

Justyna Cząstka-Kłapyta

justyna.klapyta@uj.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-5548-8881>Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
Oddział w Krakowie

*Kosmogoniczne źródła muzyki
w kontekście autoklasyfikacji
tradycyjnych instrumentów
muzycznych Hucutów.
Nowa perspektywa analizy*

*Cosmogonic sources of music in the context of the self-
classification of traditional Hutsul musical instruments.
A new perspective of analysis*

Społeczności tradycyjne posługują się pojęciami odpowiadającymi określonym zjawiskom muzycznym lub klasom zjawisk (Stęszewski 1974: 15). Pojęcia te, będące pośrednikami językowymi między świadomością z jednej strony a rzeczywistością muzyczną z drugiej, pozwalają badać przechowywane przez daną grupę, z reguły nieuświadomione i trudne do zwerbalizowania mechanizmy leżące u podstaw porządkowania rzeczywistości muzycznej. Stwarzają także możliwość eksplorowania ukrytych w tych pojęciach treści semantycznych przez badania na poziomie emicznym i etycznym, które mogą dookreślić pierwotne miejsce związanych z nimi zjawisk muzycznych w kulturze. Tę ostatnią z kwestii rozważę w odniesieniu do autoklasyfikacji tradycyjnych instrumentów muzycznych z Huculszczyzny (Karpaty Wschodnie – Ukraina), gdzie zostało udokumentowanych wiele reliktowych wierzeń i związanych z nimi obrzędowych form muzycznych (Cząstka-Kłapyta 2014: 16–48). Sposób wykorzystania materii dźwiękowej, jej właściwości, relacji z formą instrumentu i jego dźwiękiem,

a także podejmowanie prób określenia pierwotnej funkcji narzędzi dźwiękowych i zamysłu ich twórcy to problