykorzystywać obydwa jednocześnie lub na zmianę – ten drugi sposób gry zdaje się ilustrować ukazywany przykład. Brakuje tu tylko najniższego burdonu, którego jednak Kolberg dla uproszczenia, mógł nie zapisać (o ile nie był wyłączony, co zdarza się także współczesnym dudziarzom podhalańskim).

We fragmencie tym zwraca też uwagę typowa dla dud linia melodyczna o falistym a nawet rotacyjnym kształcie, chociaż chyba została zanotowana w uproszczonej postaci. Charakterystyczna jest tu też zmienność intonacyjna 4 stopnia ($h-b$), co typowe dla skali dud podhalańskich i skali góralskiej⁵⁹. Druga część melodii ma już inny charakter pod względem melodycznym, tonalnym i rytmicznym. Jej rozpiętość rozszerza się do oktawy, przekraczając skalę dud podhalańskich, pojawia się w niej bezpośrednio powtórzenie dźwięku, niemożliwe do wykonania na dudach. Być może była zagrana na skrzypcach⁶⁰ (por. przykład 6). Jak podaje Kolberg w in-

⁵⁹ Z. J. PRZEREMBSKI, *Do interpretacji skali góralskiej*, „Muzyka” 1987, nr 2, s. 41–42, 45–46, 52–53.

⁶⁰ TADEUSZ STRUMIŁO, *Muzyka podhalańska u Kolberga*, „Muzyka” 1954 nr 3–4, s. 10.

nym miejscu, jest to melodia pieśni o incipicie *Próżno Kaśka od nas stroni*, która „jest czysto góralską z okolic Babięj-góry, gdzie w różnych wersjach od niepamiętnych czasów przy odgłosie dudy bywa śpiewaną”⁶¹.



PRZYKŁAD 6: Oskar Kolberg, *Góry i Podgórze, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 45, Wrocław – Poznań 1968, s. 410, nr 2098

Nie pokusił się Kolberg, a przynajmniej nic o tym nie wiemy, o zapisywanie ludowych kapel, na co badacze niejednokrotnie zwracali uwagę⁶². Marian Sobieski próbuje to wytłumaczyć następująco:

Znamienne jest, iż przy całej precyzji warsztatu dokumentacyjnego i przy wysokiej technice zapisu nutowego Kolberg nie podjął zapisu brzmienia kapel ludowych. Ten sumienny dokumentator muzyki ludowej musiał najwidoczniej zdać sobie sprawę z tego, że nie będzie w stanie pokonać bez reszty tych trudności, jakie przedstawia sobą brzmienie współmuzykującej kapeli. Muzykowanie jej, polegające na zasadzie heterofonii wariacyjnej, tak dalece odmienne od praw harmoniki, w których Kolberg się wykształcił, okazało się dlań do tego stopnia niezrozumiałe, że nie był w stanie wysnuć prawideł, jakie nią rządzą. Wobec tego zrezygnował z zapisu nutowego współbrzmienia kapeli, a nawet ze słownego opisu jej techniki. Na decyzji tej mógł zaważyć wzgląd na ogromną czasochłonność tego rodzaju zapisu. Nie bez związku z tym stoi również fakt, że opisy instrumentarium ludowego potraktowane są pobieżnie i nie bez błędów⁶³.

⁶¹ O. KOLBERG, *Melodye ludowe w operze Jana Stefaniego: Krakowiacy i Górale*, „Ruch Muzyczny”, 1858, nr 46, s. 362.

⁶² J. SOBIESKA, *Ze studiów...*, op. cit., s. 29; L. BIELAWSKI, *Kolberg*, op. cit., s. 147.

⁶³ M. SOBIESKI, op. cit., s. LXIX.

W stylu heterofonii wariacyjnej grały powszechnie skrzypcowo-dudowe kapele w Wielkopolsce jeszcze w latach międzywojennych, co odnotował już Łucjan Kamieński⁶⁴, a niektóre nawet do naszych czasów. Taki sposób gry wynika z typowego dla pieśni i muzyki ludowej zjawiska wątku muzycznego (i tekstowego), mającego postać uogólnionego standardu melodii znanego przez wykonawców ludowych dzięki kompetencji kulturowej, a realizowanego poprzez niepoliczalną liczbę wariantowych wykonań, również podczas gry zespołowej. Koncepcja ta nie była jeszcze znana Kolbergowi, wskazywano ją szerzej od lat siedemdziesiątych XX wieku⁶⁵. Niemniej badacz ten zdawał sobie sprawę, jak sądzi Piotr Dahlig⁶⁶, „że sztuka dźwięku to nie tylko produkt, pieśń, dzieło, lecz także wykonanie, dzianie się, proces”, i stąd jego wyczulenie na wariantowość folkloru. Najpełniejszym wyrazem tego przekonania był układ pierwszej części *Pieśni ludu polskiego* (1857) według wątków i odpowiadających im wariantów. Porządku tego nie utrzymał wprawdzie w kolejnych tomach swych dzieł, ale nadal zauważał wariantowość wykonań – w notowanych przez siebie melodiach oznaczał zmiany pod tym względem drobnymi nutami. Podawał odsyłacze do wariantów w innych zbiorach. Praktykę tę zapoczątkował już w „pierwszych” *Pieśniach ludu polskiego* (wydanych w pięciu zeszytach w latach 1842–1845)⁶⁷. Był świadomy zmienności pieśni ludowych w czasie i przestrzeni⁶⁸.

Trzeba przypomnieć, że już we wspomnianych wyżej *Pieśniach ludu polskiego* wprowadził Kolberg nowatorskie na swoje czasy aspekty dokumentacji folkloru muzycznego. Wprawdzie melodie ludowe opracował na głos z fortepianem, zgodnie z duchem epoki, co wyraża rozszerzenie tytułu: „zebrał i rozwinął Oskar Kolberg”, niemniej znaczna część z nich została opatrzona lokalizacją geograficzną, niekiedy odnośnikami źródłowymi,

⁶⁴ ŁUCJAN KAMIEŃSKI, *Z badań nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1932, nr 3, s. 54; idem *Śpiew i muzyka ludu wielkopolskiego*, „Lutnia” 1939 nr 2, s. 4–5.

⁶⁵ Por. WOLFGANG SUPPAN, *Zur Verwendung der Begriffe Gestalt, Struktur, Modell und Typus in der Musikethnologie*, w: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, herausgegeben von Doris Stockmann und Jan Stęszewski, Kraków 1973, s. 48; FELIX HOERBURGER, *Was ist Volksmusik?*, w: *Heutige Probleme der Volksmusik*, Landau/Issar 1973, s. 17; JERZY BARTMIŃSKI, *O języku folkloru*, Wrocław 1973, s. 40; HARTMUT BRAUN, *Musikalische Strophenvarianten*, w: *Handbuch des Volksliedes*, t. II, München 1975, s. 532; BOGUSŁAW LINETTE, *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem. Typologia wątków muzycznych jako kryterium wyznaczenia regionu etnograficznego*, Rzeszów 1981, s. 49–53.

⁶⁶ P. DAHLIG, *Zbiory muzyczne...*, op. cit., s. 6.

⁶⁷ O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego. Zebrał i rozwinął Oskar Kolberg*, wyd. Jana Żupańskiego, Poznań, 1842–1845.

⁶⁸ O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego*, op. cit., s. VI.

komparatystycznymi, a także metronomicznym określeniem tempa wykonania. O ile jednak umiejscowienie, odsyłacze źródłowe i porównawcze dokumentowanych pieśni czy melodii badacz zasadniczo utrzymał w kolejnych zbiorach, o tyle z metronomicznego określenia agogiki zrezygnował, nie mając zapewne możliwości pomiaru podczas badań terenowych. W pierwszym zbiorze *Pieśni ludu polskiego* wartość metronomiczna miała charakter kompozytorskiego wskazania tempa wykonania. Niemniej jeszcze w drugim zbiorze *Pieśni ludu polskiego* (z 1857 r.), podzielonym na pieśni długie (dumy, ballady) i krótkie (piosenki i przyśpiewki taneczne), Kolberg ogólnie charakteryzuje pod względem agogicznym sposób wykonywania obydwu tych grup: pierwsze około M.M. ♩ = 130, drugie – M.M. ♩ = 140–175. W tomie *Kujawy* różnicuje zapis metrum trójmiarowego: 3/4 dla melodii wolniejszych, 3/8 – dla szybszych⁶⁹, co zostało przyjęte także przez współczesnych badaczy⁷⁰. W drugich *Pieśniach ludu polskiego* badacz charakteryzuje ogólnie ich wykonanie także pod względem wyrazowym (barwa, dynamika, interiekcje, akcenty, ruchy ciała, zwroty melodyczne)⁷¹.

W dziełach Kolberga – przede wszystkim w pierwszych tomach *Ludu* (I–VI), ale też w niektórych dalszych (XII–XIII), oprócz wskazanych wyżej właściwości wykonawczych znaleźć można też inne uwagi na temat cech muzycznych ludowego repertuaru. Odnoszą się one zwłaszcza do budowy formalnej, metroritmiki czy tonalności. Zwracano uwagę na tonalne wyuczulenie Kolberga jako muzyka, na trafne określenie przez niego proporcji między wielkopolskimi melodiami utrzymanymi w dur, moll i w skalach modalnych⁷², bliskie współczesnym badaniom⁷³, a także na dostrzeżenie przez niego, jako pierwszego z badaczy muzyki ludowej w naszym kraju, zmiennej intonacji niektórych stopni skali (zaznaczanej znakami chromatycznymi nad nutami), chociaż różnie i na ogół niewłaściwie interpretowanej, stosownie do ówczesnego stanu badań⁷⁴. Badacz nie był jednak pewny swych ustaleń, i niektóre z nich po latach sam poddał w wątpliwość⁷⁵. Niemniej Jadwiga Sobieska wyraziła pochlebną opinię o jego teoretycznych uwagach:

⁶⁹ O. KOLBERG, *Kujawy*, cz. I, s. 10–11, w: op. cit.

⁷⁰ J. SOBIESKA, *Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, wybór prac pod redakcją L. Bielawskiego, Kraków 1973, s. 482–483.

⁷¹ O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego*, op. cit., s. VII–VIII, X.

⁷² J. SOBIESKA, *Ze studiów...*, op. cit. s. 30–31.

⁷³ WŁODZIMIERZ POŹNIAK, *Ogólna charakterystyka skal na terenie Wielkopolski i Małopolski*, w: *Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, Kraków 1967, s. 37–54.

⁷⁴ M. SOBIESKI, op. cit., s. LXX–LXXI.

⁷⁵ O. KOLBERG, *Kaliskie*, cz. I, w: *Dzieła wszystkie*, t. 23, Wrocław – Poznań 1964, s. 4.

Są to niezwykle cenne spostrzeżenia, charakteryzujące Kolberga jako badacza, który wnika w strukturę melodii ludowej zgodnie z rzeczywistym realizowaniem jej przez wykonawców, choć jest ono sprzeczne z prawidłami teorii muzyki. Są to również spostrzeżenia aktualne i istotne dla dokumentacji elementów ludowej muzycznej sztuki wykonawczej⁷⁶.

Ciekawe są uwagi Kolberga na temat rozwoju i wzajemnych relacji muzyki wokalne i instrumentalnej oraz wpływu na obydwie te gatunki instrumentów muzycznych. Swoją opinię w tej kwestii sformułował polemizując z poruszającym tę problematykę w odniesieniu do dud anonimowym autorem artykułu *Ułamek o muzyce wielkopolskiej*, który pisał:

Różne być mogły powody, dla czego dudy nie we wszystkich częściach Polski równie polubiono? Krakowiacy n. p. już tyle rozmaitości tonów mają w swych piosnkach, że obejść się mogli bez rozmaitości, towarzyszących śpiewowi instrumentów. Wielko-polskim zaś jednostajnym śpiewkom, konieczną była pomoc dętego instrumentu, aby im dodać rozmaitości, której zbywa kompozycy muzykalnej. Dla tego też dudy po naszych wioskach nad wszystko przenoszą. Głos ich zwykle gruby, lecz dowolnie i piskliwemi się stają, naśladując poniekąd głosy tych zwierząt, pomiędzy którymi wieśniak życie swe spędza. Najniższe tony, dalekiemu rykowi bydła podobne, w coraz cieńsze przechodzą, beczenie kóz i owiec naśladując⁷⁷.

Nawiasem mówiąc, ciekawe jest w powyższym opisie wzbogacenie charakterystyki brzmienia dud o aspekt „ekologiczny”. Argumenty Kolberga w tej kwestii są bardziej natury muzycznej, zawierając też porównanie możliwości dud i skrzypiec:

Doświadczenie jednak uczy przeciwnie, że im bardziej rozwijał i urozmaicał się gdziekolwiek śpiew między ludem, tym bardziej w ślad za nim idąc urozmaicał się też i doskonalił, towarzyszący mu lub zastępujący go instrument. Dudy zresztą, mimo swęj hałaśliwości, ruchliwości wysokich swych tonów i pewnych udoskonaleń, daleko monotonna zawsze były instrumentem niż skrzypce, ztąd mniej niż one były zdolne do wszechstronnego urozmaicenia śpiewu. Nie przeczymy, że do podpierania niektórych przeciągłych w jednej tonacji śpiewek, i to nietylko wielkopolskich, są one dosyć stosowne. Tam wszakże gdzie zmiana modulacyi wymaga odpowiedniego towarzyszenia, nie zastąpią one bogactwa skrzypiec;

⁷⁶ J. SOBIESKA, *Ze studiów...*, op. cit. s. 31.

⁷⁷ NN, *Ułamek o muzyce wielkopolskiej*, „Przyjaciel Ludu” 1837, r. 4, nr 23, s. 180.

muzyka zaś wielkopolska w ogóle brana, jak tego próbki melodi tu dołączonej dowodzą, bynajmniej (jak to chce autor) monotonią nie grzeszy, i głównie tylko miarą, nieco powolniejszym (tempem, rytmem) wyróżnia się od krakowskiej. Zdaje się zatem, że rozmaiłość o której mówi, upatrywał autor jedynie w większej i szybszej ruchliwości tempa krakowiaków niż śpiewek wielkopolskich⁷⁸.

Wprawdzie w naszym kraju za pierwowzór muzyki instrumentalnej uważana jest twórczość wokalna, niemniej miał miejsce także odwrotny kierunek wpływów, co potwierdzają późniejsi badacze – zwłaszcza w odniesieniu do kształtowania melodii pieśniowych pod wpływem charakterystycznych zwrotów melodycznych dud⁷⁹. Natomiast uwagę Kolberga na temat szybkiego tempa wykonań w Wielkopolsce i Krakowskim potwierdził Ludwik Bielawski, dysponujący już czasem trwania melodii lub tempem w skali metronomu odnotowanym w regionalnych zbiorach pieśniowych. Według obliczeń tego badacza przeciętne tempo toku sylabicznego najwyższe w kraju jest jednak w Wielkopolsce, na drugim zaś miejscu w Krakowskim⁸⁰.

Oskar Kolberg dostrzegał przemiany kulturowe, mające wpływ na utrzymującą się lub zanikającą żywotność instrumentów muzycznych w ludowej praktyce muzycznej. Wzmiankował o tym już we wstępie do *Pieśni ludu polskiego* (z 1857 r.): „*Dudy* czyli *kobza* wychodzi już z użycia i tylko w niektórych stronach Wielkopolski, w Tatrach i na Rusi słyszeć się daje; dzieląc w tém los znaną jeszcze na Ruś *liry* i *cymbałek żydowskich*”⁸¹. Później zauważył, że „znaczną szkodę” dudom, lirom korbowym i cymba-

⁷⁸ O. KOLBERG, W. Ks. Poznańskie, cz. IV, w: *Dzieła wszystkie*, t. 12, Wrocław – Poznań 1963, s. 320.

⁷⁹ A. CHYBIŃSKI, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*, „Prace i Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” 1924, t. 3, cz. 3, s. 51 (2 1961); MICHAŁ KONDRACKI, *Współczesna muzyka góralska na Podhalu i Żywiecczyźnie*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15, s. 572–573; STEFAN MARIAN STOIŃSKI, *Dudy żywieckie*, „Gronie” 1938 nr 3, s. 146–147 (2 1964); MARIAN I JADWIGA SOBIESCY, *Szlakiem kozła lubuskiego: Pieśni i muzyka instrumentalna Ziemi Lubuskiej*, Kraków 1954, s. 6-7; J. SOBIESKA, *Piosenki z Wielkopolski*, Kraków 1955, s. 3–4; JÓZEF MIKŚ, *O muzyce żywieckiej*, „Wierchy” 1957, nr 26, s. 208; JAROSŁAW LISAKOWSKI, *Muzyka ludowa Dąbrówki Wielkopolskiej*, w: Irena Sochacka (red.), *Regionalny Zespół Pieśni i Tańca w Dąbrówce Wilkp., województwo zielonogórskie*, Zielona Góra 1975, s. 23–24; idem, *Pieśni ludowe regionu kozła*, Zielona Góra 1980, s. 26; B. LINETTE, *Tradycje folkloru muzycznego w Wielkopolsce*, „Przegląd Wielkopolski” 2001, nr 1–2, s. 41–42; A. KOPOCZEK, *Piszczalki bez otworów bocznych Beskidu Śląskiego i Żywieckiego*, w: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, pod redakcją Adolfa Dygacza i A. Kopoczka, Katowice 1981, s. 20.

⁸⁰ L. BIELAWSKI, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970, s. 44–47.

⁸¹ O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego*, op. cit., s. IX.

łom miało przynieść rozprzestrzenianie się na polskich i innych europejskich terenach harmonijek ustnych, katarynek, a nawet skrzypiec, jak też działalność wędrownych orkiestr⁸². Przyczyną wychodzenia z użycia tradycyjnych instrumentów, np. dud, było zdaniem tego badacza, to, iż „upowszechniły się bardziej wydoskonalone narzędzia”⁸³. Wskazał też bardziej konkretnie, jakie to nowe w kulturze ludowej instrumentarium miał na myśli:

Skrzypcom towarzyszą bardzo często *Basy* czyli *Maryna*, której dwie tylko próżne strony w takt huczają, nie zawsze ściśle się stosując do nakazanej im przez skrzypce tonacyi. Dawniej widywano nadto *Dudy* i *Cymbalki*, dziś zarzucone; te ostatnie pojawiają się jeszcze tylko, i to z rzadka, na weselach żydowskich. Teraz przygrywiają skrzypcom już to Basetle, już Oboje, już Klarnety, Flety, Trąbki, Bębni i t.d. to razem, to po kilka, to z osobna⁸⁴.

Ukazanie folkloru w szerokim kontekście ludowej kultury czyni Kolberga prekursorem antropologii kulturowej, chociaż nie w każdym przejawie tej dziedziny naukowej, nie istniejącej przecież jeszcze w czasach tego badacza. Jego zainteresowania, skupione na ludziach jako grupie społecznej, nie objęły człowieka – indywidualium. Było to typowe dla współczesnej mu epoki. Jak pisze Ludwik Bielawski: „Dawniej lud postrzegano jako anonimową, niemal mityczną zbiorowość. Żywych nosicieli tradycji z własną biografią, sposobem widzenia i odczuwania świata, odkryto zupełnie niedawno”⁸⁵. Również u Kolberga „zapisany tekst pozostawał anonimowy, miał wiernie dokumentować nie danego informatora, lecz lokalną tradycję”⁸⁶. Badacz ten bardzo rzadko podaje bliższe informacje o konkretnych muzykantach czy wytwórcach ludowych instrumentów muzycznych. Podczas badań terenowych w okolicach Makowa (dzisiejszy Maków Podhalański), prowadzonych głównie w latach 1843–63, zapisując tamtejsze pieśni i melodie zanotował też dane niektórych ich wykonawców: „Józef Toczek, Jondrej Bury w Zawoi (fabrykanci dud), Walenty Polak z Grze-

⁸² O. KOLBERG, *Dudy*, op. cit., s. 241.

⁸³ O. KOLBERG, K. W. WÓJCICKI, op. cit., s. 569.

⁸⁴ O. KOLBERG, *Kujawy*, cz. I, w: op. cit., s. 209.

⁸⁵ L. BIELAWSKI, *Muzyka ludowa w tradycji i życiu współczesnym*, w: *Oskar Kolberg: prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesien-Płachecka, Warszawa 1995, s. 153.

⁸⁶ L. BIELAWSKI, *Kolberg*, op. cit., s. 147.

chyni (grajek na dudach)”, oraz anonimowy Góral duda z Zawoi⁸⁷. Informacje te zdają się wskazywać na żywą na tych terenach praktykę dudziarską w połowie XIX wieku (dwóch wytwórców dud), później już w dużej mierze wygasłą, a współcześnie wręcz sporadyczną, chociaż wznawianą w nurcie folklorystycznym. Niekiedy Kolberg identyfikuje też lirników. Z literatury historycznej przywołuje Jakóba Rolaka z Iłży (zmarłego w 1849 r.)⁸⁸. Wykonawcą kilku pieśni zapisanych na Pokuciu był ślepy Dmetro Marczuk z Siekierzyna (Siekierczyna), przysiółka Isakowa nad Dniestrem. Pochodził ze Ścianki koło Buczacza, a uczył się umiejętności lirniczych u dziada w Koropcu⁸⁹. Z kolei w Krakowskim utrwalona została pieśń o bitwie z Turkami w Kamieńcu Podolskim, wykonana przez lirnika pochodzącego ze Strzelbisk w Brzeżańskim, a osiadłego w Jawczu pod Rohatyniem⁹⁰. W odniesieniu do wschodnich ziem pierwszej Rzeczypospolitej Kolberg ogólnie charakteryzuje lirników i ich repertuar:

Ślepiec taki, z sakwami na plecach, trzymając za ramię młodego syna lub chłopca, który go prowadzi, obchodzi sioła i dwory na Rusi, a gdzie usiedzie, chwytą za lirę, pokręca jej korbą i zręcznie uderza w klawisze, przygrywając tak pieśni świętej jak i smutnej dumie, którą wydobywa z swej piersi, podczas gdy zamiast promieniejących oczu, drgają mu ich białka tylko, zniewalając litościwego słuchacza do sówitej jałmużny. Ale nie zacznie dumy światowej ni weselnej piosneczki, póki nie odśpiewa pieśni o świętym Mikołaju [...] Skończywszy pieśń pobożną, lirnik zawodzi już dumy i pieśni światowe, zamykając je (zwłaszcza podpojony) wesołą kołomyjką [...] Ale nie sami ślepcy grywają na lirze; bywają bowiem i widomi lirnicy, lubo jest ich mniej i gorzej grających. Obecnie wszakże i jednych i drugich spotyka się już na Pokuciu nie wielu. Rzemiosło (a raczej cech) dziada widocznie tu jak i gdzieindziej chyli się ku upadkowi⁹¹.

Niekiedy podaje Kolberg zarobki muzykantów, zwłaszcza za grę na weselu. Bardziej szczegółowo czyni to w odniesieniu do wesel z okolic Rawicza (Pakosław, Golejewko):

⁸⁷ DANUTA PAWLAK, „Góry i Podgórze” Oskara Kolberga (*Dzieła wszystkie, Góry i Podgórze, cz. I*, op. cit., s. XXXIX); O. KOLBERG, *Góry i Podgórze, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 45, Wrocław – Poznań 1968, s. 356, 357, 359, 360, 361, 371, 384, 410, 411, 418, 420.

⁸⁸ JÓZEF GACKI, *Wiadomość historyczna o biskupich niegdyś dobrach, zamku i mieście Iłży, a mianowicie o parafialnym kościele przez...*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 1854, nr 11, s. 478–479; O. KOLBERG, *Mazowsze, cz. IV*, w: op. cit., s. 364.

⁸⁹ O. KOLBERG, *Pokucie, cz. II* w: op. cit., s. 268.

⁹⁰ O. KOLBERG, *Krakowskie, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 6, Wrocław – Poznań 1963, s. 234–235.

⁹¹ O. KOLBERG, *Pokucie, cz. I*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 29, Wrocław – Poznań 1962, s. 24–26.

Muzyka t. j. skrzypek i duda, zarobi kilkanaście talarów na weselu od młodzieży. Każdy parobek płaci pieniążek od przodka w tańcu, a pan-młody sypie hojniej niż inni. Nadto płaci im się osobno za granie: na dobry-dzień i na dobra-noc, i składkę dla nich zbiera⁹².

Rzadziej dowiemy się z dzieł Kolberga, ile zarabiali muzykanci w innych sytuacjach, np. podczas zapustów, jak w wielkopolskiej Morownicy pod Śmigłem, gdzie od niedzielnego wieczora do wtorku przed środą popielcową towarzyszyli kolędnikom dudziarz i skrzypek, grający następnie, we wtorkowy wieczór, do tańca w karczmie: „Graczów ogólnie zgodzonych opłacają za całki czas w Poniedziałek i Wtorek (za trzy dni dają im 2–3 talary)”⁹³. Kolberg wzmiankuje też o względnej zamożności lirników: „Częstokroć ślepy ów piewca należy do najbogatszych we wsi ludzi; i żadna dziewczka tak się pięknie nie wystroji w niedzielę jak córka dziadowska, a pomiędzy swymi nie traci nigdy na powadze, bo dorobił się majątku chwaląc Pana Boga”⁹⁴.

W podsumowaniu trzeba stwierdzić, że w uwagach Kolberga na temat muzyki instrumentalnej, w opisach instrumentów i sposobów gry na nich można dostrzec pewne niekonsekwencje, nawet sprzeczności, a także niejednakowe podejście do tych kwestii w monografiach poszczególnych regionów. Zdaniem Jadwigi Sobieskiej⁹⁵ w wielkopolskich tomach wiadomości na te tematy są skąpe i nierzadko błędne, podczas gdy w monografii kujawskiej – wyczerpujące i trafne. Niekiedy nawet te same przejawy praktyki instrumentalnej w jednym tekście charakteryzował Kolberg poprawnie, w innym błędnie.

Kolbergowska lokalizacja występowania poszczególnych rodzajów instrumentów i typów kapel oraz ich repertuaru w kulturze ludowej naszego kraju nie jest wystarczająca z dzisiejszego punktu widzenia, co odnosi się do niekonsekwentnego i niekompletnego podawania miejsca oraz czasu przejawów praktyki instrumentalnej, a bardziej jeszcze danych personalnych muzykantów. Pełniejsze są informacje o sytuacjach wykonawczych. Opisując zwyczaje i obrzędy doroczne i rodzinne, zwłaszcza wesela, Kolberg podaje składy instrumentalne kapel, niekiedy zapisuje grane przez muzykantów melodie, chociaż rzadko charakteryzuje ich styl wykonawczy, co przecież szczególnie ważne w ludowej muzyce.

⁹² O. KOLBERG, *W. Ks. Poznańskie, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 10, Wrocław – Poznań 1963, s. 228.

⁹³ *Ibidem*, s. 61.

⁹⁴ O. KOLBERG, *Pokucie, cz. I*, w op. cit., s. 25.

⁹⁵ J. SOBIESKA, *Ze studiów...*, op. cit., s. 28.

Zastanawiając się nad przyczynami niedostatecznej reprezentacji melodii instrumentalnych w kolbergowskiej dokumentacji folkloru warto przypomnieć, że jej autor, z wykształcenia przecież muzyk, do muzyki przykładał dużą wagę. Zapowiadając na łamach poznańskiego „Tygodnika Literackiego” wydanie pierwszego zbioru *Pieśni ludu polskiego* (1842-1845), pisał, iż melodie traktuje jako „tyle ważną – a może ważniejszą jeszcze pieśni tych części”⁹⁶. We wstępie do „drugich” *Pieśni ludu polskiego* (1857) zaznaczył, że „muzyka jest głównym przedmiotem niniejszego zbioru”. Stanowiło to, oczywiście, novum na tle innych ówczesnych publikacji folklorystycznych dokumentujących głównie teksty pieśniowe. Zapewne Kolberg zdawał sobie sprawę ze znacznej tożsamości ludowego repertuaru wokalnego i instrumentalnego (co potwierdza cytowana wyżej polemika z autorem tekstu z „Przyjaciela Ludu”). Wydaje się zatem prawdopodobne, iż także z tego powodu nie poświęcił więcej czasu na notowanie gry muzykantów, wykonujących przecież głównie melodie pieśniowe.

Z kolei brak zapisów kapel ludowych, jak zauważa Piotr Dahlig⁹⁷, dotyczy właściwie zespołów z dudami lub cymbałami, i powodowany był wspomnianymi wyżej trudnościami transkrypcyjnymi, ale zapewne także bardziej prozaicznymi – oszczędnością papieru w notatkach terenowych i drukowanych książkach. Nie sposób też chyba odrzucić przypuszczenia, że pełne zapisywanie gry kapel złożonych ze skrzypiec oraz basów lub bębna mogło wydawać się temu badaczowi zbędne ze względu na prosty rytmiczno-burdonowy czy tylko rytmiczny wtór instrumentów akompaniujących.

Kolbergowski dorobek badawczy w zakresie muzyki ludowej jest różnie oceniany. Adolf Chybiński był krytyczny wobec współczesnego mu i wcześniejszego stanu badań nad folklorem muzycznym w Polsce, co w pewnej mierze odnosiło się też do prac Kolberga. Już w swym pierwszym etnomuzykologicznym tekście pisał: „Bez przesady i minięcia się z prawdą rzec można, iż etnografia muzyczna jako nauka nie istnieje u nas wcale, a wszelkie dotychczasowe próby (nawet Kolberga) należy uznać za dobre chęci i żmudną, zasłużoną pracę gromadzenia materiałów”⁹⁸. Trzydzieści lat później sceptycznie ocenił dokładność kolbergowskich transkrypcji muzycznych:

⁹⁶ O. KOLBERG, *Prospekt na „Pieśni ludu polskiego”*, zebrane i rozwinięte przez Oskara Kolberga, „Tygodnik Literacki” 1842, nr 21, s. 168.

⁹⁷ P. DAHLIG, *Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii*, „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego” 1987 nr 1–4, s. 13–15.

⁹⁸ A. CHYBIŃSKI, *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych*, „Lud” 1907, t. 13, s. 171.

melodie ludowe w zbiorze Kolberga przedstawiają się w prze-
ważnej swej ilości jako już znormalizowane odbicia usłyszonej przez
Kolberga rzeczywistości, uproszczone i pozbawione tych szczegó-
łów, których suma jest zbyt wielka by mogła pozostać bez uwzględ-
nienia. Normalizacja tego rodzaju daje w wyniku szkice akustycznej
rzeczywistości⁹⁹.

Piotr Dahlig zauważa jednak, że opinia ta mogła wynikać ze skrom-
nych doświadczeń Chybińskiego w sporządzaniu terenowych zapisów ze
słuchu: „Zapis taki musi być natychmiastową interpretacją, uwarunkowa-
ną doświadczeniem, kompetencjami muzycznymi i dyspozycjami słucho-
wymi transkrybenta; nie może być kopią akustyczną, lecz staje się freskiem
z nadanym sensem muzycznym”¹⁰⁰. Istotnie, po czasie skrajnie empirycz-
nych transkrypcji melodii ludowych Łucjana Kamieńskiego ustabilizowa-
ła się w polskiej etnomuzykologii metoda normatywna, wprowadzona
po drugiej wojnie światowej przez Mariana i Jadwigę Sobieskich oraz ich
współpracowników w warszawskim Instytucie Sztuki PAN, gdzie do dziś
jest stosowana w wydawanej tam, pod redakcją Ludwika Bielawskiego, se-
rii *Polska pieśń i muzyka ludowa: źródła i materiały*¹⁰¹.

Tomy *Ludu i Obrazów etnograficznych* zyskały uznanie współczesnych.
Również w naszych czasach rozwój badań etnomuzykologicznych przy-
czynił się do docenienia dzieła Kolberga. Polscy etnomuzykologowie ko-
lejnych pokoleń są na ogół dobrego zdania na temat źródłowej wartości
kolbergowskich zapisów melodii ludowych. Pozytywną opinię w tej kwe-
stii wyrazili, oprócz cytowanych wyżej Mariana i Jadwigi Sobieskich, tak-
że Bogusław Linette¹⁰², Ludwik Bielawski¹⁰³ czy Piotr Dahlig¹⁰⁴. Z punktu
widzenia współczesnych badań nie w pełni zadowolają jednak dokonania
Kolberga w zakresie szeroko pojętej problematyki ludowej muzyki instru-
mentalnej. Trzeba jednak pamiętać o embrionalnym jeszcze w jego czasach
stanie badań w tej dziedzinie w naszym kraju. Szersze badania nad in-
strumentami ludowymi zapoczątkowano w Polsce dopiero pół wieku po

⁹⁹ A. CHYBIŃSKI, *Dalszy ciąg pracy, czy praca od nowa? (W sprawie polskiej muzyki ludowej)*, „Muzyka Polska” 1937, z. III, s. 104.

¹⁰⁰ P. DAHLIG, *Zbiory muzyczne Oskara Kolberga...*, op. cit., s. 7.

¹⁰¹ Zob. Z. J. PRZEREMBSKI, *Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych*, „Etnomuzyka” 2010, nr 6, s. 32–68.

¹⁰² BOGUSŁAW LINETTE, *Znaczenie wydania dzieł Kolberga dla kultury polskiej*, w: *Oskar Kolberg: prekursory antropologii kultury*, red. L. Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesien-Płachecka, Warszawa 1995, s. 13.

¹⁰³ L. BIELAWSKI, *Kolberg*, op. cit., s. 150.

¹⁰⁴ P. DAHLIG, *Uwagi o znaczeniu...*, op. cit., s. 11.

śmierci Kolberga, w latach trzydziestych XX wieku, a nad muzyką instrumentalną – głównie dopiero po drugiej wojnie światowej.

SUMMARY

Works of Oskar Kolberg (a total of 86 volumes) document the cultural traditions of extensive lands of the old Commonwealth of Poland-Lithuania. These works are impressive versatility, and are comprehensive collection of sources and materials, historical, ethnographic and folklore mainly recorded in the nineteenth century, when the song and folk music was still cultivated in their native, rural environment and traditional cultural context.

In terms of musical folklore main part of the research output of Kolberg includes folk songs, clearly in a less degree - instrumental melodies. Although Kolberg was an educated musician and composer, but his achievements in the field of documentation of folk instrumental music seem incomplete and unsystematic - especially the lack of records playing folk bands. Kolberg little attention devoted musicians, melodies tunes that they played, musical instruments, on which they performed, manufacture of instruments.

In his works Kolberg entered into only fragmentary information on these topics, scattered in different places and not always correct. In remarks on instrumental music, descriptions of instruments and playing them, you can see some inconsistencies, even contradictions, as well as the differing approaches to these issues in the monographs of individual regions. However, Kolberg's factual attitude research, allows you to gain an insight although these issues.

Kolberg works have gained recognition of his contemporary scholars. Also in our time, the development of ethnomusicology contributed to their appreciation. Successive generations of Polish ethnomusicologists are generally good opinion about the source value of Kolberg records of folk songs. From the

point of view of contemporary research are not fully satisfied, however, Kolberg achievements in the field of broadly understood folk instrumental music. But keep in mind about embryonic even in his day state of research in this field in Poland. Wider research on folk instruments was started in Poland until half a century after the death of Kolberg, in the thirties of the twentieth century, on the instrumental music – mostly after the Second World War.

|

|

ZNACZENIE ZBIORÓW OSKARA KOLBERGA DLA WSPÓŁCZESNYCH BADAŃ CHOREOLOGICZNYCH

Tomasz Nowak

INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

Aby właściwie ocenić znaczenie zbiorów Oskara Kolberga dla badań choreologicznych należy w pierwszej kolejności określić miejsce, jakie materiały kolbergowskie zajmują w polskiej tradycji zainteresowań tańcem. Pomimo stałej obecności praktycznej nauki tańca (w tym tańca narodowego i charakterystycznego) w szkołach konwentualnych i korpusach kadetów począwszy od co najmniej połowy XVII wieku, zainteresowanie tematyką taneczną od strony teoretycznej zostało dotychczas potwierdzone dopiero w odniesieniu do końca XVIII wieku i dotyczy szkół podległych Komisji Edukacji Narodowej, która zachęcała do nauki „historii sztuk i kunsztów”. Poświadcza to raport z 1786 roku dotyczący szkół podwydziałowych płockich stanu akademickiego, w którym generalni wizytatorzy KEN – Walerian Bogdanowicz i ks. Bonifacy Garycki – stwierdzali, iż uczono m.in. „kiedy był wynalazek tańców, jaka różnorodność użycia dzisiejszych tańców od dawniejszych, wielorakie były u dawnych tańce”¹. Jak z tego widać refleksja teoretyczna nad tańcem koncentrowała się na genezie i historii tańca, a tylko w celach porównawczych podejmowano zagadnienie zjawisk współczesnych. Korzystano zresztą zapewne z opracowań zachodnich, albowiem do chwili obecnej nie znamy żadnych rodzimych prac teoretycznych z wieku XVIII poświęconych tańcowi.

Pierwszym ośrodkiem, w którym tematyka tańca została podjęta, była Warszawa, a szczególnie środowisko Towarzystwa Przyjaciół Nauk oraz Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego czasów Stanisława Staszica i Juliana Ursyna Niemcewicza. Pewną zapowiedzią zainteresowań tańcem rodzimym – szczególnie jego formom emblematycznym uznanym za

¹ JAN PROSNAK, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 219.

narodowe (będącymi w rzeczywistości szlacheckimi i mieszczańskimi reinterpretacjami tańców popularnych wśród wszystkich warstw społecznych wieków wcześniejszych) stanowiły fragmenty *Rozprawy o rytmiczności i metryczności języka polskiego* Józefa Elsnera z 1818 roku². Jednakże główny nurt zainteresowań polskich badaczy wyznaczyła pochodząca dopiero z 1829 roku krótka rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O tańcach polskich – polonezie, mazurze, krakowiaku i kozaku*³. W pracy tej, podobnie jak w starszym o dziewięć lat poemacie *Wiesław*⁴, Brodziński ogólnie scharakteryzował niektóre elementy muzyki tanecznej, podstawowe kroki, figury i gesty, oraz sytuacje taneczne. Miejscami autor zarysował problematykę historyczną tańców, odnosząc się do genezy i przemian formy niektórych gatunków. Swobodnie łączył jednak ze sobą obserwacje czynione tak w salonach, jak i karczmach z różnych stron kraju (choć najczęściej bez podania lokalizacji) pod nazwami gatunków omawiając *de facto* uogólnione typy tańców. Ten sposób opisywania stał się dominującym w polskim piśmiennictwie tanecznym po lata trzydzieste XX wieku, a zdarza się również i współcześnie.

Poza wskazanymi powyżej pracami bardzo ważne miejsce zajęły fragmenty potraktowanego bardziej historycznie, choć z wyraźnymi wątkami etnograficznymi *Ludu Polskiego...* oraz *Gier i zabaw...* Łukasza Gołębiowskiego z lat 1830–1831⁵. Zasługą tego autora stało się przede wszystkim zebranie oraz krótki opis różnych przekazów historycznych i etnograficznych dotyczących tańców i zabaw, spośród których nie wszystkie zachowały się do naszych czasów w oryginale. Zresztą dopiero w ostatnich latach przed I wojną światową zaczęto bardziej interesować się źródłami historycznymi do tańców polskich.

Wspomnieć należy o jeszcze jednej książce, która w polskiej tradycji badawczej spotkała się z ogromnym rezonansem. Mowa o pracy Karola Czerniawskiego z roku 1847 (wznowionej w 1860 roku)⁶, nawiązującej bardziej do ówczesnej kultury salonowo-teatralnej. W tym przypadku należy pod-

² JÓZEF ELSNER, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególniéy o wierszach polskich we względzie muzycznym. Cz. I przez Józefa Elsnera z przykładami rzecz objaśnieniami przez Kazimierza Brodzińskiego*, Warszawa 1818.

³ KAZIMIERZ BRODZIŃSKI, *O tańcach polskich (polonez, krakowiak, mazurek, kozak)*, „Melitele” 1829 nr 1, s. 93–101.

⁴ K. BRODZIŃSKI, *Wiesław: sielanka krakowska*, Warszawa 1820.

⁵ ŁUKASZ GOŁĘBIOWSKI, *Lud Polski, jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830; idem, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincjach*, Warszawa 1831.

⁶ KAROL CZERNIAWSKI, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847; idem, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860.

kreślić, iż pomimo pewnej powierzchowności i zaniedbania zagadnienia tańca wiejskiego, autor dokonał omówienia tańców uważanych podówczas za narodowe w bardzo szerokim geograficznie i nowatorskim – jak na owe czasy – kontekście funkcji, układów przestrzennych i charakterystycznych kompozycji ruchowych.

Właśnie na okres popularności dziełka Czerniawskiego przypadły pierwsze książki Oskara Kolberga, który w czasach swojej nauki w Liceum Warszawskim miał szansę stykać się również z wykładami i publikacjami uwielbianego przez warszawską młodzież Brodzińskiego. Kolberg znał prace wszystkich wymienionych powyżej autorów i niejednokrotnie do nich nawiązywał, co znalazło odzwierciedlenie w szczególnym uprzywilejowaniu tematyki tańców narodowych⁷, jak też częstym cytowaniu Brodzińskiego, Czerniawskiego i Gołębiowskiego⁸ (z rzadka tylko wspieranym cytatami autorów akcydentalnie opisujących tańce tradycyjne⁹) wraz z popełnionymi przez nich błędami i uproszczeniami. Przykładowo przez dosyć długi czas – wzorem Czerniawskiego – między *kujawiakiem* i *oberkiem* stawiał Kolberg znak równości¹⁰, na czym być może częściowo zaważyła również obserwacja znanej z Kujaw praktyki rozpoczynania cyklu tanecznego *kujawiakiem* i stopniowym przejściem do *oberka*¹¹. Sam Oskar Kolberg rozróżnienie pomiędzy *oberkiem* i *kujawiakiem* ze względu na tempo wykonania wprowadził niedługo przed 1867 rokiem pod wpływem nadesłanych mu z terenu uwag¹² oraz zebranych wycinków prasowych¹³. Przykła-

⁷ OSKAR KOLBERG, *Polskie tańce ludowe w dziełach Oskara Kolberga: wypisy*, oprac. M. Drabecka, [Warszawa : s.n.] 1963, s. 8.

⁸ O. KOLBERG, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya VI. Krakowskie. Część druga*, Kraków 1873, s. 367–374; idem, *Mazowsze. Obraz etnograficzny. Tom II. Mazowsze Polne. Część druga*, Kraków 1886, s. 284–298; idem, *Ruś Karpacka, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 55, red. M. Tarko, Wrocław – Poznań 1971, s. 414.

⁹ Głównie Władysława Anczyca, Edwarda Chłopickiego, Juliusza Chodorowicza, Balthasara Hacqueta, Bartłomieja Harbuzowskiego, Jana Kleczyńskiego, Kornela Kozłowskiego, Józefa Mączyńskiego, Kazimierza Władysława Wójcickiego, zob. O. KOLBERG, *Lud...* Serya VI..., op. cit., s. 374–376; idem, *Mazowsze...*, op. cit., s. 298–301; idem, *Góry i Pogórze, cz. II*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 45, red. E. Miller, Wrocław – Poznań 1968, s. 353–354; idem, *Ruś Karpacka*, w: op. cit., s. 413–416.

¹⁰ Zob. O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa 1857, s. VIII.

¹¹ O. KOLBERG, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya IV. Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867, s. 204.

¹² Ibidem, s. 202.

¹³ O. KOLBERG, *Mazowsze..., Mazowsze Polne. Część druga*, s. 298.

dów takiego naśladownictwa lub tylko odnoszenia się do poprzedników jest oczywiście więcej.

Zasługą Kolberga w latach pięćdziesiątych XIX w. była dość obfita dokumentacja melodii tanecznych wraz z ich wariantami i informacjami o pochodzeniu geograficznym. We wcześniejszym okresie polskiej folklorystyki muzycznej jedynie pod Cieszynem w roku 1819 grono lokalnych zbieraczy folkloru zapisało kilka melodii tanecznych, a i to z inspiracji Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa Austriackiego w Wiedniu¹⁴. W innych zbiorach muzycznych nutami z trudem ilustrowano co dziesiątą, czy nawet co dwudziestą pieśń, niemal całkowicie zaniedbując muzykę taneczną. Oczywiście masowo komponowano rozmaite mazury, krakowia-ki, kujawiaki czy obertasy, były to jednak w najlepszym przypadku artystyczne wizje (o ile nie użytkowe mieszczkańskie reinterpretacje) repertuaru wiejskiego. Kolberg, któremu nie obce było komponowanie „w stylu gminnym”, lub choćby tylko opracowywanie zebranych w terenie melodii, w swej działalności kompozytorskiej i popularyzatorskiej korzystał przede wszystkim z tematów zapisanych podczas ekspedycji terenowych.

W 1857 roku zerwał jednak z dotychczasową praktyką, publikując transkrypcje 466 melodii tanecznych, który to zbiór swoją objętością przewyższył sumę wszystkich wcześniejszych dokonań zbierackich. A przecież za życia autora ukazało się więcej niż dziesięć tomów zawierających rozdziały z melodiami tanecznymi¹⁵. W rękopisach zaś autor pozostawił zbiór

¹⁴ JÓZEF LONDZIN, *Poezja ludowa*, „Zaranie Śląskie” 1930 nr 4, s. 170; JERZY POŚPIECH, *Tradycje folklorystyczne na Śląsku w XIX i XX wieku (do roku 1939)*, Warszawa – Wrocław 1977, s. 3.

¹⁵ Przykładowo w tomach przygotowanych do druku przez autora osobiście: O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego...*, op. cit., s. 309–448; idem, *Lud...*, *Serya IV*, op. cit., s. 213–260; idem, *Lud...*, *Serya VI*, op. cit., s. 381–516; idem, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XIII. W. Ks. Poznańskie. Część piąta*, Kraków 1880, s. 79–178; idem, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XVII. Lubelskie. Część druga*, Kraków 1884, s. 16–64; idem, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XIX. Kieleckie. Część druga*, Kraków 1886, s. 1–130; idem, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXI. Radomskie. Część druga*, Kraków 1888, s. 97–137; idem, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXII. Łęczyckie*, Kraków 1889, s. 184–254; O. KOLBERG, *Mazowsze...*, *Mazowsze Polne. Część druga*, op. cit., s. 167–256; idem, *Mazowsze. Obraz etnograficzny. Tom III. Mazowsze Leśne*, Kraków 1887, s. 309–336; idem, *Pokucie. Obraz etnograficzny. Tom III*, Kraków 1888, 1–78; idem, *Przemyskie. Zarys etnograficzny*, Kraków 1891, s. 193–198.

wielokrotnie przewyższający liczbę opublikowanych za życia melodii tańecznych¹⁶.

Nie sposób jednak zbioru Kolberga cenić jedynie z powodu objętości materiałów muzycznych. Z czasem również zawarte w nim autorskie opisy tańców nabrały wyjątkowego charakteru. O ile jeszcze w publikacji z 1857 roku znajdujemy jedynie lakoniczną i nieprecyzyjną, a wzorowaną na poprzednikach charakterystykę kilku nazw tańców¹⁷, o tyle w ramach wydawanych począwszy od 1865 roku monografii regionalnych Kolberg najpierw charakteryzował taniec na marginesie opisów zwyczajów i obrzędów¹⁸, a następnie starał się możliwie dokładnie opisać przebieg tańca i sytuacji tanecznej¹⁹. Dotyczy to szczególnie tańców zaobserwowanych przez niego osobiście w terenie, jak mamy tego przykład w tomach z Kujaw, Krakowskiego czy też Wielkiego Księstwa Poznańskiego. To zaangażowanie Kolberga w dokumentację przebiegów tańca wynika z przyjętego podówczas programu-apelu, opublikowanego na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, w którym upraszał, by zbierać wśród ludu m.in. „Tańce. Opis tychże i nuta, jeśli można. Obrzędy, mianowicie: Wesela, szczegółowo ze wszystkimi opisane ceremoniami, [...] muzyka, tańce, [...] zabawa w karczmie [...]”²⁰. Kolberg sam dał przykład takiej publikacji już w 1867 roku w monografii z Kujaw, nie tylko relacjonując przebieg sytuacji tanecz-

¹⁶ Wystarczy wymienić tylko niektóre tomy serii *Dzieła Wszystkich* prezentujące repertuar taneczny regionów nie przedstawionych przez Kolberga za życia: O. KOLBERG, *Pomorzanie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 39, red. J. Burszta, Wrocław – Poznań 1965, s. 251–258; idem, *Mazowsze*, cz. VI, w: *Dzieła wszystkie*, t. 41, red. M. Tarko, Wrocław – Poznań 1969, s. 129–142, 294–412, 547–578; idem, *Mazowsze*, cz. VII, w: *Dzieła wszystkie*, t. 42, red. M. Tarko, Wrocław – Poznań 1970, s. 131–184; 292–310; idem, *Śląsk*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 43, red. A. Skrukwa, E. Krzyżaniak, Wrocław – Poznań 1965, s. 65–69; idem, *Góry i Podgórze*, cz. II, w: *Dzieła wszystkie*, t. 45, red. E. Miller, Wrocław – Poznań 1968, s. 355–446; idem, *Kaliskie i Sieradzkie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 46, red. D. Pawlak, A. Skrukwa, Wrocław – Poznań 1967, s. 387–460; idem, *Podole*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 47, red. D. Pawlakowa, Poznań 1994, s. 221–242; idem, *Tarnowskie – Rzeszowskie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 48, red. J. Burszta, Wrocław – Poznań 1967, s. 247–257; idem, *Sanockie – Krośnieńskie*, cz. II, w: *Dzieła wszystkie*, t. 50, red. A. Skrukwa, Wrocław – Poznań 1972, s. 403–442; idem, *Ruś Czerwona*, cz. II, w: *Dzieła wszystkie*, t. 57/2, red. M. Tarko, Wrocław – Poznań 1979, s. 1190–1246.

¹⁷ O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego...*, op. cit., s. VIII–IX.

¹⁸ Zob. O. KOLBERG, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya 1. Sandomierskie*, Warszawa 1865.

¹⁹ Najlepszym przykładem są tu: O KOLBERG, *Lud...* Serya IV, op. cit., s. 199–212; idem, *Lud...* Serya VI, op. cit., s. 376–380.

²⁰ O. KOLBERG, *List otwarty. Do Redakcji Biblioteki Warszawskiej, „Biblioteka Warszawska” 1865 nr 1*, s. 307–308.

nej, ale w sposób instruktywny opisując choreotechnikę, jak też zwracając uwagę na stosowane lokalnie nazewnictwo²¹:

pokręciwszy się czas niejaki, a za nim całe grono tancerzy, zarzuca swą rękę lewą (gdy prawą ma wolną) na około kibici tancerki, która bierze go w pas prawą ręką a lewą ma wolną, zatrzymuje się nagle na krótko przed skrzypkami, a zanuciwszy mu oberka jakiego życzy sobie mieć granym, lub też przyśpiwując mu go już zdała bez żadnego zatrzymywania się w tańcu, huknie naraz ostro i donośnie: *k'seb, na kseb, na ksóbkę* (t.j. ku sobie, zwrot na lewo), zatoczy swą tancerkę kołem w tył od lewej ręki, a wówczas cały orszak przerzuca się za nim w stronę przeciwną poprzedniej, t.j. lewą, lub chwilowo szybszym ruchem na przemian to w lewo, to w prawo, i teraz dopiero, biorąc kierunek od prawej ku lewej ręce (mężczyzny), pod nazwiskiem *Mazura*, rozpoczyna się obertas, bez właściwej wszakże tańcowi temu zamaszystości mazurskiej²².

Jednocześnie Kolberg dociekał związków między terminologią stosowaną przez użytkowników tańców, a choreotechniką, szukając wyznaczników poszczególnych gatunków. Ku jego zaskoczeniu, badania ujawniły, że związki te, z pozoru oczywiste, w konfrontacji z informatorami z różnych stron danego regionu okazały się mieć dość liczne i zróżnicowane warianty, przecząc początkowym ustaleniom:

Pod Włocławkiem jednak (jako i w wielu miejscach na Powiślu i ku Pałukom) przeciwnie: Kujawiakiem zowią częstokroć taniec zaraz po chodzonym biorący kierunek na *Ksebkę*, (...) *Obertasem* zaś, czyli prędkim Mazurkiem bywa idąca na prawo *odsibka*, trzecią tu i najzwawszą część stanowiąca, w której obie płci w pas się trzymają jedną ręką, mając drugą swobodną. Pokazuje się z tego, że zmiana kierunku może być dowolną (zależną może nieco od ruchu poprzedzającego *Chodzonego*, który także wedle woli może iść na *kseb* lub na *odsib*), i nie tyle wpływa na nazwę tańca, ile raczej sposób tańczenia a z nim i zmiana szybkości ruchu²³.

Jako osoba gruntownie wykształcona w zakresie muzyki, Oskar Kolberg nie poprzestał na dominującym wówczas – jak miało to miejsce przykładowo w przypadku kujawiaka – charakteryzowaniu jej jako „rzewnej,

²¹ O. KOLBERG, *Lud... Serya IV*, op. cit., s. 199–201.

²² Ibidem, s. 201–202.

²³ Ibidem, s. 204–205.

miłej i uroczej” lub też „smętej lub rzewnej (acz prędzej)”²⁴. Określając melodykę skrótowo jako wierną „ogólnemu piętnu muzyki wielkopolskiej”²⁵, podaje o wiele bardziej konkretne informacje dotyczące szczególnie tempa i rytmiki:

Tempo tego ruchu średnio może być oznaczone w ten sposób: Chodzony ♩= 100-120 M.M., Kujawiak wolniejszy ♩= 120-140 M.M., przędzy ♩= 140-160 M.M., Obertas ♩= 160-180 M.M. (...) rytm na 3 części równej mocy w takcie (miara rytmiczna odpowiednia molosowi); części te bywają rozdrabniane (często staccato) na 6 równych mniejszych częściach, kruszone na trójki i na mniejsze jeszcze wartości, urozmaicane synkopami i naciskami na słabsze części, podnoszone wreszcie do coraz większej ruchliwości, zbliżonej do miary tribrachys²⁶.

Docieklność Kolberga, choć w zakresie badań tanecznych i muzycznych w gruncie rzeczy niedościgniona przez jemu współczesnych, współgra jednak ze wzmożeniem i pogłębieniem zainteresowań wiejskim tańcem tradycyjnym, czego przykładem działalność współpracowników Kolberga, czy też korespondentów czasopism poruszających zagadnienia ludoznawcze, głównie „Ludu”, „Wisły” i „Tygodnika Ilustrowanego”. Przemiany w podejściu do zagadnienia znakomicie ilustrują także przemiany w stylistyce ikonografii tanecznej. O ile bowiem początki działalności badawczej Kolberga przypadają na czas popularności dzieł Wincentego Smokowskiego, Michała Stachowicza, czy też współpracujących w większości z Kolbergiem przedstawicieli szkoły warszawskiej (Franciszka Kostrzewskiego, Wojciecha Gersona, Władysława Bakałowicza, Henryka Pilati’ego) – twórców niezbyt dbających o oddanie charakteru ruchu tańca, to schyłek pracy Kolberga przypadł na czas pogłębionej obserwacji wiejskich zachowań tanecznych, a szczególnie samego ruchu i jego indywidualnie tworzonych wariantów, zwłaszcza przez monachijczyków (np. Józefa Chełmońskiego), czy krakowskich chłopomanów (Włodzimierza Tetmajera, Wincentego Wodzinowskiego).

Wnikliwość badawcza pozwoliła Kolbergowi również odkryć funkcjonowanie w kulturze tanecznej większości polskich regionów etnograficznych swego rodzaju suit tanecznych, porządkujących przebieg sytuacji tanecznych:

²⁴ Ibidem, s. 205–206.

²⁵ Ibidem, s. 206.

²⁶ Ibidem, s. 204–206.

| Region | Określenie suity | I taniec | II taniec | III taniec |
|---|---------------------|--------------------------------------|---|--------------------------------|
| Wągrowieckie ²⁷ | Polski Wolny Dokoła | Do-przodka 'osiemnaście' | Chodzony | Ksebka |
| Poznańskie ²⁸ | – | Chodzony | Ksebka Odsibka | Wiatrak |
| Pleszewskie Krotoszyńskie ²⁹ | Na okrąg | <i>Polezon'a</i> <i>Polizon'a</i> | Odsibka <i>Čwetryt (Zweitritt)</i> <i>Smykany (Zmykany)</i> | Wiatrak |
| Ostrowskie ³⁰ | – | Mazur | Wiatrak Obertas | Smykanie Neutr (Polonez) |
| Kujawy ³¹ | Okrągły | Chodzony Polski Łażony | Odsibka Ocibka Kujawiak | Ksebka Mazur Obertas |
| Kieleckie ³² | – | Wolny Obchodny Polski | Mazur Drobny | Obertas Krakowiak |
| Lubelskie ³³ | – | Polonez | – | Obertas |

TABELA 1: Zestawienie nazw regionalnych suit tanecznych w skład których wchodziły tańce w typie chodzonego wraz z nazwami ich części składowych

Tym co Kolberga odróżnia od poprzedników jest również fakt nie porzucenia na formach emblematycznych tańców narodowych, a raczej dążenie do opisu jak największej ilości gatunków funkcjonujących w terenie. Kolberg gromadził w ramach swych serii wszelkiego rodzaju przekazy o tradycyjnych gatunkach tanecznych, uzupełniając je materiałami pochodzącymi z jego własnych badań terenowych. Tak więc prócz tańców uznanych za narodowe udało się mu opisać tańce o drugorzędym znaczeniu,

²⁷ O. KOLBERG, *Lud...*, *Serya XIII*, op. cit., s. IV, VI, IX.

²⁸ Ibidem, s. V.

²⁹ Ibidem, s. X.

³⁰ Ibidem, s. X.

³¹ O. KOLBERG, *Lud...*, *Serya IV*, op. cit., s. 204.

³² O. KOLBERG, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XVIII. Kieleckie. Część pierwsza*, Kraków 1885, s. 68; idem, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XX. Radomskie. Część pierwsza*, Kraków 1887, s. II–III.

³³ O. KOLBERG, *Lud...*, *Serya XVII*, op. cit., s. III–IV.

takie jak dyna³⁴, drabant³⁵, kowal-kołodziej³⁶, przodek, szot, wielki wiatrak czy wiwat³⁷. A oprócz tego znakomicie scharakteryzowane zostały także tańce ze wschodnich terenów dawnej Rzeczypospolitej, w szczególności Litwy (kiepurele, żolinielis, skuscinka, pasiutelis, ancus, dzygun)³⁸ i Ukrainy (taniec czuryły, czabaraszka, kołomyjka, horodenka, wertak, czoban, serpen, kozak, hajduk, wołoch, arkan, madziar, szumka, zawierucha, serban³⁹). Docenił również znaczenie zabaw ruchowych, w tym tanecznych (m.in. ptaszek, baran⁴⁰, myszka⁴¹, zylman⁴², fryzowana czapka⁴³), jako ważnego środka wdrażania w lokalną kulturę taneczną oraz elementu składowego kultury pastwiska.

Dokumentacja Oskara Kolberga i jemu współczesnych dość długo pozostawała na marginesie badań i publicystyki tanecznej w Polsce, pomimo znacznego ożywienia zainteresowań regionalistycznych w okresie międzywojennym. Swoistym akceleratorem stało się wyodrębnienie w latach dwudziestych XX wieku na gruncie niemieckim choreologii, jako nauki o istocie zjawisk tanecznych, w szczególności w ujęciu Victora Junka⁴⁴ i Rudolfa Labana⁴⁵. Za przykładem choreologii, w latach trzydziestych wyłoniła się etnochoreologia, której polscy przedstawiciele – Stanisław Głowacki, Cezaria Baudouin de Courteney Jędrzejewiczowa⁴⁶ i Kazimierz Moszyń-

³⁴ O. KOLBERG, *Lud...*, *Serya XXII*, op. cit., s. VI–VIII; idem, *Mazowsze...*, *Mazowsze Polne. Część druga*, op. cit., s. 298.

³⁵ O. KOLBERG, *Mazowsze...*, *Mazowsze Polne. Część druga*, op. cit., s. 297–298; idem, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya XXIII. Kaliskie. Część pierwsza*, Kraków 1890, s. 189.

³⁶ O. KOLBERG, *Lud...*, *Serya IV...*, op. cit., s. 207–208; idem, *Lud...*, *Serya XXII...*, op. cit., s. 228, 236.

³⁷ O. KOLBERG, *Lud...*, *Serya XIII...*, op. cit., s. III–XIII; idem, *Lud...*, *Serya IV...*, op. cit., s. 207, 212.

³⁸ O. KOLBERG, *Litwa*, w: *Dziela wszystkie*, t. 53, red. M. Tarko, Poznań – Wrocław 1966.

³⁹ O. KOLBERG, *Pokucie. Obraz etnograficzny. Tom III*, op. cit., s. 1–8; idem, *Ruś Karpacka, cz. II*, w: op. cit., s. 413–416; idem, *Podole*, w: op. cit., s. 219; idem, *Ruś Czerwona, cz. II*, w: op. cit., s. 1188–1190.

⁴⁰ O. KOLBERG, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Serya X. W. Ks. Poznańskie. Część druga*, Kraków 1880, s. 326–327.

⁴¹ O. KOLBERG, *Sanockie – Krośnieńskie, cz. II*, w: op. cit., s. 403–404.

⁴² O. KOLBERG, *Kaliskie i Sieradzkie*, w: op. cit., s. 541.

⁴³ O. KOLBERG, *Mazowsze, cz. VII*, w: op. cit., s. 604–606.

⁴⁴ VICTOR JUNK, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart 1930.

⁴⁵ RUDOLF LABAN, *Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen*, Vienna 1928.

⁴⁶ CEZARIA BAUDOUIN DE COURTENAY EHRENKREUTZ JĘDRZEJEWICZOWA, *Ze studjów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego, cz. 1, Forma dramatyczna obrzędowości weselnej*, Wilno 1929, eadam, *O tańcach ludowych w Polsce*, „Teatr Ludowy” 1935 nr 8.

ski⁴⁷ – jako pierwsi w swoich opracowaniach dotyczących tańców obrzędowych, regionalnych oraz charakterystycznych zachowań i form tanecznych wykorzystali egzemplifikację kolbergowską. Prace te zresztą do dziś stanowią fundament polskiej etnochoreologii, a bez dorobku Kolberga byłyby niewątpliwie niepełne lub wręcz niemożliwe do realizacji.

Szerzej do prac Kolberga sięgnięto w okresie powojennym. Marian Sobieski zainicjował katalog tańców, który w latach 1957–1958 na podstawie opublikowanych tomów wykonała Maria Drabecka. Katalog ten, uporządkowany według nazw tańców zawierał: opis funkcji, warstwy choreotechnicznej i muzycznej, metrum i miejsce pochodzenia⁴⁸. Owocem tej bazy stały się publikacje haseł w encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) poświęconych polskim tańcom narodowym autorstwa Mariana Sobieskiego⁴⁹, oraz wypisów *Polskie tańce ludowe w dziełach Oskara Kolberga* pod redakcją Marii Drabeckiej. Drabecka – idąc ścisłym tropem Kolberga – skupiła się szczególnie na tańcach, określanych przez warstwy wyższe jako narodowe. Ale oprócz tego podjęła też zagadnienie niektórych tańców regionalnych z etnicznie polskich terytoriów. Autorka pominęła jednak bliskie jej skądinąd tańce historyczne, jak też zagadnienie tańców z terytoriów, które nie weszły w zakres powojennego państwa polskiego.

Dokumentacja Oskara Kolberga miała stać się również punktem wyjścia do opracowania – zaplanowanej przez Józefa Gajka w ramach atlasu etnograficznego – teki dziesiątej „Tańce”⁵⁰. Właśnie materiał kolbergowski posłużył do wykonania w połowie lat sześćdziesiątych przez Roderyka Langego próbných map tańców⁵¹. Jednakże zmiany personalne, jak rów-

⁴⁷ KAZIMIERZ MOSZYŃSKI, *Kultura ludowa Słowian. T. 2 cz. 2, Kultura duchowa*, Warszawa 1968, s. 300–395.

⁴⁸ O. KOLBERG, *Polskie tańce ludowe...*, op. cit., s. 3.

⁴⁹ MARIAN SOBIESKI, *Krakowiak*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. Friedrich Blume, Band 7, Kassel-Basel-London-New York 1958, szp. 1705–1709; M. SOBIESKI, *Mazur i kujawiak*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart...*, op. cit., Band 8, Kassel-Basel-London-New York 1960, szp. 1856–1860; M. Sobieski, *Oberek, obertas*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart...*, Band 9, szp. 1769–1771, Kassel-Basel-London-New York 1961; F. HOERBURGER, M. SOBIESKI, *Polonez*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart...*, Band 10, szp. 1427–1431, Kassel-Basel-London-New York 1962; zob. M. SOBIESKI, *Polskie tańce*, przeł. L. Bielawski, w: JADWIGA I MARIAN SOBIESKI, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Kraków 1973, s. 383–405.

⁵⁰ JÓZEF GAJEK, *Zadania i metody Polskiego Atlasu Etnograficznego*, „Lud”, t. XLIV, Wrocław 1959, s. 151; RODERYK LANGE, *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Metoda pracy i kwestionariusz*, Poznań 1995, s. 17–18.

⁵¹ R. LANGE, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn 1975, ryc. 15.

niez załamanie się realizacji idei atlasu zamierzenie to pozostawiło niezrealizowanym.

Jest rzeczą zadziwiającą, że w wielu publikowanych od lat sześćdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX wieku monografiach tańców regionalnych⁵² poprzestano niemal wyłącznie na wynikach badań terenowych, w większości przypadków ignorując perspektywę historyczną, w tym dokumentację kolbergowską. Jedyną w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat próbą szerokiego wykorzystania materiałów ze zbioru Oskara Kolberga stał się leksykon polskich wiejskich tańców tradycyjnych Grażyny Władysławy Dąbrowskiej⁵³, która choć nie w pełni, to jednak obficie wykorzystała przekaz *Ludu... i Obrazów etnograficznych*. Wątpliwości budzi jednak posłużenie się nazwami tańców jako kluczem układu leksykonu, pomijające strukturę choreotechniki omawianych gatunków tanecznych. W tym kontekście warto przytoczyć uwagi autorstwa Mariana Sobieskiego, który stwierdził, iż: „Klasyfikację tańca utrudnia zresztą sam lud (z tym spotyka się każdy zbieracz w terenie), który stosuje do jednego i tego samego tańca różne nazwy, tak że ta sama melodia taneczna w jednej wsi nazywa się kujawiakiem, w innej oberkiem, w jeszcze innej nawet walcerkiem, nie mówiąc już o tych – jakże licznych nazwach – które wywodzą się od okoliczności, w jakich taniec bywa tańczony”⁵⁴. Warto dodać, że nieraz pod tym samym terminem zawarte są też różne zjawiska taneczne. Dlatego też leksykograficzne podejście do materiału dokumentacyjnego i terenowego utrudnia właściwe zrozumienie roli i znaczeń poszczególnych zjawisk ruchowych funkcjonujących na terenie Polski, choć na pewno ułatwia

⁵² ADAM GLAPA, ALFONS KOWALSKI, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Wrocław 1961 (z dwoma kinetogramami R. Lange); GRAŻYNA WŁ. DĄBROWSKA, *Tańce Kurpiów Puszczy Zielonej*, Warszawa 1967; JANINA MARCINKOWA, *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*, Warszawa 1969; JANINA MARCINKOWA, KRYSZYNA SOBCZYŃSKA, *Pieśni, taniec i obrzędy Górnego Śląska*, Warszawa 1973; G. WŁ. DĄBROWSKA, *Folklor Mazowsza. Mazowsze nad Świdrem*, Warszawa 1974; JAN P. DEKOWSKI, ZBIGNIEW HAUKE, *Folklor regionu opoczyńskiego*, Warszawa 1974; LIDIA MICHALIKOWA, ZOFIA CHRZAŚTOWSKA, STANISŁAW CHRZAŚTOWSKI, *Folklor Lachów Sąddeckich*, Warszawa 1974; WŁADYSŁAW PAWŁOWSKI, ANNA CIEŚLIŃSKA, HELENA KRUŻYCKA, *Folklor Ziemi Lubuskiej*, Warszawa 1975; MARIA DRABECKA, *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978; MARIA ROMOWICZ, *Folklor Górali Żywieckich*, Warszawa 1978; RODERYK LANGE, BARBARA KRZYŻANIAK, ALEKSANDER PAWLAK, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979; G. WŁ. DĄBROWSKA, *Taniec ludowy na Mazowszu*, Warszawa 1980; JANINA MARCINKOWA, KRYSZYNA SOBCZYŃSKA, WŁADYSŁAW BYSZEWSKI, *Folklor Zagłębia Dąbrowskiego*, Warszawa 1983.

⁵³ G. WŁ. DĄBROWSKA, *Taniec w polskiej tradycji: Leksykon*, Warszawa 2005/2006.

⁵⁴ J. I M. SOBIESKI, *Pieśń ludowa i jej problemy XII. Tańce ludowe*, „Poradnik Muzyczny” nr 1 (23) 1949, s. 3; idem, *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*, „Muzyka” nr 2 1950, ss. 36–37.

pierwszy kontakt z opisanymi tańcami tradycyjnymi z terenu Polski. Zdecydowanie brak jednak w Polsce pozycji, która ukazywałaby poszczególne zjawiska ruchowe w szerokim ujęciu kontekstów społecznych, symbolicznych, ale również geograficznych i czasowych. Niestety, oparte głównie na nazewnictwie opracowanie Dąbrowskiej wyczerpuje polski dorobek w zakresie badań etnochoreologicznych, wykorzystujących dokumentację kolbergowską.

Pozostawione nam przez Oskara Kolberga materiały, szczególnie te z ostatniego ćwierćwiecza jego życia, stanowią przekaz unikatowy, choć rzecz jasna niepełny. Umożliwia nam on w dużej mierze określenie geograficznych zasięgów, pewnej perspektywy przemian repertuaru tanecznego zarówno w zakresie choreotechniki jak i całych gatunków tanecznych, czy też bardziej wnikliwe i krytyczne spojrzenie na problem nazewnictwa ludowego, stosowanego wobec zjawisk tanecznych. Może też stanowić pretekst dla szerszej zakrojonych badań retrogresywnych czy porównawczych – być może niezbyt modnych, ale jednak nigdy w Polsce w sposób zadowalający nie przeprowadzonych. Ten krótki przegląd wskazuje, że jak dotąd, niestety, z wyjątkiem kilku, na ogół nieukończonych lub nie w pełni satysfakcjonujących prób z możliwości tych nie skorzystano. I to pomimo szczupłości zachowanej dokumentacji terenowej, jak też nieprzerwanego wskazywania na Kolberga jako jednego z pierwszych badaczy choreotechniki tańców wiejskich ziem Rzeczypospolitej.

SUMMARY

The mainstream interest of Polish dance researchers was set out in 1818–1847 by Józef Elsner, Kazimierz Brodziński, Łukasz Gołębiowski and Karol Czerniawski, who characterized broadly some elements of the dances considered as the national dances (polonaise, mazur, krakowiak and kozak). Oskar Kolberg knew very well the works of all these authors and related to them many times, however, he was unique even in broad documentation of dance melodies, information about their geographic origin, and local terminology. He also characteri-

zed the dance relating the passage of the contextual situation and described the dance technique in an instructive manner.

The documentation of Oskar Kolberg for quite a long time remained outside of the mainstream research and writings about dances in Poland. In the 1930s Polish representatives of the ethnochoreology were the first to include examples from Kolberg in their works on the rite dances, regional dances and characteristic dance behaviours and forms. Kolberg's works increased in popularity after the World War II. Today the materials left by Oskar Kolberg allows us to establish to a large extent the geographic reach and certain perspective on the changes of dance repertoire both in the choreographic technique and whole dance types, or a more detailed and critical perspective on the issue of folk naming of dance phenomena. It may also make for a pretext to perform a wider retrogressive or comparative studies – which may not be very fashionable today, but which have never been adequately done in Poland.

|

|

WĄTKI ŻYDOWSKIE U KOLBERGA NA TLE HISTORYCZNO-KULTUROWYM

Bożena Muszkalska

KATEDRA MUZYKOLOGII UWR I KATEDRA MUZYKOLOGII UAM

Wielowiekowa obecność Żydów na terenach Polski zaowocowała wymianą kulturową między społecznościami autochtonicznymi i żydowskimi. Kontakty między obydwoma grupami utrzymywane były mimo tego, że Żydzi izolowali się od reszty społeczeństwa w następstwie przestrzegania obowiązujących ich zasad religijnych. A i ówczesna wykładnia doktryny chrześcijańskiej nie sprzyjała bliższym wzajemnym kontaktom. Wyniki prowadzonych przez Oskara Kolberga badań lokalnych kultur stanowią jednoznaczne świadectwo istnienia tych relacji.

Kolberg wpisywał się swoją postawą w XIX-wieczny model badań, działając zgodnie z przekonaniem, iż w rytuałach, zwyczajach, wierzeniach, pieśniach i muzyce ludowej tkwi istota rodzimej kultury. Nie mieściły się we wspomnianym modelu badania nad folklorem mniejszości etnicznych i narodowych, do których należeli Żydzi. Toteż ich kulturę przedstawiał, omawiając szczegółowo to, co miało związek z polskimi tradycjami. Żydzi są dla Kolberga niejako bohaterami „drugiego planu”, sami nie na tyle ważni, żeby zasłużyć choćby na osobny rozdział w jego monumentalnym dziele.

Mimo tej konstatacji, założyć można, że Kolberg jako badacz dobrze wykształcony miał świadomość tego, co działo się w czasach jemu współczesnych w judaizmie. A wiek XIX to okres rozkwitu na terenach Rzeczypospolitej chasydyzmu, zapoczątkowanego przez Baal Szem Towa (Israela ben-Eliezera) w drugiej połowie poprzedniego stulecia. Jego przedstawiciele przeciwstawili się judaizmowi rabinicznemu, głosząc radość życia wyzwalaną przez ekstazę religijną. Za główny środek do osiągnięcia tej ekstazy uznawali śpiew, muzykę i taniec. Podstawę ich repertuaru muzycz-

nego stanowiły śpiewy *nigunim*, wykonywane często bez semantycznego tekstu, z użyciem charakterystycznych glosolalii: *aj, oj, je, bam, ja-bam-bam, ti-di-ram* itp. Melodie wielu *nigunów* pochodzą z nieżydowskiego otoczenia. Czerpanie dźwięków z nieczystego (świeckiego) źródła, uświęcanie ich i transportowanie za pośrednictwem śpiewu i tańca do „niebiańskiego pałacu muzyki”, urasta bowiem w koncepcji chasydów do rangi obowiązku.

Wspólnotom chasydzkim przewodzili charyzmatyczni cadyce, którzy mieszkali przeważnie w okazałych rezydencjach, nazywanych „dworami”. Wyznawcy chasydyzmu przybywali do owych dworów, aby wziąć udział we wspólnych modlitwach szabatowych i radosnych biesiadach, połączonych z muzyką i tańcem. Obszerny opis takich praktyk, zaczerpnięty z artykułu Stefanii Ulanowskiej¹, znajduje się w III tomie Mazowsza i dotyczy dworu cadyka w Parysowie:

W Parysowie (gdzie nawiasowo dodawszy, kościół parafialny jest drewniany z dachem gontowym nie malowany nawet, a synagoga murowana ma dach żelazny) mieszka rabin, uważany za świętego. Podlega on napadom epileptycznym, a więc stąd mniemanie, że widuje Pana Boga. Straszna to potęga! Słowo jego, skinienie starczy za rozkaz i nie tylko z bliższych okolic, ale nawet z Warszawy ciągną do niego starozakonni po radę i pomoc, gdyż sam przystęp do tak świętej osoby ma dawać szczęście, zdrowie i błogosławieństwo boże! [...] Otoczony tajemniczością nie wychodzi nigdy z domu, na ulicy się nie pokazuje. Siedzi za swojemi czerwonymi firankami, gdyż takie ma we wszystkich oknach i tylko z Panem Bogiem rozmawia, a przystęp do niego jest tak utrudniony, że trzeba mieć dużo pieniędzy, ażeby sobie audyencyę wyjednać. Skoro więc nadejdą święta jesienne, tak zwany sądny dzień i kuczki, takie tłumy ciągną do niego, że niczem są nasze odpusty. [...] W czasie uroczystości dniem najważniejszym jest ten, gdy rabin ukazuje się w oknie zgromadzonym, a ci rzucają na niego pieniędzmi ze wszech stron. W zamian pisze on karteczki polecające do swego ojca nieboszczyka, z którymi-to karteczkami idą potem wszyscy na cmentarz i wrzucają je przez okienko do grobowca starego rabina, a ten modli się wtedy za nich, i na jego prośby Pan Bóg odpuszcza im grzechy².

Także Przysucha stanowiła ważne centrum chasydyzmu. Istniała tam szkoła przysuska założona przez Jakuba Izaaka zwanego Świętym Żydem

¹ STEFANIA ULANOWSKA, *Z ziemi czerskiej*, „Czas” 1884, nr 171, s. 1.

² OSKAR KOLBERG, *Mazowsze, cz. III*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 26, Wrocław – Poznań 1963, s. 360–361.

z Przysuchy, którego uczniowie stali się protoplastami kolejnych ważnych dynastii³.

Chasydzi modlili się w domach lub izbach zwanych *sztymbłami* albo *klojzami*. Głośno przy tym śpiewali swoje *niguny*, kołysali się, wymachiwali rękami, tańczyli. Takie zachowania raziły innych, zwłaszcza asymilowanych wyznawców religii możeszowej, mogły też wydawać się śmieszne podpatrującym je Polakom. Były jednak na tyle charakterystyczne, by stać się kluczowym elementem budowanego przez otoczenie stereotypu nie tylko chasydów, ale i – ogólnie – Żydów. Glosolalie przywodzące na myśl chasydzkie *niguny* występują w większości teksów piosenek o tematyce żydowskiej zanotowanych przez Kolberga (por. przykład 1). Najprawdopodobniej z tego źródła pochodzą również niektóre zapisane przez Kolberga melodie.

Na Żydów. 412. od Poznania.

1mo 2do

Był tu Mo-siek na ha-rę-dzie, miał dziateczki pá-rę,
cio-rkę sta-re, ba-bkę stá-re, i poć-ci-we Sá-rę.

Aj waj bím bím bum, i poć-ci-wę So-rę, bím bam

bum bum, bum bum, bum bum.

PRZYKŁAD 1: Piosenka „Był tu Mosiek na harzędzie”, W. Ks. Poznańskie, cz. V, w: *Dziela wszystkie*, t. 13, Wrocław – Poznań 1963, s. 172

Dające się zauważyć wzajemne oddziaływania muzyki Polaków i Żydów można też wiązać z instytucją wędrownych *chazanów*, czyli kantorów, którzy podróżowali ze swoim chórem do miast i wsi, aby uczestniczyć w nabożeństwach szabatowych i świątecznych. Dla małomiasteczkowych i wiejskich społeczności możliwość posłuchania goszczącego w *sztetl* kantora stanowiła nie lada atrakcję. Słuchanie „profesjonalnych” śpiewaków dostarczało bowiem rozrywki ludziom, którzy nie mieli innej możliwości

³ MARCIN WODZIŃSKI, *Groby cadyków w Polsce*, Wrocław 1998, s. 18 i n.

uczestniczenia w imprezach kulturalnych. Wpływy śpiewów synagogałnych zarówno w pieśniach, jak i w melodiach bez tekstu z kolbergowskiego zbioru są ewidentne⁴.

Warto ponadto odnotować, że wiek XIX to okres rozwoju żydowskiego ruchu oświeceniowego, *Haskali*. Jego inicjator, Mojżesz Mendelsohn, opowiadał się za świeckim kształceniem Żydów i potrzebą dostosowania się do nieżydowskiego, „cywilizowanego” otoczenia. Zgodnie z nową koncepcją muzyki synagogałnej *chazani* zaczęli łączyć tradycyjne żydowskie *modi* ze sposobami komponowania i wykonywania muzyki nieżydowskich kompozytorów klasycznych. W synagogach reformowanych dopuszczono użycie instrumentów i występy chórów mieszanych. Kolberg mógł zetknąć się ze zwolennikami *Haskali*, czy to podczas swoich studiów w Berlinie, czy też w Warszawie, gdzie już w roku 1802 wzniesiona została przy ul. Daniłowiczowskiej synagoga reformowana, która wkrótce okazała się za mała i w 1843 roku zbudowano kolejną, większą.

Świat Żydów musiał przyciągać Kolberga, zainteresowanego – o czym świadczą jego pisma – obcymi kulturami. Tematy żydowskie pojawiają się też w każdym niemal tomie *Dzieł wszystkich*. Tworzą jednak wyłącznie tło dla wydarzeń, które miały miejsce wśród Polaków. Niewartą szerszego potraktowania oczywistością można zapewne tłumaczyć zdawkowe często wypowiedzi Kolberga dotyczące aktywności muzycznych Żydów⁵. Na przykład, przy okazji opisu kapel weselnych na Kujawach i na Pokuciu Kolberg zaledwie napomyka, że najważniejszym instrumentem w zespołach żydowskich są cymbały⁶. W tomie *Lubelskie* znajdujemy notkę o grupach żydowskich muzykantów, którzy podobnie jak polscy kołędnicy odwiedzający domostwa w święto Trzech Króli z gwiazdą, „podchodzą z podobnymi figlami, grają na instrumentach i poprzekręcane śpiewają kolędy”, bawiąc w ten sposób pospółstwo (za Józefem Gludzińskim)⁷. Najwyraźniej z pozycji outsidera nierozumiejącego symboliki zachowania Żydów opowiada Kolberg o obchodach święta Purim:

Lud mówi, jako Żydzi w nocy po zapustach waryują i szaleją, że chodzą oni wtedy po ulicach i polu, krzycząc i bębniąc w bęben, wydający odgłos, bynajmniej do odgłosu bębnów używanych przez lud

⁴ Zob. TOMASZ NOWAK, *Wątki żydowskie w XIX-wiecznej polskiej kulturze muzycznej w świetle zbiorów Oskara Kolberga*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006, s. 224.

⁵ Zob. JOANNA TOKARSKA-BAKIR, *Żydzi u Kolberga*, w: *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004, s. 50.

⁶ O. KOLBERG, *Kujawy*, cz. II, w: *Dzieła wszystkie*, t. 4, Wrocław – Poznań 1962, s. 199 i n.

⁷ O. KOLBERG, *Lubelskie*, cz. I, w: *Dzieła wszystkie*, t. 16, Wrocław – Poznań 1962, s. 111 i n.

przy muzykach karczemnych nie podobny, - ale owszem, odgłos głuchy, urywany, do chrzypotu i chrząkania potępieńców zbliżony⁸.

Postać Żyda była obowiązkowo obecna w przedstawieniach bożonarodzeniowych, kuligach czyli weselach krakowskich odgrywanych w dworach szlacheckich w zapusty, w rytuałach wiosennych i wielkanocnych, które – podobnie jak gry bożonarodzeniowe – miały zapewnić dobre żniwa i dobrobyt w domu, oraz na weselach. Rola Żyda wiązała się w nich często z wykonaniem specjalnie na daną okoliczność przeznaczonej piosenki, a czasem i tańca (por. przykład 2).

Scena IV.

(Żydek tańczy z żydówką, potem sam. Wreszcie przychodzi doń Twardowski).
Żydek tańczy i śpiewa.

19

Miły siabes po - mi - łuj mojej straty nie ża - żuj A ja sobie bockiem
przed pa - nem Potockiem.

| | |
|---|---|
| 1 Miły siabes pomiłuj, mojej straty nie żałuj (potrzęsa brodą) | 2 I ja sobie zatańczę, nózek moich zaprobuję. |
| A ja sobie bockiem przed panem Potockiem (potrzęsa brodą). | Bo to moje nóżki ciężkie są, przed panem Potockiem tańczę, (Ob. J. Konopka p. l. Kr. str. 96) |

PRZYKŁAD 2: Taniec Żyda z Żydówką, *Krakowskie, cz. I*, w: *Dziela wszystkie*, t. 5, Wrocław – Poznań 1962, s. 204

Jednak w odniesieniu do niewielu zapisów Kolberga można sądzić, że wykonawcami utworów byli sami Żydzi. Najbardziej prawdopodobne jest to w przypadku pięciu piosenek w języku jidysz, których transkrypcje znajdują się w tomach *Przemyskie* oraz *Góry i Podgórze*⁹. Przy jednej z nich,

⁸ O. KOLBERG, *Chełmskie, cz. I*, w: *Dziela wszystkie*, t. 33, Wrocław – Poznań 1964, s. 40.

⁹ O. KOLBERG, *Przemyskie*, w: *Dziela wszystkie*, t. 35, Wrocław – Poznań 1964, s. 181 i n.; *Góry i Podgórze, cz. II*, w: *Dziela wszystkie*, t. 45, Wrocław – Poznań 1968, s. 350 i n.

„Och und meine schnelle lufen”, zanotowanej w Zakopanem, Kolberg podał nazwisko informatora – Izak Engel (por. przykład 3).

1922

[Zakopane]



Och und mei-ne schne-lle lu-ten iaas, lasz dich hej-rein
a nu deu-ten da fan-gen rein zu-ko-muen zwei leu-ten
ei-ner werd sein der Za-dek A-wru-hom der zwei-ter
werd sein Scholtz in abl So-tan.

1921. [Zapis terenowy O. K. z notatką: „Izak Engel“ — wykonawca. Mel. nr 1921, 1922. 1923 zanotował O. K. chaotycznie pod wzgl. metrycznym i rytmicznym. Kreski taktowe obejmują nieraz jedną nutę, np. ósemkę, niekiedy kilkanaście nut. Trudności z podziędem metrycznym mogły wynikać na skutek parlando-wego wykonania. Zrezygnowano więc z podania kresek taktowych, pozostawiono je jedynie w miejscach wyraźnych ccaur. Tekst słabo czytelny.]

1922. [Zapis terenowy O. K. Zob. przyp. do pieśni 1921.]

PRZYKŁAD 3: Piosenka „Och und meine schnelle lufen”, *Góry i Podgórze. cz. II, Dzieła wszystkie*, t. 45, Wrocław – Poznań 1968, s. 350

Tak w warstwie tekstowej, jak i muzycznej tych piosenek można odnaleźć większość cech wymienionych przez Macy Nulman jako charakterystyczne dla piosenek jidysz:

1. ich tematyka w całości wiąże się z życiem Żydów,
2. językiem jest jidysz,
3. melodie oparte są na *modi* modlitewnych¹⁰, różnych odmianach skali molowej oraz – rzadziej – na skali durowej, wskazującej na wpływy słowiańskie,

¹⁰ Modi modlitewne, określane jako *szejger*, znajdują się u podstaw improwizowanych melodii, z którymi wykonuje się teksty modlitw. Ich nazwy pochodzą od incipitów modlitw. Zob. BOŻENA MUSZKALSKA, *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogalnych*, „Muzyka” 2004, nr 3, s. 91.

4. często używa się stylu recytatywnego z rytmiką swobodną; jeśli z metrami metryczne to: 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, często też występują zmiany metrum,
5. charakterystyczne są ornamenty, przednutki, tryle, mordenty, tremola i silne vibrato¹¹.

Prawdopodobnie najwięcej melodii zapisanych od Żydów, lub przejętych przez polskich muzyków z ich repertuaru, znajduje się wśród utworów bez tekstu słownego albo określanych przez Kolberga jako tańce. W tym miejscu warto wspomnieć o otwieranych masowo w czasach Kolberga żydowskich *tanzhausach*.

„W XIX-wiecznej Warszawie tego rodzaju sale taneczne były nazywane *knaypi-es*” – pisze Ruth Rubin. „Odbywały się tu uroczystości rodzinne, które płynnie przechodziły w zabawy publiczne. [...] Młodzi ludzie mogli tu bez czyjejkolwiek ingerencji bawić nawet w święta i w szabat”¹². Tańcom przewodził *Tanzführer*, który był zwykle młodym, wesołym człowiekiem, wykazującym poczucie rytmu i posiadającym silny głos. Do tańca przygrywali ludowi muzycy, którzy nie zawsze byli Żydami¹³.

Tańce żydowskie reprezentuje w zbiorze Kolberga *chussyt* wykonywane przez chasydów, o czym świadczy adnotacja w nawiasie, czy *chasi-dim*, który został opublikowany w I tomie Mazowsza. Taniec o tej nazwie był rozpowszechniony zwłaszcza we wschodniej Galicji i na Bukowinie, gdzie znajdowały się duże skupiska chasydów¹⁴. W zapisie Kolberga wykonują go postaci „Szopki warszawskiej”, z którą warszawscy żacy odwiedzali domostwa w święta Bożego Narodzenia. Po *chussycie* następuje polka „Fajgele-Bajgele”, stylizowana kompozycja Henryka Chojnackiego (por. przykład 4). Cechy typowe dla muzyki żydowskiej muzyki posiadają melodie zanotowane przez Kolberga na żydowskim weselu w Rudzie Guzowskiej na Mazowszu (por. przykład 5)¹⁵. Najprawdopodobniej melodie te zostały zagrane Kolbergowi w wersji bogatszej w ornamenty, ale

¹¹ MACY NULMAN, *Concise Encyclopedia of Jewish Music*, New York, St. Louis, San Francisco 1975, s. 81.

¹² RUTH RUBIN, *Voices of a People. The Story of Yiddish Folksong*, Urbana and Chicago 1963, s. 186 i n.

¹³ *Ibidem*, s. 196.

¹⁴ Zob. HENRY SAPOZNIK, *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*, New York 1999, s. 19 i 31.

¹⁵ O. KOLBERG, *Mazowsze*, cz. VI, w: *Dzieła wszystkie*, t. 41, red. M. Tarko, Wrocław – Poznań 1969, s. 161 i n.

Kolberg, nie mając możliwości ich nagrania, mógł zapisać jedynie wersję uproszczoną.

Poczem tańczą tak zwanego Chussyta (Chassydym).

19.



Żydzi stawają w tym tańcu naprzeciwko żydów, a żydówki naprzeciwko żydówek, i kiwając się robią do siebie lekkie prysydy, potem obracają się jedni koło drugich, nie dotykając się rękami. Wreszcie biorą się wszyscy za ręce i formują koło. Po kilkokrotnym obrocie koła w prawo i w lewo, chwytą każdy żyd swoją żydówkę w pas i rozpoczynają polkę szybką (Chojnackiego), zwaną Fajgele-Bajgele.

20.



PRZYKŁAD 4: *Chussyt i polka, Mazowsze I, Dzieła wszystkie*, t. 24, Wrocław-Poznań 1963, s.87

W grupie melodii bez tekstu znajdujemy ponadto melodie z określeniami „mazur żydowski”, a także „żyd”, „żydek” i „żydówka”, należące prawdopodobnie do kategorii tańców, które według Grażyny Dąbrowskiej zostały przejęte od ludności żydowskiej i na stałe włączone do repertuaru polskich muzyków¹⁶.

¹⁶ GRAŻYNA DĄBROWSKA, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2005/2006, s. 295 i n.

259

Żydowskie wesele Guzów, Ruda

PRZYKŁAD 5: Melodia zanotowana na weselu żydowskim w Rudzie Guzowskiej, *Mazowsze VI, Dzieła wszystkie*, t. 41, s. 161

Nie wiadomo, czy żydowscy muzycy grali dla Kolberga tylko melodie żydowskie, ale też nie jest wykluczone, że ich wykonania stanowiły podstawę do transkrypcji utworów, które nie zostały jako żydowskie oznaczone. Jak twierdzi bowiem czołowy badacz muzyki klezmerskiej, Henry Sapoznik, żydowscy muzycy z Europy wschodniej grali w XIX wieku głównie muzykę nieżydowską. Podobnie jak ich rodacy w innych częściach Europy przyswajali oni sobie muzykę taneczną lokalnej kultury¹⁷.

Podsumowując, można stwierdzić, że choć zbiory Oskara Kolberga są dla rekonstrukcji kultury muzycznej Żydów źródłem mocno ułomnym, to jednak zarówno dla Polaków, jak i Żydów, a także dla pokoleń etnografów posiadają ogromne znaczenie. Kultura nieelitarna nie pozostawia bowiem najczęściej zbyt wielu źródeł pisanych. Jej dzieje trzeba odtwarzać ze źródeł cudzych. Materiały zgromadzone przez Kolberga z pewnością do takich źródeł należą.

¹⁷ HENRY SAPOZNIK, op. cit., s. 15 i n.

SUMMARY

The culture of the Jews must have drawn Kolberg, who as an educated member of the intelligentsia had to be conscious of what was happening in the contemporary times in Judaism. The nineteenth century is indeed a time of the flourishing Hasidism, the travelling hazanim, the development for the Jewish Enlightenment movement, Haskalah, the great numbers of Jewish Tanzhaus openings. These phenomena could surely have influence on the diffusions in the music of Poles and Jews, which are also to be traced in the Kolberg's collections. The Jews are present in almost every volume of Kolberg's *Complete Works*. However, descriptions concerning their world create only the backdrop for the events taking place among Poles. Also in the case of only the few records left by Kolberg we can surmise that the musical performers were themselves Jewish. This is most likely true of five songs with the texts in the Yiddish language. More melodies set down in writing from the Jews or from the repertoire taken over by Polish musicians are probably to be found among the pieces without verbal text or referred to by Kolberg as 'dances'. It is unknown whether Jewish musicians played Jewish melodies for Kolberg, but we cannot exclude the possibility of their performances constituting a basis for some transcriptions of pieces that were not marked as Jewish. Although Oskar Kolberg's collections are quite a faulty source for the reconstruction of Jewish musical culture, they carry a great significance as containing testimonies for a non-elitist culture which usually does not leave too many written records.

OSKAR KOLBERG I BOGUMIŁ HOFF A MUZYKA BESKIDU ŚLĄSKIEGO

Katarzyna Szyszka

KATEDRA MUZYKOLOGII UW

Geograficzny zasięg dokumentacji kultury ludowej dokonanej przez Oskara Kolberga jest tak szeroki, że trudno wskazać regiony, których osobiście nie badał. Do wyjątków należy Beskid Śląski, chociaż i tutaj planował przyjechać.

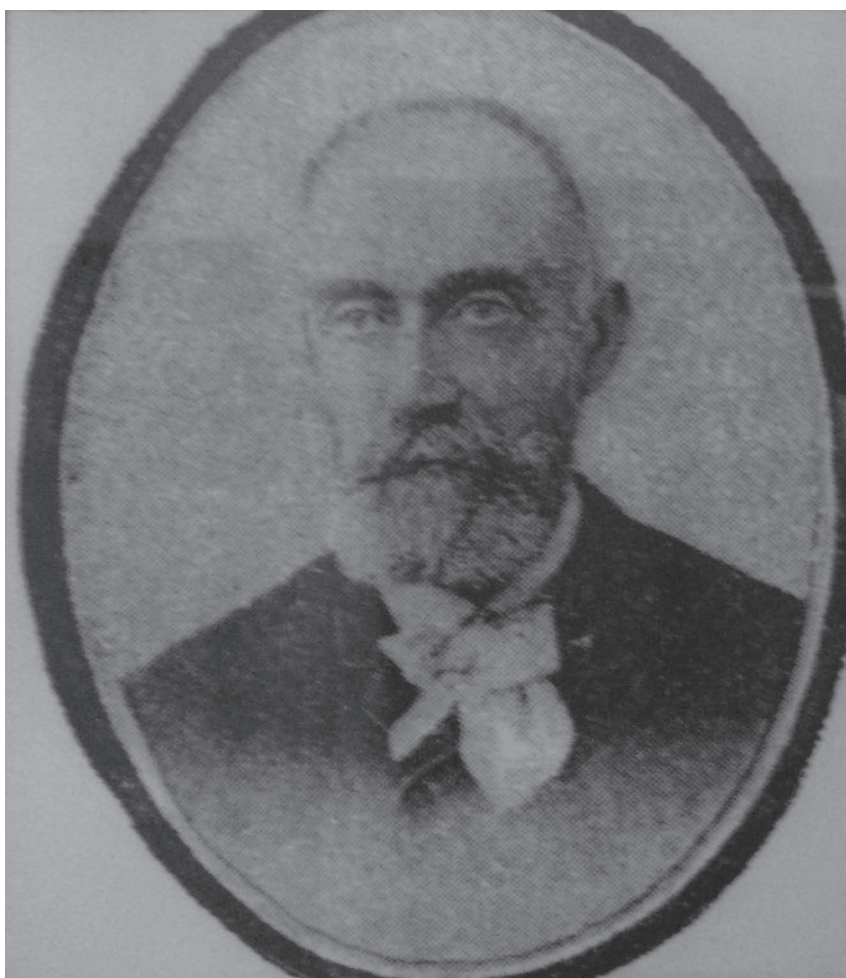
Mówiąc o związkach Oskara Kolberga z muzyką Beskidu Śląskiego nie sposób nie wspomnieć o Bogumile Hoffie (1829–1894), jego przyjacielu i wiernym uczniu¹. Hoff, „urodzony jako syn pastora”², pochodził po mieczu – podobnie jak Kolberg – z osiedlonej w Polsce ewangelickiej rodziny niemieckiej z Meklemburgii. Obydwu badaczy łączył ewangelicki etos pracy, jako że obydwoj byli wiary luterańskiej. To właśnie Hoff zachwycony pięknem beskidzkiej ziemi i tamtejszymi tradycjami ludowymi, postanowił donieść o tym Oskarowi Kolbergowi, mając nadzieję na wspólne badania terenowe w tej części Śląska. Jak pisał w swojej autobiografii:

Podczas jednego z moich wyjazdów na kurację, czyniąc zadość od dawna upragnionemu zamiarowi, zwiedziłem początki Wisły. Wrażenie na mnie ta wycieczka wywarła ogromne; zachwycony byłem pięknnością krajobrazów okolic górzystych zachodnich Beskidów, i co ważniejsze dla mnie, wielkie zajęcie obudził lud góralski, przy początkach Wisły mieszkający, jako oryginalne typy ludu, zachowującego swoje odwieczne cechy do dziś dnia. Komunikowałem moje

¹ Bogumił Hoff, krajoznawca, rysownik, malarz (potem też fotografik), od 1870 roku propagujący walory zdrowotne i krajoznawcze Wisły. W miejscowości tej bywał regularnie od 1882 roku, by w 1892 roku zamieszkać tam z rodziną na stałe w willi Warszawa.

² MARIA TURCZYNOWICZOWA, *Bogumił Hoff i jego stosunek do Oskara Kolberga*, „Lud”, 1947, t. 38, s. 299.

odkrycia Kolbergowi i starałem się nakłonić go do zwiedzenia tych okolic. On miał też wielką ochotę, lecz z początku zajęcia nie pozwoliły mu na taką wycieczkę, a potem i zdrowie już mu nie dopisywało. Odtąd corocznie z rodziną przebywałem latem we wsi Wiśla w Cieszyńskim, gdzie zbierałem materiały etnograficzne dla Kolberga. A gdy mu doniosłem o tym, on zachęcał mnie do dalszych w tym kierunku prac i do ogłoszenia ich w wydawnictwie samoistnym³.



PRZYKŁAD 1: Bogumił Hoff – portret z Muzeum w Wiśle

³ L. S. K. [LUDWIK STANISŁAW KOROTYŃSKI], *Bogumił Hoff*, „Wiśla”, 1894, t. 8, s. 205–206.

Hoff, jako ludoznawca z zamiłowania, pierwszy raz zetknął się z dziełami Oskara Kolberga, szukając lektury, która pomogłaby mu w uzupełnieniu i ugruntowaniu wiedzy z zakresu etnografii. Były to *Pieśni ludu polskiego* z lat 1842–45⁴ oraz wydane w 1857 roku *Pieśni ludu polskiego*⁵ i *Sandomierskie* z 1865 roku⁶. Po lekturze tych dzieł Hoff „zapraagnął poznać autora”⁷. Jak sam wspominał po latach:

Odtąd pragnąłem osobiście poznać się z tym zbieraczem skarbów etnograficznych. Rozpocząłem z nim korespondencję i zaprosiłem go do siebie do Poznania. On przyjął to zaproszenie i przyjechał. Szczęśliwe były to chwile dla mnie, kiedyśmy rozprawiali o tym, co nas tak żywo zajmowało. Ułożyliśmy plan wspólnego systematycznego opracowania Wielkopolski⁸.

Tak więc kontakt korespondencyjny między tymi dwoma badaczami zapoczątkował Hoff, który w swym liście wyraził szacunek i podziw dla dotychczasowych dokonań Kolberga:

Prawdziwego doznałem uczucia radości czytając doniesienie Żupańskiego o nowo przez Pana wydanym dziele: *Lud, jego zwyczaje, sposób życia itd.*, seria II i III, [...] Równe przywiązanie do naszego ludu stało się i dla mnie podniecią do zbierania typów i ubiorów wiejskich⁹.

Pasja badawcza i zbliżone zainteresowania stały się załączkiem wspólnych eksploracji terenowych w Wielkim Księstwie Poznańskim, których owoc stanowiło siedem kolejnych (po Krakowskim) tomów monografii Kolberga („Wielkie Księstwo Poznańskie” było najobszerniejszą dokumentacją regionalną, wydaną za życia Kolberga). Czas, jaki Hoff spędził wówczas ze swoim mistrzem, wzbogacił w znacznym stopniu jego warsztat badawczy. Jak słusznie zauważył Mieczysław Gładysz, Hoff „poznał metodę pracy Kolberga, co pozwoliło mu podjąć próbę opracowania monografii górali śląskich”¹⁰.

⁴ OSKAR KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego*, Poznań 1842–1845.

⁵ O. KOLBERG, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857.

⁶ O. KOLBERG, *Sandomierskie*, Warszawa 1865.

⁷ M. TURCZYNOWICZOWA, op. cit., s. 301.

⁸ L. S. K. [Ludwik Stanisław Korotyński], *Bogumił Hoff*, „Wisła”, 1894, t. 8, s. 203

⁹ List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z dnia 17 XII 1867; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I (1837–1876), w: *Dzieła wszystkie*, t. 64, red. E. Skrukwa i E. Krzyżaniak, Wrocław – Poznań 1965, list 166, s. 224.

¹⁰ MIECZYŚLAW GŁADYSZ, „Śląsk” Oskara Kolberga (*Dzieła wszystkie*, t. 43 (Śląsk), red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak, Wrocław – Poznań 1965, s. VIII).

Oskar Kolberg wielokrotnie planował badania w Beskidzie Śląskim, o czym wiadomo z jego korespondencji z Hoffem. W jednym z listów pisze: „Propozycja jazdy do Ustronia i Wisły bardzo mnie nęci, bo i ja sam od dawna pragnąłbym poznać lud góralski w tamtych stronach”¹¹. Nie dane mu jednak było prowadzić swoich eksploracji na tym terenie. Jego korespondentem, pewnego rodzaju łącznikiem z Beskidem Śląskim, z tamtejszą ludnością, obyczajami, tradycjami, muzyką, pozostał Bogumił Hoff, który od 1870 roku zaczął penetrować źródła Wisły; częściowo gromadził już wtedy materiały, chcąc przekazać je Kolbergowi do opracowania i wydania. O swym zamiarze informował Kolberga w liście z 1883 roku: „Zebrałem kilka szkiców tak Górali, jak i krajobrazów, zostawiając szczegółowe opracowanie do wspólnej z Tobą podróży”¹². Cztery lata później donosił:

Ja z mojej strony, zbierałem starannie w Wiśle materiały przygotowując je dla Ciebie i Twojego wydawnictwa. Zebrała się tedy spora wiązka notatek, która uporządkowana i opracowana stanowi tomik. Otóż redakcja „Wędrowca” chce użytkować tę moją pracę i najprzód ogłosić drukiem w „Wędrowcu”, i następnie zebrać te ustępy i wydać osobne dziełko pod tytułem: *Początki Wisły i Wiślanie*, uzupełnione rycinami, nutami, kartą geograficzną i kolorowaną tablicą strojów. Udaję się zatem do Ciebie, kochany druhu z prośbą o przyjęcie dedykacji tej mojej pracy na niwie tak zaszczytnie przez Ciebie pielęgnowanej. Twoje zamiłowanie i Twoja gorliwość na tym polu była mi wzorem, którego nie dościsłem od razu, lecz nie ustaję uzupełniać brakujące luki w dalszym ciągu, jako dodatki późniejsze. Po wyjściu całego dzieła pozwolę sobie wręczyć Ci go z prośbą o wypowiedzenie mi Twojego sądu, który dla mnie będzie albo bodźcem do dalszej pracy, albo przestrogą zaniechania jej¹³.

Hoff wielokrotnie zapraszał swojego mistrza do Wisły opisując zastane tu bogactwo natury i kultury:

¹¹ List Oskara Kolberga do Bogumiła Hoffa z dnia 6 VI 1882; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. II (1877–1882), w: *Dzieła wszystkie*, t. 65, red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller, Wrocław – Poznań 1966, list 969, s. 661.

¹² List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z dnia 18 I 1883; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III (1883–1890), w: *Dzieła wszystkie*, t. 66, red. A. Skrukwa i E. Krzyżaniak-Miller, list 1019, s. 10.

¹³ List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z dnia 22 X 1887; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., list 1352, s. 460.

Toć to są Alpy w całym znaczeniu tego wyrazu. Powietrze cudownie czyste i zdrowe. Ludzie sympatyczni i ciekawi, oświata rozwinięta. W każdym razie obfite źródło dla Twoich badań¹⁴.

Kolberg – mając świadomość, że Beskid Śląski jest skarbnicą nieodkrytych dotąd przez badaczy tradycji kulturowych – w liście do Hoffa w 1885 roku pisał:

chętnie się na to godzę, abyśmy się zjechali we wsi Wiśle, skoro się tam w lecie udać zamysłasz. Mnie tu również namawiają znajomi, abym pojechał w tamte strony i zbadał lud tamtejszy, jako pograniczny. Ja sam ważność tego kroku uznaję, sądząc choćby tylko z pobieżnego na lud tamtejszy poglądu, w czasie krótkiego mego niegdyś pobytu u śp. Pastora Otto w Cieszynie, jak o tym zapewne i Ty także dobrze sobie przypominasz. Wprawdzie jestem do takich podróży już trochę za stary i sterany, ale że okolica ta jest bliską Krakowa, jazda nieuciążliwą i niekosztowną, a pobyt może być wygodny i przyjemny (jak mi obiecują), więc prawdopodobnie puszczę się w tę drogę i to zapewne w połowie lipca by parę miesięcy spędzić na szląskiej ziemi¹⁵.

Mimo ogromnych chęci, plany Kolberga (liczącego sobie wówczas 71 lat) związane z badaniami terenowymi w Beskidzie Śląskim nie zostały zrealizowane. Dwukrotnie miał już zaplanowany wyjazd, ale za każdym razem różne pilne sprawy odciągały go od tej podróży. W liście do Hoffa tak tłumaczył powód odwołania pierwszego przybycia do Wisły:

Projekt mej podróży do Szląska, spotkania się w Ustroniu z Twoją zacną małżonką, pracy wraz z Tobą, czego pragnąłem od tak dawna i na co tak mocno się cieszyłem, doznaje i w tym znów roku przeszkody, której przed trzema jeszcze tygodniami przewidzieć wcale nie mogłem. A jest nią podróż w przeciwną zupełnie odbyć się mającą stronę, bo do Przemyśla i Lwowa, którą mi właśnie w tejże samej porze nakazuje interes mego wydawnictwa. Pojmujesz, że jest to kwestia największej dla mnie wagi, kwestia żywotna, która stawia wszelkie inne na drugim planie¹⁶.

¹⁴ List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z dnia 18 I 1883; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., list 1019, s. 10.

¹⁵ List Oskara Kolberga do Bogumiła Hoffa z dnia 9 IV 1885; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., list 1188, s. 236.

¹⁶ List Oskara Kolberga do Bogumiła Hoffa z dnia 9 VII 1885; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., list 1218, s. 276–277.

Jak pisze Maria Turczynowiczowa:

Plan wyjazdu do Wisły w następnym roku [w 1886] również się nie udał, prawdopodobnie z powodu złego stanu zdrowia. Miał już [Kolberg] wówczas 72 lata i nigdzie nie jeździł ani w 1886 r., ani w następnych latach¹⁷.

Można jednak uznać, że mimo swojej nieobecności w Beskidzie Śląskim, Kolberg przyczynił się w jakiejś mierze do udokumentowania kultury górali śląskich tamtych czasów. Namawiał Hoffa, aby ten kontynuował swoje badania etnograficzne:

Zajmij się gorliwie opracowaniem właściwości ludu szląskiego, dotąd zupełnie odłogiem leżącego, staraj się wypełnić tę lukę w etnograficznej literaturze naszej¹⁸.

Bardzo pozytywnie odnosił się do działalności badawczej Hoffa, nakłaniał go, aby opublikował zgromadzone przez siebie materiały pod swoim nazwiskiem i zapewniał o tym, jak ważna jest jego praca dla poznania kultury górali śląskich:

W liście swym donosisz mi o swojej nowej etnograficznej pracy, którą najprzód w „Wędrowcu” umieścić, a potem w osobnej książce zamierzasz ogłosić drukiem i mnie dedykować. Widzę więc, że nie ustajesz w poszukiwaniach i krzepko się i na tej także niwie bierzesz do dzieła. Mam przekonanie, że publikacja ta ważnym będzie przyczynkiem do poznania właściwości ludu szląskiego (tak mało u nas jeszcze poznanego i obrabianego), a dedykacja jego dowodzi Twej niewygasłej pamięci i życzliwości ku mnie (za co serdeczne dzięki) i zaszczyt mi tylko przynieść może¹⁹.

Kolberg służył także pomocą, kiedy Hoff, który miał trudności z zapisem nutowym, konsultował z nim swoje transkrypcje pieśni. Turczynowiczowa zwraca uwagę na to, że:

Hoff nie był muzykiem i nie umiał sobie poradzić z zapisem melodjy: zbyt duża rozpiętość głosu, nielogiczne zakończenia, mówią jasno o borykaniu się Hoffa z metodą ołówkową. Natrafił przy tym na trudność w notowaniu rytmu tak dalece, że z wątpliwością swą zwrócił się do Kolberga, jak świadczy uwaga przy jednej z pieśni. Z dalszych

¹⁷ M. TURCZYNOWICZOWA, op. cit., s. 304.

¹⁸ L. S. K [LUDWIK STANISŁAW KOROTYŃSKI], op. cit., s. 206.

¹⁹ List Oskara Kolberga do Bogumiła Hoffa z dnia 14 XI 1887; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., list 1353, s. 461.

szczegółów widać, jak bardzo chciał ten temat zostawić na uboczu; na przykład zaraz na początku swojego dzieła wspomina Jędrzeja Byrtka «górala, muzykanta na cymbałach i ulubionego pieśniarza». Nie zacytował ani jednej nuty z niewątpliwie od Byrtka zasłyszanych; skończyło się na zanotowaniu podania o źródłach Wisły, które Hoffowi podsyłał Byrtek²⁰.

Poprawione zapisy nutowe wiślańskich pieśni odesłał mu Kolberg wraz z listem, w którym opisuje swoje uwagi na temat dokonanych przez Hoffa transkrypcji:

Twój syn doręczył mi kartę z nutami, które do dzieła chcesz dołączyć. W takiej jednak formie niepodobna je drukować. Śpiew widocznie idzie za wysoko; więc musiałem go obniżyć tam, gdzie sama natura głosu ludzkiego tego wymagała. A przy tym pisownię tempa niedokładną należało określić wyraźnie, co też zrobiłem, o ile możliwości, starannie i bez naruszenia rytmu i charakterystyki ludowej góralskiej, którą mniej więcej znam z innych okolic górskich. Przy nrze 3-cim oznaczyłem niezwykle i nader rzadkie tempo – pięć ćwierciowych w takcie (5/4), które, być może, iż przez zepsucie, tj, niecierpliwość góralską w utrzymaniu miary powstało [...] Gdybyś jednak miał wątpliwości, to mi je zakomunikuj, a ja chętnie dam wyjaśnienie²¹.

Pochlebne opinie Kolberga na temat pierwszej części *Ludu cieszyńskiego* Hoffa, zatytułowanej *Początki Wisły i Wiślanie*²², zmobilizowały autora do dalszych badań. Jak sam wspomina:

Zachęcony uznaniem Kolberga, którego zdanie było dla mnie decydujące, pochlebną wzmianką prasy periodycznej i sympatycznym przyjęciem publiczności, zabrałem się do dalszego zbierania materiału etnograficznego. Obrałem na obszerniejsze studium wieś Izdebną, graniczącą ze wsią Wisłą, zamieszkaną również przez lud góralski²³.

Pieśni zapisane przez Hoffa, a poprawione ręką Kolberga, zostały zamieszczone w wydanym w 1965 roku, 43. tomie *Dzieł wszystkich Kolberga – Śląsk*²⁴. Zestawione pośmiertnie przez redaktorów pochodziły z tzw.

²⁰ M. TURCZYNOWICZOWA, op. cit., s.307.

²¹ List Oskara Kolberga do Bogumiła Hoffa z dnia 14 XI 1887; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. III, op. cit., list 1353, s. 461.

²² BOGUMIŁ HOFF w 1888 r. wydał pracę *Lud cieszyński, jego właściwości i siedziby* – miał to być obraz etnograficzny serii „Górale Beskidów Zachodnich”; tom 1: *Początki Wisły i Wiślanie* stanowi monografię ludoznawczą Wisły.

²³ L. S. K [LUDWIK STANISŁAW KOROTYŃSKI], op. cit., s. 206.

²⁴ O. KOLBERG, *Śląsk*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 43, red. A. Skrukwa, E. Krzyżaniak, Wrocław – Poznań 1965.

tek Kolbergowskich zawierających materiały, których Kolberg nie zdążył opracować i wydać. Zdaniem Bogusława Linette'a, jednego z redaktorów tomu:

pieśni zawarte w publikacji Hoffa traktować należy na równi z rękopisem Kolberga. Miało to ogromne znaczenie przy redagowaniu pieśni do niniejszego tomu. Redakcja ich oparła się mianowicie na korelacji rękopisu 118 [Kolberga] z publikacją B. Hoffa. Było to konieczne z uwagi na pewne błędy w rękopisie Kolberga, skorygowane w wydaniu Hoffa [...] Konsekwencją potraktowania publikacji Hoffa jako źródła Kolbergowskiego było również wprowadzenie do niniejszego wydania tekstu dalszych zwrotek, brakujących w rękopisie Kolberga²⁵.

Jak widać wkład Hoffa w dokumentację folkloru okolic Wisły był znaczący. Badacze snują różne przypuszczenia co do powodów, dla których Kolberg nie rozwinął badań na Śląsku. Mieczysław Gładysz sądzi:

Omijanie Śląska we wcześniejszych badaniach terenowych było prawdopodobnie wynikiem sposobu, w jaki Kolberg swe badania organizował. Dwór, plebania, szkoła – były punktami oparcia, które udzielając gościny i dając wstępne informacje ułatwiały mu nawiązywanie kontaktu z ludnością. [...] Taki sposób organizacji pracy na Śląsku był niemożliwy. Inteligencja miejska była przeważnie zniemczona bądź niemiecka; podobnie dwory, a nawet większość plebanii, również były w rękach Niemców nieprzychylnie usposobionych do polskiej ludności²⁶.

Zapewne jednak nie dotyczyło to ludności z Beskidu Śląskiego – Hoff w liście do Kolberga zapewniał: „wielkiej doznałybyśmy życzliwości i wsparcia ze strony tutejszych pastorów, nauczycieli i samych chłopów”²⁷. W odniesieniu do całego Śląska, nie bez znaczenia było też chyba niewielkie zainteresowanie polskich działaczy społeczno-narodowych (za wyjątkiem Józefa Lompy) badaniami kultury ludowej tego regionu, chociaż była ona przecież przejawem polskości tamtej części Śląska. Mogło to zniechęcać Kolberga do podjęcia tam eksploracji terenowych, zwłaszcza wobec ogromu zamierzonych prac na wschodzie.

²⁵ BOGUSŁAW LINETTE, „Śląsk” Oskara Kolberga (*Dzieła wszystkie*, t. 43 (Śląsk), red. A. Skrukwa, E. Krzyżaniak, Wrocław – Poznań 1965, s. XXXIV).

²⁶ M. GŁADYSZ, op. cit., s. IX.

²⁷ List Bogumiła Hoffa do Oskara Kolberga z dnia 12 X 187; *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. I, op. cit., list 246, s. 364.

SUMMARY

The geographical scope of the documentation of folk culture made by Oskar Kolberg is so wide that it is difficult to indicate regions, where he personally did not examine. The exception is the Silesian Beskid, although he planned to come here. Speaking of relationships of Kolberg music to Silesian Beskid can not forget about Bogumił Hoff (1829–1894), his friend and faithful disciple. It was Hoff, delighted the beauty of Silesian Beskid and folk traditions of highlanders lived there, decided to report the matter to Kolberg, hoping for joint fieldwork in this part of Silesia. Kolberg repeatedly planned to research in the Silesian Beskid, as we know from his correspondence with the Hoff. He failed, however, to lead your exploration of the area. Hoff was his correspondent, some kind of link to the Silesian Beskid, with the local population, customs, traditions, music. Hoff, inspired by the activities of Kolberg, documented songs Silesian highlanders. He was in constant contact with Kolberg, who checked his work. Songs, written by Hoff and corrected by Kolberg, has been published (1965) in *Collected Works of Kolberg*, Volume 43 – *Silesia*.

|

|

Z FORTEPIANEM W HERBIE – SAGA RODU SZKIELSKICH

Beniamin Vogel

LUND UNIVERSITY, EM. PROFESOR

Ta historia zaczęła się jeszcze pod koniec XIX wieku we Lwowie, a kończyła w XX wieku w Krakowie. Obejmuje głównie dzieje firmy oraz jej założycieli i właścicieli produkujących oraz naprawiających instrumenty muzyczne, a następnie kolejne ich pokolenia, z wirtuozami i pedagogami włącznie. W studium uwzględniono ograniczony materiał źródłowy, w tym nieliczne zachowane instrumenty, skromne przekazy prasowe, dokumenty rodzinny i relacje żyjących do dziś członków rodzin. Daje to niepełny obraz owych dziejów, raczej szkic mogący zapoczątkować szerzej zakrojone, bardziej szczegółowe badania.

Saga zaczyna się od Michała Stanisława Szkielskiego, urodzonego 31 sierpnia 1871 roku prawdopodobnie w Kijowie (?), fortepianmistrza i mistrza cechowego tej specjalności¹, terminującego i praktykującego najprawdopodobniej również w Kijowie. W tymże mieście prowadził on następnie własną firmę od 1898 roku; był to zapewne tylko warsztat napraw i strojenia, bo nie wymienia jej żadna z zachowanych ksiąg adresowych. Michał Szkielski widać cieszył się dobrą sławą, skoro w 1909 roku został współnikiem Stanisława Horszowskiego², znanego właściciela pracowni naprawczej oraz składu fortepianów i fisharmonii we Lwowie. Skład – notowany od 1891 roku – mieścił się przy ul. Ossolińskich 12 (10, 8), od ok. 1896 roku – przy ul. Karola Ludwika 3, a od roku ok. 1899 ponownie przy ul. Ossolińskich.

Stanisław Horszowski, urodzony 27 czerwca 1864 roku, czyli nieco wcześniej od swego współnika, był prawdopodobnie również fortepianmistrzem lub co najmniej stroicielem fortepianów. W 1890 roku ożenił się z Janiną Ró-

¹ Szczegóły biograficzne życia omawianych tutaj przedstawicieli rodu Szkielskich są przedstawione w umieszczonym na końcu artykułu aneksie.

² Szczegółowa biografia w końcowym indeksie.



PRZYKŁAD 1: Tabliczki firmowe Szkielskiego: fortepianowa (?) i z fisharmonii

zą, z domu Wagner, znaną pianistką, uczennicą Karola Mikulego (ucznia Chopina), redaktorką „Wiadomości Artystycznych”. Ich synem był światowej sławy kompozytor, pianista i pedagog Mieczysław Horszowski. Kiedy żona zajmowała się utalentowanym muzycznie synem i jego karierą, Stanisław Horszowski wraz z Michałem Szkielskim założyli (obok wspomnianego już składu) Pierwszą Krajową Fabrykę Fortepianów, Pianin i Harmonium pod szyldem St. Horszowski i M. St. Szkielski³. Działała ona w będącym ich własnością budynku przy ul. Ossolińskich (obecnie ul. Stefanyka) pod nr 10 ze zmiennym powodzeniem, bo wkrótce wybuchła I wojna światowa, a wcześniej – 8 kwietnia 1908 roku zmarła Janina Róza, pozostawiając ojcu troskę o 16-letniego już wirtuoza (dodajmy, że wkrótce po śmierci pierwszej żony Horszowski ożenił się powtórnie).

Wspólnicy mieli bardzo ambitne plany rozpoczęcia w ówczesnej Galicji produkcji pianin, fortepianów salonowych i koncertowych, a także fisharmonii. W wydany jeszcze przed I wojną *Cenniku* z ok. 1911 roku zaprezentowano m.in. fotografie poszczególnych działów fabryki: maszynowa obróbka drewna, fornirownia, dział płyt rezonansowych, owijalnia strun, montownia klawiatury i naciągów strunowych, montownia mecha-

³ *Cennik Pierwszej Krajowej Fabryki Fortepianów, Pianin i Harmonium pod firmą St. Horszowski i M. St. Szkielski we Lwowie, Lwów, Drukarnia Pośpieszna we Lwowie, ok. 1911.*



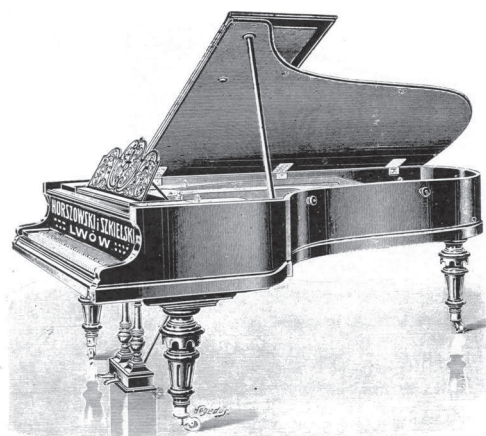
PRZYKŁAD 2: Katalog firmy Horszowski i Szkielski z ok. 1911 r., strona tytułowa

nik, skład fabryczny⁴. Łącznie na zdjęciach widać też co najmniej kilkunastu pracowników. Firma miała przedstawicielstwa m.in. w Przemyślu, Stanisławowie, Drohobyczu i Tarnopolu. W katalogu oferowane są fortepiany (koncertowy, model „Chopin” dł. 218 cm za 5000 koron, oraz salonowy, model „Paderewski” dł. 165 cm, cena w zależności od wykończenia 1300–1500 koron) i pianina (koncertowe wysokości 145 cm za 1250–1300 k. oraz zwykle wysokości 126 cm za 800–1000 k.). Instrumenty swoje wytwórnia – nagrodzona złotym medalem i dyplomem honorowym – eksponowała w 1910 roku na Ruchomej Wystawie Przemysłowej⁵ oraz Wystawie Rolniczo-Przemysłowej w Żółkwi. Prezentowała je w tym samym roku także na Wystawach Światowych w Paryżu, Brukseli i Londynie, o czym świadczą zachowane złote medale pamiątkowe⁶.

⁴ Ibidem, s. 5–11.

⁵ *Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za 1910/11*. Lwów 1911 s. 137.

⁶ W posiadaniu rodziny – Marii i Ingi Olszańskiej z Krakowa. Niestety brak w literaturze i prasie światowej jakichkolwiek informacji na temat uczestnictwa firmy w owych wystawach z Brukselską włącznie; jedynym śladem są informacje odnotowane na medalach paryskiej Wystawy Nowoczesnego Przemysłu (Exposition Internationale Des Industries Modernes), czy londyńskiej Międzynarodowej Wystawy Sztuki i Przemysłu (International Exhibition of Arts and Industry). Na reprodukowanym w artyku-



FORTEPIAN KONCERTOWY

MODEL „CHOPIN“

7 $\frac{1}{2}$ oktawy

długość 280 cm., szerokość 160 cm.

CENA 5.000 K.

O fortepianie tym pisała „Gazeta wieczorna“ z 11. lutego 1911: „Na pochlebą uwagę zasłużył także fortepian koncertowy, pochodzący z fabryki Horszowskiego i Szkielskiego, instrument solidny, o dźwięku wcale pełnym i poważnym“.

Pianista Pollak w liście do nas pisze: „Poświadczam, że grałem w tym sezonie na swoim koncercie na fortepianie z fabryki pana Horszowskiego i Szkielskiego i mogę wyrazić moje wielkie zadowolenie, szczególnie ton tego fortepianu jest bardzo piękny“

PRZYKŁAD 3: Model fortepianu „Chopin“ z katalogu firmowego z ok. 1911 r.

Wspólnicy założyli również Krajowe Biuro, angażując pianistów grających na firmowych fortepianach. We wspomnianym *Cenniku* cytowana jest pochlebna opinia zamieszczona w „Gazecie Wieczornej“ z 11 lutego 1911 r. dotycząca walorów ich instrumentu, a także list pochwalny pianisty Pollaka, prawdopodobnie jednego z wykonawców koncertu na firmowym fortepianie⁷. Niestety, ocena owych instrumentów nie zawsze była pozytywna⁸. Budowano je wykorzystując angielskie i francuskie konstrukcje (a także gotowe podzespoły), z nadzieją na stworzenie wyrobów mogących konkurować z pruskimi. Plany takie były z góry skazane na niepowodzenie, ponieważ zbyt konserwatywny angielski i francuski przemysł fortepianowy już dawno przegrał wyścig ze wzorowanymi na amerykańskich konstrukcjach i technologii fortepianami i fabrykami niemieckimi. Firma wykonała też model niemiej dwuoktawowej klawiatury ćwierćtonowej konstrukcji Andrzeja Miłaszewskiego (od ok. 1910 r. propagatora muzyki ćwierćtonowej, własnego systemu ćwierćtonowego i instrumentów o takiej skali), pokazywany w 1913 roku na wystawie wynalazków polskich

le papierze firmowym (por. rachunek z 1942 r.) widoczny jest również zagadkowy medal z napisem: INSTITUT INTERNATIONAL D'ALIMENTATION – CUISINE ET HYGIENE PARIS (Międzynarodowy Instytut Żywności, Kuchnia i Higiena, Paryż), pochodzący być może także z 1910 r.

⁷ *Cennik...*, op. cit., s. 12.

⁸ Jak np. po koncercie Seweryna Eisenberga 10 II 1911. Zob. „Gazeta Lwowska“ 1911 nr 33 s. 4.

ZAŁOŻONA W ROKU 1898



PIERWSZA KRAJOWA WYTWÓRNA
FORTEPIANÓW
PIANIN I HARMONIUM
M. SZKIELSKI



LWÓW, UL. OSSOLIŃSKICH 10
Telefon Nr. 287-23. Konto PKO. Lwów 511.856

LICZNE NAJWYŻSZE ODZNACZENIA KRAJOWE I ZAGRANICZNE.

Lwów, dnia 25.4.1942 19

RACHUNEK Nr. 2354.-

dla WP. Kurator Kościoła Ewangelickiego
M a n e

Lwów, ul. Zielona 11a.

Platny i zaskarżalny we Lwowie

| Sign. | Wyszczególnienie | Cena | | Suma | |
|-------|---|------|-----|------|-----|
| | | Zł. | gr. | Zł. | gr. |
| | Za poprawnienie klawiatury w 2-gim manuale w organie, oraz poprawnienie klawiatury i pedałów w fisharmonii..... | | | 120 | - |
| | słowem : sto dwadzieścia złotych | | | | |

Reklamacje są uwzględniane tylko w ciągu 8 dni od daty otrzymania instrumentu.

PRZYKŁAD 4: Rachunek firmy Szkielskiego z 1942 roku

w Instytucie Technologicznym we Lwowie (obecnie w zbiorach Muzeum Instrumentów w Poznaniu)⁹.

Nie wiemy bliżej, dlaczego Stanisław Horszowski w 1923 roku rozstał się ze swoim wspólnikiem. Prawdopodobnie wyjechał do mieszkającego we Włoszech syna Mieczysława, wówczas już pianisty światowej sławy. Niemniej jeszcze w 1935 roku dom przy ul. Ossolińskich 8 (gdzie prawdopodobnie nadal mieścił się skład) figurował w aktach miejskich jako własność Stanisława i jego nieżyjącej już pierwszej żony; dom – a raczej fabryka – pod numerem 10 był także własnością Stanisława¹⁰. Być może czynsz za ich wynajmowanie dawnemu wspólnikowi stanowił wówczas jedyne źródło dochodów Horszowskiego seniora i jego rodziny (oprócz trojga dzieci z pierwszego małżeństwa miał syna z drugiego związku). Michał Szkielski mieszkał wówczas przy ul. Potockiego 15a¹¹.

W trudnych ekonomicznie latach międzywojennych (wpierw powojenne perturbacje z bardzo niestabilną gospodarką i walutą, potem światowy krach gospodarczy końca lat 20. XX w.) firma Michała Szkielskiego działała ze zmiennym powodzeniem. W 1926 roku zatrudniał on pięciu pracowników (wytwórnia posiadała napędzający maszyny silnik o mocy 7,5 KM); w 1932 roku sprzedaż osiągnęła wartość 22.000 zł, w 1936 r. przewodniki przemysłowe odnotowały w firmie zapewne inny silnik, bo o mocy 7 KM¹². Plany rozwinięcia szerszej produkcji fortepianów i pianin, zapoczątkowane przed I wojną, nie spełniły się w trudnych warunkach lat międzywojennych. Oferowano nadal fortepiany w cenie od 2500 zł i pianina w cenie od 1200 zł. W latach trzydziestych XX wieku rozwinięto natomiast produkcję fisharmonii, mających większy zbyt jako instrumenty tańsze, używane w szkolnictwie oraz przybytkach religijnych. Oferowano walizkowe „Mignon” (skrzyniowa, głos 8', klawiatura 3 oktawy $c-c^3$, składany pedał do miechów, w cenie 125 zł), podrózne, a także 9 typów większych fisharmonii 4–5-oktawowych, 1–4-głosowych, 1-manuałowych, z klawiaturą nożną i bez, z 0–14 rejestrami brzmieniowymi, w cenie od 325 do 990 zł, oraz duże fisharmonie organowe („harmonium-organ”) 8-głosowe, 5-oktawowe, 2-manuałowe, z pedałem, 17 rejestrami, kolanowym rejestrem crescendo, nożnym rejestrem „grand-jeux” oraz z możliwością instalacji moto-

⁹ E. Stańska *Fortes in fide. Sprawa Andrzeja Miłaszewskiego*, „Ruch Muzyczny” 1981 nr 17.

¹⁰ *Księga adresowa Lwowa 1935–36*, Lwów 1935, dz. IV s. 35.

¹¹ *Księga adresowa Małopolski. Lwów, Stanisławów, Tarnopol, rocznik 1935/1936*, Kraków 1935, cz. II, s. 328.

¹² Zob. bibliografia na końcu artykułu.

ru napędzającego miechy, w cenie 6600 zł¹³. Łącznie firma wyprodukowała kilkaset instrumentów, przeważnie fisharmonii.



PRZYKŁAD 5: Fisharmonia walizkowa Szkielskiego z lat 30. XX w., ze zbiorów Muzeum Organów Śląskich w Katowicach.

Eugeniusz Antoni, syn Michała Szkielskiego, praktykujący od 1933 roku u ojca w firmie, pod koniec lat międzywojennych stał się jej współwłaścicielem¹⁴. Po uzyskaniu 16 czerwca 1932 roku – eksternistycznie – matury ukończył on 22 czerwca 1933 roczny kurs w Państwowej Szkole Ekonomiczno-Handlowej¹⁵. Wyzwolony na czeladnika instrumentarskiego we Lwowie 25 stycznia 1939 roku przejął firmę blisko 70-letniego ojca. Podczas drugiej wojny światowej, w 1940 roku, na polecenie ówczesnej władzy sowieckiej, a konkretnie Ministerstwa Przemysłu Zachodniej Ukrainy, Eugeniusz Szkielski „organizuje” Państwową Fabrykę Fortepianów i Pianin. Po wejściu hitlerowców firma działała nadal ze zmiennym szczęściem do początku 1944 roku; potem jej właściciel rozpoczął tułaczkę podobną do losów wielu byłych mieszkańców terenów wschodnich daw-

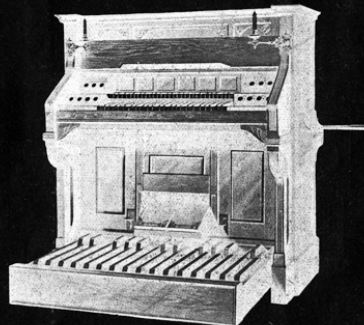
¹³ Ulotka reklamowa z lat 1930-tych. W posiadaniu rodziny.

¹⁴ textitRocznik polskiego przemysłu i handlu 1938, Warszawa 1938, poz. 13505.

¹⁵ Studia swe uzupełniał w roku akademickim 1934–35 na Wydziale Prawa Lwowskiego Uniwersytetu Jana Kazimierza.

10. Harmonjum pięciogłosowe o dwóch klawiaturach 5-oktawowe

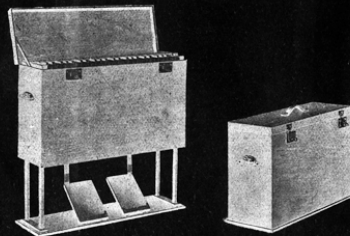
3 kolanka dla „prolongement-automat”, „forte”, „grand-jeu”, o 17 rejestrach: prolongement, automat, forte, voix-celeste, basson, clairon, bourdon, coranglais, sourdine, manalkoppel, expression, grand-jeu, flute, clarinette, fifre, hautbois, voix-celeste, forte zł. 5.400—



11. Harmonjum sześciogłosowe o dwóch klawiaturach 5-oktawowe

3 kolanka dla „prolongement-automat”, „forte”, „grand-jeu”, o 19 rejestrach: prolongement-automat, forte, aeoline, voix-celeste, basson, clairon, bourdon, coranglais, sourdine, manalkoppel, expression, grand-jeu, ilute, clarinette, fifre, hautbois, voix-celeste, aeoline, forte. zł. 6.200—

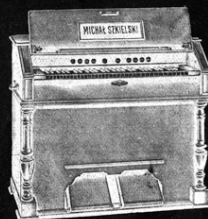
Wszystkie harmonje są wykonane w drzewie dębowym fornierowanym. Na życzenie mogą być wykonane w różnych drzewach za stosunkowo wyższą cenę. Do większych harmonij zastosować można perkusję, za co policzam zł. 600—.



Podróżne harmonje walizkowe systemu amerykańskiego w cenie zł. 550—



1. Harmonjum jednogłosowe 4-oktawowe, 8-stopowy ton, bez rejestrów zł. 700—
2. Harmonjum jednogłosowe 4 1/2-oktawowe, 8-stopowy ton, o trzech rejestrach forte, expression, forte zł. 850—
3. Harmonjum jednogłosowe 5-oktawowe, 8-stopowy ton, o trzech rejestrach forte, expression, forte zł. 950—
4. Harmonjum dwugłosowe 5-oktawowe, 8—16-stopowy ton, o siedmiu rejestrach forte, bourdon, coranglais, expression, flute, clarinette, forte zł. 1.540—
5. Harmonjum dwugłosowe 5-oktawowe, o dziewięciu rejestrach, 1 kolanko dla „Grand Jeux” forte, bourdon, coranglais, sourdine, expression, grand-jeu, flute, clarinette, forte zł. 1.600—



6. Harmonjum trzygłosowe 5-oktawowe, 1 kolanko dla „grand-jeu”, o 11 rejestrach forte, clairon, coranglais, sourdine, expression, grand-jeu, flute, clarinette, fifre, forte zł. 2.100—
7. Harmonjum trzygłosowe 5-oktawowe, 1 kolanko dla „grand-jeu”, o 11 rejestrach forte, voix-celeste, bourdon, coranglais, sourdine, expression, grand-jeu, flute, clarinette, voix-celeste, forte zł. 2.100—
8. Harmonjum czterogłosowe 5-oktawowe, 1 kolanko dla „grand-jeu”, o 13 rejestrach forte, basson, clairon, bourdon, coranglais, sourdine, expression, grand-jeu, flute, clarinette, fifre, hautbois, forte. zł. 2.600—
9. Harmonjum pięciogłosowe 5-oktawowe, 1 kolanko dla „grand-jeu”, o 15 rejestrach forte, voix-celeste, basson, clairon, bourdon, coranglais, sourdine, expression, grand-jeu, flute, clarinette, fifre, hautbois, voix-celeste, forte zł. 3.400—

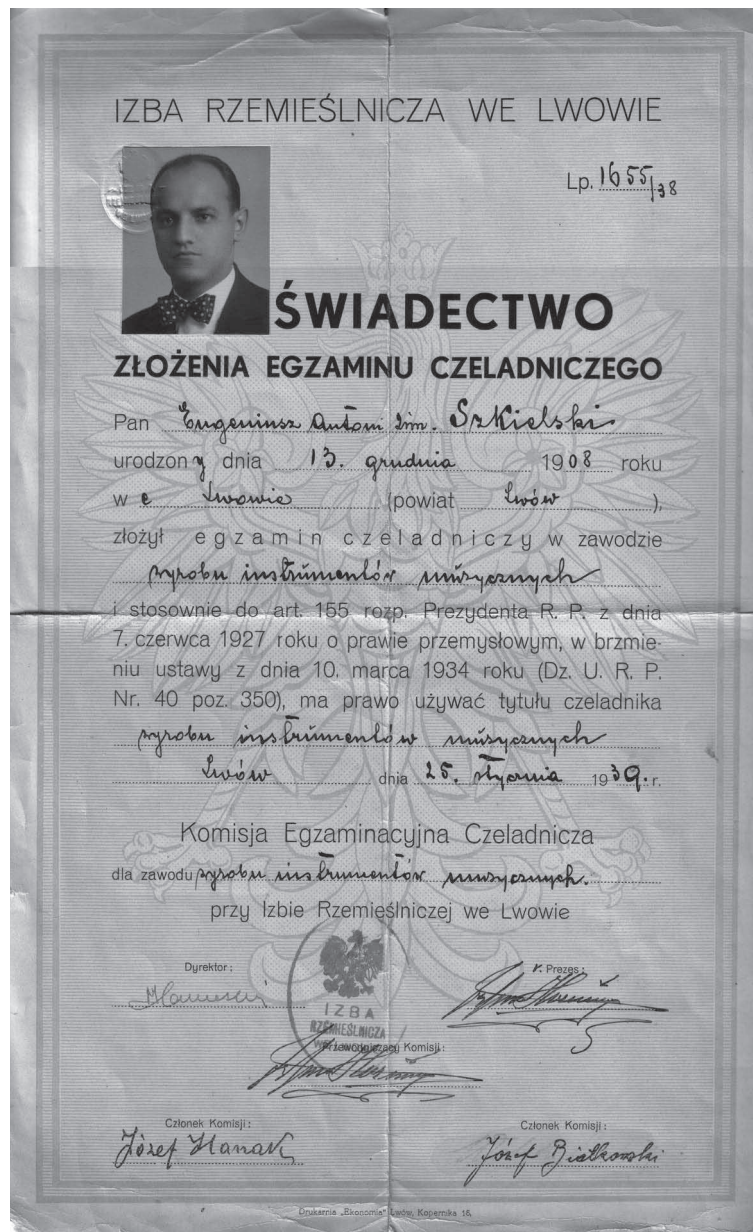
PRZYKŁAD 6: Fisharmonie z katalogu firmy z l. 30. XX w.

nej Rzeczypospolitej. W czasie tych wędrówek przydało się uzyskane wcześniej wszechstronne wykształcenie, które potem Eugeniusz Szkielski uzupełnił jeszcze innymi kursami zawodowymi, przez co stał się swego rodzaju zawodowym kameleonem. Niestety, coraz rzadziej miał okazję wykorzystywać swe prawdziwe umiejętności i pasje, które przejął od ojca.

Pod koniec wojny, konkretnie od lata 1944 roku Eugeniusz Szkielski przebywał wraz z rodziną w Nowym Sączu, a następnie w Nowym Targu, gdzie początkowo pracował w biurze technicznym fabryki papierosów. Po wkroczeniu wojsk radzieckich i polskich przejął poniemiecką pracownię włókienniczą oraz uzyskał zamówienie od Wojska Polskiego, dla którego produkował sukno i koce. Podhale stało się jakby drugim domem Szkielskich; tutaj w 1934 roku w Limanowej Eugeniusz ożenił się z pochodzącą ze Lwowa Heleną¹⁶. Dodajmy, że pracownię włókienniczą, w ramach powojennego „upaństwowiania” przemysłu i rzemiosła, włączono z czasem do nowotarskiej Podhalańskiej Spółdzielni Tkacko-Trykotarskiej (której Szkielski był jednym z „założycieli” i w której był zatrudniony jako kierownik techniczny). Wszystko to w ramach dostosowania się do ówczesnych realiów polityczno-ekonomicznych, z przynależnością do Towarzystwa Przyjaźni Polsko Radzieckiej, Towarzystwa Przyjaciół Żołnierza, Komitetu Rozwoju Podhala i Odbudowy Warszawy włącznie. Od 1 września 1949 roku do 31 sierpnia 1951 roku Eugeniusz Szkielski pracował również w miejscowej Państwowej Średniej Szkole Muzycznej, ucząc instrumentoznawstwa i budowy organów. Po przeniesieniu żony do pracy w Krakowie został, dzięki swym wszechstronnym umiejętnościom, zatrudniony od 4 października 1951 roku w krakowskiej Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelia) na stanowisku kierownika bazy remontowej. Po przejściu jej przez spółdzielnię rzemiosła artystycznego Imago-Artis od 2 stycznia następnego roku, został tam wkrótce kierownikiem technicznym. Miał też przejściowo (od 1 listopada 1960 roku do 20 września 1961 r.) możliwość wykorzystania swych umiejętności fortepianmistrzowskich jako ekspert badający na zlecenie Przedsiębiorstwa Handlu Zagranicznego „Universal” jakość fortepianów i pianin „Calisia” przeznaczonych na eksport.

21 kwietnia 1964 r., nadal zatrudniony w spółdzielni rzemiosła artystycznego, ukończył 2-letnie Studium Ekonomiczno-Spółdzielcze w Krakowie, uzyskując 6 grudnia 1966 roku dyplom czeladnika brązownictwa, a 28 lutego 1967 roku – mistrza w tym zawodzie. Wkrótce został powołany

¹⁶ W rodzinnych archiwach zachowało się *Testimonium copulationis*, czyli świadectwo ślubu z 26 XII 1934, sporządzone po łacinie przez miejscowego proboszcza.



PRZYKŁAD 7: Świadectwo złożenia egzaminu czeladniczego instrumentarskiego Eugeniusza Szielskiego

na członka Państwowej Komisji Egzaminacyjnej dla pracowników wykwalifikowanych i mistrzów brązownictwa. Ponadto działał m.in. jako przewodniczący Międzyspółdzielczego Klubu Techniki i Racjonalizacji w woj. krakowskim, a także społecznie, jako przewodniczący komisji rewizyjnej spółdzielni lokatorskiej im. T. Kościuszki w Krakowie. Tego fortepianmistrza – przemienionego w artystę rzemieślnika, a potem brązownika – nagrodzono w listopadzie 1974 roku złotą odznaką zasłużonego działacza ruchu spółdzielczego, Odznaką Pamiątkową XXV-lecia „Cepelii”, a 11 lipca 1984 roku – Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Ale na tym nie kończą się muzyczne dzieje rodu Szkielskich.

Wspomniana już żona Eugeniusza, poślubiona w Limanowej Helena Jadwiga, córka Michała i Jadwigi Szoski ze Lwowa, była tam profesorem słynnego Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego, którego była zapewne niepoślednią absolwentką. Kiedy okazało się, że do Lwowa w nowych warunkach politycznych nie będzie można wrócić, już 1 czerwca 1945 roku zorganizowała w Nowym Targu szkołę muzyczną, późniejszą Państwową Szkołę Muzyczną I i II Stopnia im. F. Chopina, której była pierwszą dyrektorką i pedagogiem do 31 stycznia 1951 roku. W uznaniu zasług przeniesioną ją na stanowisko wizytatora szkół muzycznych Wydziału Kultury w Krakowie, gdzie także pracowała jako pedagog Państwowego Liceum Muzycznego (obecnie Państwowa Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna II stopnia) im. F. Chopina. Od 1 września 1962 roku do śmierci 29 grudnia 1974 roku piastowała tam funkcję dyrektorki. A była to szkoła znana nie tylko ze swych znakomitych pedagogów, takich jak Artur Taube, Zbigniew Drzewiecki, Eugenia Umińska, ale i absolwentów (jazzmani: Jan Byrczek, Andrzej Dąbrowski, Roman Dyląg, Wojciech Karolak, Władysław Sendeki, świetni wykonawcy muzyki klasycznej, jak Elżbieta Głębówna, Stanisław Kawalla, Barbara Świątek, Kaja Danczowska, czy kompozytorzy – Zygmunt Konieczny i Krzysztof Meyer)¹⁷. Z pewnością wielu z nich uczyło się gry na fortepianie w klasie Heleny Szkielskiej. W rodzinnych archiwach zachował się m.in. program dorocznego koncertu Liceum odbywającego się w Filharmonii Krakowskiej 4 czerwca 1973 roku, podczas którego Władysław Sendeki z klasy prof. H. Szkielskiej miał wykonać pierwszą część *Koncertu f-moll* Chopina. Prof. Szkielska działała także społecznie, m.in. jako przewodnicząca Koła Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków w Krakowie (które zorganizowała!) i radna Dzielnicy

¹⁷ Państwowe Liceum Muzyczne imienia Fryderyka Chopina w Krakowie. 1946–1967. Monografia jubileuszowa nakładem Komitetu Rodzicielskiego i Liceum, red. Jerzy Parzyński i Waclaw Wierzewski, Kraków 1967.



PRZYKŁAD 8: Fragment nagrobka Heleny Szkielskiej z rodzinnego grobu w Nowym Targu

Kraków-Kleparz. Ją także odznaczono m.in. Medalem 10-lecia Polski Ludowej, Złotym Krzyżem Zasługi i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Na tym kończy się saga rodu Szkielskich – rodu z fortepianem w herbie. Saga bardzo bogata w wydarzenia związane z polską kulturą muzyczną, choć objęła ledwie jedno stulecie i dwa pokolenia. Niewątpliwie konieczne są dalsze badania nad artystycznymi i zawodowymi losami owej rodziny, o tak znaczących i wielostronnych zasługach nie tylko dla życia muzycznego.

Bibliografia

- Błaszczyk, L. T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w.*, Warszawa 2014, s. 114.
- Cennik Pierwszej Krajowej Fabryki Fortepianów, Pianin i Harmonium pod firmą St. Horszowski i M. St. Szkielski we Lwowie*, Lwów, Drukarnia Pośpieszna we Lwowie, ok. 1911.
- Chrześcijańskie fabryki i hurtownie w Polsce*. Poznań 1938 s. 32.
- „Dziennik Polski” 1975 nr 1, nekrolog.
- „Gazeta Lwowska” 1911 nr 33 s. 4.
- Gembalski, J., *Muzeum Organów Śląskich*, Katowice 2013 s. 143.
- Informacje i archiwum rodzinne Marii i Ingi Olszańskiej z Krakowa.
- Informacje i archiwum domowe Rocha Hernesa z Limanowej .
- Księga adresowa Lwowa 1935–36*, Lwów 1935, dz. IV s. 35.
- Księga rzemiosła polskiego*. Łódź 1949 s. 143.
- Miecio. Remembrances of Mieczysław Horszowski*, ed. Bice Horszowski Costa, Genova, 2002, passim, fot. s. 244.
- Państwowe Liceum Muzyczne imienia Fryderyka Chopina w Krakowie. 1946–1967*. Monografia jubileuszowa nakładem Komitetu Rodzicielskiego i Liceum, red. Jerzy Parzyński i Waław Wierzewski, Kraków 1967.
- Reichmann, F. S.*, Ilustrowany skorowidz stołecznego miasta Lwowa z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej, Lwów 1894, s. 69.
- Reichman, F. S.*, *Księga adresowa król. stoł. miasta Lwowa*, Lwów 1897, s. 150, 1900 s. 193, 1913 s. 538.

- Rocznik polskiego przemysłu i handlu*, Warszawa 1932, poz. 4905; 1934 poz. 9033; 1936 poz. 9959; 1938 poz. 13505.
- Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicji 1913*, Lwów 1913 s. 506.
- Spigel, J. R., *Skorowidz adresowy król. stoł. miast. Lwowa. Rok 1910*, Lwów 1909, s. 564.
- Spis zabytkowych instrumentów muzycznych znajdujących się w ewidencji Ośrodka Dokumentacji Zabytków (bez dzwonów i organów). Stan na koniec 1995*, opr. B. Bielawski, D. Popławska, B. Vogel, Warszawa 1996, s. 231 poz. 1117.
- Sprawozdanie z działalności Ligi Pomocy Przemysłowej za 1910/11*. Lwów 1911 s. 137.
- Sroka, A. R., *Księga adresowa przemysłu, handlu i finansów*, Warszawa 1926 poz. 21036; 1930 poz. 22050.
- Stańska, E. *Fortes in fide. Sprawa Andrzeja Miłaszewskiego*, „Ruch Muzyczny” 1981 nr 17.
- Vogel, B., *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, Kraków 1980, s. 210.
- Vogel, B., *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Warszawa 1995, s. 228, 266-67.
- Wit, de, Paul, *Welt-Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten-Industrie*, Leipzig 1912 s. 352, 1926/27 II s. 479.

Aneks – biogramy głównych postaci tekstu

Horszowski, Stanisław, ur. 27 czerwca 1864 r., zm. 20 marca 1937 r. w Golfe Juan, Francja. Od 1891 r. prowadził wytwórnię i skład fortepianów, pianin i fisharmonii we Lwowie, ul. Ossolińskich 12 (10, 8), od ok. 1896 r. ul. Karola Ludwika 3, od ok. 1899 r. ul. Ossolińskich 8, od ok. 1909 r. wspólnie z Michałem Szkielskim, który po 1923 prowadził firmę pod własnym nazwiskiem. Ożeniony w 1890 r. z Janiną Różą, z domu Wagner (9 XII 1866 – 8 IV 1908), pianistką, uczennicą Karola Mikulego (ucznia F. Chopina), m.in. redaktorką „Wiadomości Artystycznych” miał dzieci: Mieczysława (23 VI 1892 – 22 V 1993) światowej sławy kompozytora, pianistę i pedagoga, Alicję (Alicję? zm. 6 listopada 1905 r.), Wandę (ur. w 1898 r., siostra zakonna Maria de la Croix) i Andrzeja (ur. 13 kwietnia 1903 r.). Ożeniony powtórnie ze Stanisławą (zm. 24 grudnia 1959 r.) miał syna Eugeniusza (Eugène) Horouxa (ur. 28 sierpnia 1912 r., konsul honorowy RP w Nicei). Zob. Szkielski Michał.

Szkielski, Eugeniusz Antoni, instrumentarz, fortepianmistrz, syn i uczeń Michała Stanisława i Władysławy z Urbanków, ur. 13 grudnia 1908 r. Lwów (ochrzczony 20 lutego 1928 r.)¹⁸, zm. 14 stycznia 2000 r. Kraków. Zdał eksternistycznie maturę 16 czerwca 1932 r., a 22 czerwca 1933 r. ukończył roczny kurs w Państwowej Szkole Ekonomiczno-Handlowej. Następnie praktykował i pracował u ojca we Lwowie, pod koniec I. międzywojennych XX w. jako współwłaściciel firmy. W roku akademickim 1934–35 słuchacz Wydziału Prawa miejscowego Uniwersytetu Jana Kazimierza. 25 stycznia 1939 r. zdał egzamin na czeladnika instrumentarskiego we Lwowie. Prowadził warsztat ze zmiennym powodzeniem do 1944 r. Od lata tego roku przebywał wraz z rodziną w Nowym Sączu, a następnie w Nowym Targu (ul. Bolesława Wstydliwego 4), gdzie prowadził pracownię trykotarską (sukno i koce), z czasem włączoną do Podhalańskiej Spółdzielni Tkacko-Trykotarskiej (zatrudniony tu jako kierownik techniczny). Od

¹⁸ Nie wiadomo, dlaczego chrzest odbył się 20 lat po urodzeniu, być może świadectwo chrztu było wymagane przez jakiś urząd. Nie mniej przy tej okazji odnotowano jako ojca chrzestnego Antoniego Szuberta (ur. w 1845 r. w Warszawie, zm. po 1928 r. Lwów?). Niegdyś uczeń fortepianmistrzowski, w czasie powstania styczniowego 1863 r. walczył w oddziale J. Grekowicza, następnie J. Jeziorańskiego. M.in. brał udział w bitwie pod Kobylanką. Ranny i aresztowany, został wywieziony do obozu w Ołomuńcu. Potem wstąpił do armii meksykańskiej. Po powrocie do kraju mistrz stolarski, zapewne w zakładzie Michała Szkielskiego. Zob. Beniamin Vogel, *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, Kraków 1980 s. 210; idem, *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Warszawa 1995, s. 267.

1 września 1949 r. do 31 sierpnia 1951 r. pracował w miejscowej Państwowej Średniej Szkole Muzycznej ucząc instrumentoznawstwa i budowy organów. Od 4 października 1951 r. został pracownikiem Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (Cepelia) w Krakowie jako kierownik bazy remontowej, a od 1 stycznia 1952 r. w spółdzielni rzemiosła artystycznego Imago-Artis na stanowisku kierownika technicznego. Od 1 listopada 1960 r. do 20 września 1961 r. był także, na zlecenie Przedsiębiorstwa Handlu Zagranicznego „Universal”, ekspertem badającym jakość fortepianów i pianin „Calisia” przeznaczonych na eksport. 21 kwietnia 1964 r. ukończył 2-letnie Studium Ekonomiczno-Spółdzielcze w Krakowie. 6 grudnia 1966 r. uzyskał dyplom czeladnika brązownictwa, a 28 lutego 1967 r. dyplom mistrza w tym zawodzie. Działał m.in. jako przewodniczący Międzyspółdzielni Klubu Techniki i Racjonalizacji w woj. krakowskim. Odznaczony złotą odznaką zasłużonego działacza ruchu spółdzielczego. Ożeniony 26 grudnia 1934 r. w Limanowej z Heleną Jadwigą z domu Szoski miał córkę Marię Olszańską. W listopadzie 1974 r. nagrodzony Odznaką Pamiątkową XXV-lecia „Cepelii”, 11 lipca 1984 r. Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Pochowany w Krakowie na Salwatorze. Zob. Szkielski Michał Stanisław. Helena Szkielska.

Szkielski, Michał Stanisław, fortepianmistrz, mistrz cechowy, ur. 31 sierpnia 1871 r. (Kijów?), zm. 26 lipca 1961 r. Bielsko Białe, syn Wojciecha (Adalberta) i Franciszki z domu Skala. Praktykował w Kijowie (?). Pracował samodzielnie od 1898 r. 1909-1944 prowadził Pierwszą Krajową Wytwórnię Fortepianów i Pianin i Harmonium (vel Harmonii Nożnych) we Lwowie, ul. Ossolińskich (obecnie ul. Stefanyka) 10 w domu własnym, opartą na bazie składu i pracowni napraw fortepianów S. Horszowskiego (założonej w 1891 r.), do ok. 1923 r. pod firmą Horszowski i S., następnie samodzielnie. W 1926 r. zatrudniał 5 pracowników (silnik 7,5 KM), w 1932 r. – sprzedaż za 22.000 zł, w 1936 r. – silnik 7 KM. W l. 20. firma oferowała fortepian koncertowy „Chopin” i salonowy „Paderewski” (na bazie podzespołów m.in. paryskiej firmy Pleyel), pianina zwykłe i koncertowe (pokazane na Ruchomej Wystawie Przemysłowej w 1910 r.). Wyprodukowała też model 2-oktawowej klawiatury ćwierćtonowej konstrukcji Andrzeja Miłszewskiego, prezentowany w 1913 r. na wystawie wynalazków polskich w Instytucie Technologicznym we Lwowie (obecnie w zbiorach M. Poznań). W l. 30. oferowano fisharmonie, w tym walizkowe Mignon (skrzyniowa, głos 8', klawiatura 3-oktawa $c-c^3$, składany pedał do miechów, w cenie 125 zł), podręczne walizkowe w cenie 550 zł, a także 9 typów większych fisharmonii 4-5-oktawowych, 1-4-głosowych, 1-manuałowych, z klawiaturą

nożną i bez, z 0–14 rejestrami brzmieniowymi, w cenie 325–990 zł, oraz duże fisharmonie organowe („harmonium-organ”) 8-głosowe, 5-oktawowe, 2-manuałowe, z pedałem, z 17 rejestrami, kolanowym rejestrem crescendo-wym, nożnym rejestrem „grand-jeux”, z możliwością instalacji motoru napędzającego miechy, w cenie 6600 zł. Firma brała udział również w wystawach w Paryżu, Londynie i Brukseli w 1910 r. Łącznie wyprodukowano w niej kilkaset instrumentów, głównie fisharmonii. Ożeniony z Władysławą z Urbanków (córka Marcina i Marii z domu Klimaszewskiej) miał S. syna Marię Antoniego (ur. w 1902 r. w Kijowie) i Eugeniusza fortepianmistrza, który pracował z nim, pod koniec I. międzywojennych jako współwłaściciel firmy. Muzeum Instrumentów w Poznaniu posiada jego dwie fisharmonie, nr inw. MNP-I.1327 i 1313, jedną także Uniwersytet Muzyczny im. Frderyka Chopina w Warszawie, a Muzeum Organów Śląskich Akademii Muzycznej w Katowicach fisharmonię walizkową. Praktykował u S. m.in. fortepianmistrz Jan Pukas. Pochowany w Bielsku Białej. Zob. Szkielski Eugeniusz, Stanisław Horszowski. Numery seryjne instrumentów produkcji firmy Szkielski (Horszowski i Szkielski): ok. 1925 – 117, ok. 1930 – 426.

Szkielska, Helena Jadwiga, ur. 17 maja 1909 r., zm. 29 grudnia 1974 r. w Krakowie, córka Michała i Jadwigi Szoski ze Lwowa, absolwentka (?) i potem profesorka fortepianu Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, założycielka i dyrektorka od 1 czerwca 1945 r. do 1 stycznia 1951 r. Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. F. Chopina w Nowym Targu, od 1951 r. wizytator Szkół Muzycznych w Wydziale Kultury m. Krakowa, a także pedagog i długoletni dyrektor (1962-1974) Państwowego Liceum Muzycznego w Krakowie, organizator i przewodnicząca Koła Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków w Krakowie, radna Dzielnicy Kraków-Kleparz. Ożeniona 26 grudnia 1934 r. w Limanowej z Eugeniuszem Antonim Szkielskim miała córkę Marię Olszańską. Odznaczona Medalem 10-lecia Polski Ludowej, Złotym Krzyżem Zasługi i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Pochowana w grobie rodzinnym w Nowym Targu. [Zob. Szkielski Michał].

SUMMARY

This story began already in the late 19th c. in Lvov, and ended in the 20th c. in Cracow. It started with Michał Stanisław Szkielski, a piano maker, who in 1909 became a partner of Stanisław Horszowski (father of the later famous pianist Mieczysław), known owner of the piano and reed organ store and workshop in Lvov, at Ossolińskich St. The partners had very ambitious plans to start production of high quality pianos and reed organs in Galicia. They founded a factory, and even own Concert Agency and all went well. Unfortunately soon the World War I began together with lean years. After 1923 Horszowski left the company and now Szkielski, as a single owner, survived manufacturing mostly various types of reed organs, accompanied by his son Eugenisz Antoni (by the end of the interwar twenties). The last one, forced by occupants to leave Lvov in 1944, settled first in Nowy Sącz trying to survive in various professions (also teaching music instrument history in the local music school) and later in Cracow, where he finally became a coppersmith. The final part of the story is dedicated to his wife Helena Jadwiga, born Szoski, renowned pianist and piano teacher in the famous Lvov Conservatory of the Polish Music Society. After the World War II she had been a founder and headmaster of music school in Nowy Targ, and later a teacher and with time headmaster of the Music High School in Cracow (well known for famous teachers and pupils).

NOTY O AUTORACH

JERZY BARTMIŃSKI — prof. dr hab., polonista, językoznawca. Profesor zwyczajny, pracownik Instytutu Filologii Polskiej UMCS w Lublinie i Instytutu Sławistyki PAN w Warszawie. Członek czynny PAU. Zainteresowania: etnolingwistyka, semantyka, aksjologia, stylistyka, tekstologia. Autor m.in. książek: *O języku folkloru* (1973), *Nazwiska obce w języku polskim* (1978, z Izabelą Bartmińską, 3 wydania), *Folklor – język – poetyka* (1990), *Polskie kolędy ludowe* (2002), *Jazykovej obraz mira: očerki po etnolingvistike* (Moskwa 2005, „Indrik”), *Językowe podstawy obrazu świata* (2006, 5. wyd. 2012), *Stereotypy mieszkają w języku* (2007, 2. wyd. 2009), *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics* (Londyn 2009, Equinox, reprinted 2010, paperback 2012), *Jezyk – slika – svet* (Belgrad 2011), *Tekstologia* (Warszawa, 2009, Wyd. Naukowe PWN, ze S. Niebrzegowską-Bartmińską). Autor ponad 500 artykułów naukowych, haseł słownikowych, recenzji. Redaktor wielu tomów zbiorowych, w tym *Współczesnego języka polskiego* (1993, V wyd. 2014). Autor koncepcji i redaktor *Słownika stereotypów i symboli ludowych* (t. I *Kosmos*, cz. 1 – 1996, cz. 2 – 1999, cz. 3-4 – 2012). Redaktor tomu *Lubelskie* cz. 1–6 (Lublin 2011) w PAN-owskiej serii PPIML. Założyciel i redaktor międzynarodowego rocznika „Etnolingwistyka” (t. 1–26, 1988-2014). Przewodniczący Komisji Etnolingwistycznej przy Międzynarodowym Komitecie Sławistów.

ZBIGNIEW CHANIECKI — po studiach historycznych doktoryzował się z zakresu muzykologii (praca pt. *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, 1980), wieloletni wykładowca w Akademii Muzycznej w Łodzi, członek Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Zajmuje się historią kultury muzycznej baroku i oświecenia. Jest autorem książki *Muzyka w Europie w relacjach polskich podróżników (ok. 1500-1763)* oraz kilkunastu artykułów, które ukazały się na łamach kwartalnika „Muzyka”, „Ruchu

Muzycznego” oraz w wydawnictwie ZKP – *Źródła muzyczne – krytyka, analiza, interpretacja* (1999).

- J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA — dr hab., em. prof. UKSW, UMFC, IS PAN. Jest antropologiem muzyki (m.in. *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa, IS PAN 1996) i teoretykiem edukacji muzycznej (współautorka *Baterii Testów Wykształcenia Ogólnomuzycznego*, IPM AMFC 1978–80; 1988–90 kierownik tematu Tradycje ludowe i narodowe a procesy edukacyjne w ramach Tematu Resortowego „Edukacja muzyczna w Polsce”); autorka polskiej adaptacji koncepcji Zoltána Kodálya (*Śpiewajże mi jako umiesz*, Warszawa, WSiP 1992) i artykułów w jęz. polskim i angielskim z tego zakresu, redaktor 8 książek; członek redakcji „Pro Musica Sacra” oraz „Musicology Today”, red. naczelna „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”; sekretarz generalny Związku Kompozytorów Polskich (2001–2003), przewodnicząca Sekcji Muzykologów ZKP (1997–2001, 2003–2011); członek Prezydium ZKP 2011–2013, wiceprezes ZKP od 2013.

- PIOTR DAHLIG — dr hab., prof. UW i (do końca 2012 r.) IS PAN, etnomuzykolog. Na podstawie badań terenowych prowadzonych w Polsce od 1975 r. opublikował: *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie* (Warszawa 1987), *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce* (Warszawa 1993), *Muzyka Adwentu. Tradycja gry na ligawkach mazowiecko-podlaskich* (Warszawa 2003). Profil kulturoznawczy ma monografia *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* (Warszawa 1998). Na wywiadach z muzykami z b. Kresów Wschodnich i z Podkarpacia oparte jest studium *Cymbaliści w kulturze polskiej* (Warszawa 2013). Opublikował ponad 140 artykułów na tematy: ludowych tradycji muzycznych (głównie w Polsce), instrumentów muzycznych, muzyki mniejszości narodowych, tradycji repatriantów i przesiedleńców polskich, historii badań i in. Redagował: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, (z L. Bielawskim i A. Kopoczkiem, praca zbiorowa, Warszawa – Łódź 1990); *Pathways of Ethnomusicology* (zbiór artykułów Anny Czekanowskiej, Warszawa 2000); *Polski folklor muzyczny*, t. 1 – reedycja podręcznika Jadwigi Sobieskiej z 1982 r.; t. 2: *Suplement: Folklor muzyczny w Polsce. Rozwój badań 1980–2005* (praca zbiorowa), Warszawa 2006; *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission* (praca zbiorowa). Warszawa 2009.

BOŻENA MUSZKALSKA — dr hab. profesor etnomuzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim i Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zrealizowała wiele projektów badawczych w Polsce, Portugalii, Brazylii, Rumunii, na Litwie, Ukrainie, Syberii, Sardynii. Autorka książek, m.in.: *Traditionelle mehrstimmige Gesänge der Sarden* (1985), *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego* (1999), „*Po całej ziemi słyhać ich dźwięk*”. *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich* (2013) i wielu artykułów na temat tradycyjnego śpiewu wielogłosowego, muzyki w kontekstach religijnych oraz problemów metodologicznych.

ARLETA NAWROCKA-WYSOCKA — od roku 1988 pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. W 2001 roku otrzymała tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie pracy *Śpiewy protestanckie na Mazurach*, która otrzymała Nagrodę Związku Kompozytorów Polskich im. Ks. Prof. Hieronima Feichta. W latach 2005–2008 realizowała finansowany przez MNiSW projekt badawczy pt. *Repertuar religijny społeczności ewangelickich w Polsce*. Opracowała i wydała dwupłytowy album *Pieśniczki z kancenoła. Pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego*. Album ten otrzymał I nagrodę w I edycji konkursu Fonogram źródeł organizowanego przez Polskie Radio Program 2 (2009). Jej zainteresowania naukowo-badawcze koncentrują się wokół muzyki ludowej oraz ludowej muzyki religijnej (zwłaszcza muzycznych tradycji ewangelików polskich). Należy do Związku Kompozytorów Polskich (sekcja muzykologów), organizacji hymnologicznej Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) oraz etnomuzykologicznej European Seminar in Ethnomusicology (ESEM).

TOMASZ NOWAK — doktor, muzykolog i antropolog tańca. W latach 1997–2002 doktorant, 2003–2004 asystent, a od 2005 r. adiunkt w Instytucie Muzykologii UW. Od roku 2003 wykłada gościnnie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, a od 2011 także w Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. Zajmował się m.in. następującymi problemami badawczymi: proces przekazu tradycji muzycznej na Podhalu, tradycje muzyczne i taneczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie (Litwa) i Żytomierszczyźnie (Ukraina) oraz mniejszości narodowych w Polsce, współczesne formy funkcjonowania folkloru muzycznego i tanecznego w Polsce, tradycje muzyczne Bali i Łużyc Górnych, przemiany koncepcji i formy tańca narodowego w Polsce. Autor dwóch książek oraz ponad trzydziestu artyku-

łów naukowych. Jest członkiem International Council for Traditional Music, European Seminar in Ethnomusicology, Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich (sekretarz), Polskiego Forum Choreologicznego (prezes), oraz Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego (prezes). Laureat Nagrody „CLIO” 2006 oraz Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta 2007.

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI — prof. nadzw. dr hab., kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem książek: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (1994), *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (2006), *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom* (2007), *Dudy. Metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce: od tradycji do folkloryzmu* (prace wydawnicze), pod jego redakcją ukazały się prace zbiorowe: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* (2011) oraz *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* (2014). Opublikował około 200 tekstów naukowych i popularnonaukowych, zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych, polskich i zagranicznych. Współuczestniczy w pracach zespołowych nad opracowywaniem tomów z serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* (Kaszuby, Warmia i Mazury, Podlasie, Wielkopolska), wydawanych przez Instytut Sztuki PAN. Jest członkiem Rady Wydziału Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego, Rady Naukowej Instytutu Sztuki PAN, Rady Naukowej Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych, Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych, Rady Naukowej Stowarzyszenia Muzyków Ludowych, Związku Kompozytorów Polskich (Sekcja Muzykologów) oraz International Council for Traditional Music. Juror licznych festiwali folklorystycznych, krajowych i zagranicznych.

EWA SŁAWIŃSKA-DAHLIG — muzykolog, absolwentka Instytutu Muzykologii UW (2003). Stypendystka programu Socrates-Erasmus w Musikvidenskabeligt Institut Københavns Universitet w Danii (2002–2003). Jako instruktor związana z Łódzkim Domem Kultury w Łodzi (od 2002). Od 2007 współpracowała z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina, w latach 2012–2013 jako kierownik Działu ds. Nauki

i Wydawnictw. Autorka książki *Adolphe Gutmann – ulubiony uczeń Chopina* (2013), współautorka przewodnika *Polska Chopina* (2007; wyd. angielskie *Chopin's Poland*, 2008 i hiszpańskie *La Polonia de Chopin*, 2011). Opublikowała kilkadziesiąt artykułów naukowych i popularno-naukowych o tematyce chopinologicznej i etnomuzykologicznej.

KATARZYNA SZYSZKA — etnomuzykolog, doktorantka w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w problematyce polskiego folkloru muzycznego (pieśń, muzyka i instrumentarium ludowe oraz ich kulturowe konteksty), zwłaszcza w regionie Beskidu Śląskiego. Jej praca magisterska została wyróżniona w konkursie o Nagrodę imienia Jana i Wojciecha Wawrzynków na najlepszą pracę magisterską poświęconą dziejom politycznym, kulturze i problemom społecznym Śląska, organizowanym przez Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski w Opolu. W latach 2011–2012 była stypendystką Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. W 2013 roku otrzymała stypendium naukowe dla doktorantów Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach projektu „Rozwój potencjału i oferty edukacyjnej Uniwersytetu Wrocławskiego szansą zwiększenia konkurencyjności uczelni”. Wyniki swoich badań prezentuje na krajowych i zagranicznych konferencjach oraz publikuje w pracach zbiorowych i w specjalistycznych periodykach naukowych i popularno-naukowych. Jest członkiem Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego.

HANA URBANCOVÁ — prof. dr etnomuzykologii, dyrektor Instytutu Muzykologii Słowackiej Akademii Nauk w Bratysławie; wykładowca na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie oraz na kierunku taniec i muzyka w Wyższej Szkole Sztuk Scenicznych w Bratysławie; redaktor naczelna „*Musicologica Slovaca*”. Autorka monografii: *Trávnice — lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesòového žánru* (2005), *Mariánske legendy v l'udovom speve. Príspevok k typológii variaèného procesu* (2007), *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext* (2010), ponad stu artykułów na temat gatunków pieśni ludowych, źródeł historycznych pieśni i muzyki ludowej, zwyczajów mniejszości narodowych (w tym Niemców na Słowacji i Słowaków na obczyźnie), historii słowackiej etnomuzykologii oraz relacji między muzyką ludową i artystyczną. Przygotowała do wydania zbiorów słowackich kolęd XIX wieku (*Andrej Kmet', Prosto-*

národné vianočné piesne, 2007) i współpracowała przy wydaniu historycznych nagrań dźwiękowych (*As Recorded by the Phonograph. Slovak and Moravian Songs Recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909–1912*, 2012). Współpracowała też przy trzeciej poprawionej edycji syntezy Oskara i Alicji Elscheków pt. *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*, 2007; dokonała też wyboru prac i wydała pisma Soni Burlasovéj (*Kapitoly o slovenskej ľudovej piesni*, 2013).

BENIAMIN VOGEL – emerytowany profesor Uniwersytetu Szczecińskiego (Katedra Edukacji Artystycznej) i docent Instytutu Historii Sztuki i Muzykologii Uniwersytetu w Lund, Szwecja. Specjalizuje się w instrumentologii. Studia muzykologiczne ukończył w 1973 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie uzyskał stopień doktora w 1977 r. (*Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego 1815–1914*, PWM Kraków 1980) i gdzie habilitował się w 1988 r. (*Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Warszawa 1995); tamże był zatrudniony do 1994 roku. Jest autorem *Słownika lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 roku*, Szczecin, 2007, i katalogów: *Kolekcja zażytkowych fortepianów Filharmonii Pomorskiej*, Bydgoszcz 1987 i *Polskie fortepiany XIX–XX w. Kolekcja Muzeum Historii Przemysłu w Opatówku*, Opatówek 1994; artykułów w fachowych czasopismach polskich („Ruch Muzyczny”, „Muzyka”) i zagranicznych („Journal of the American Musical Instrument Society”, „Svensk Tidskrift för Musikforskning”, „The Galpin Society Journal”), haseł słownikowych i encyklopedycznych (*Encyklopedia muzyki PWN*; *Encyklopedia muzyczna PWM*; *Polski Słownik Biograficzny*; *Encyclopedia of Keyboard Instruments*, vol. 1 *The Piano*; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*), Członek Związku Kompozytorów Polskich (Sekcja Muzykologów), Związku Polskich Artystów Lutników, American Musical Instrument Society i Svenska samfundet för musikforskning, a także członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina (2007–11). Członek honorowy Stowarzyszenia Polskich Strojicieli Fortepianów.

AUŠRA ŽIČKIENĖ – ukończyła historię muzyki w Akademii Muzycznej w Wilnie (1987), studia doktoranckie odbyła w Instytucie Literatury Litewskiej i Folkloru na Uniwersytecie Witolda Wielkiego (2001, praca doktorska pt. *Lamenty litewskie w kontekście folkloru Europy północno-wschodniej*). Zajmuje się badaniem tradycyjnych śpiewów na Litwie

i współczesnymi formami folkloru muzycznego, prowadzi również badania historyczne pieśni ludowych. Obecnie jest związana z Instytutem Literatury Litewskiej i Folkloru w Wilnie.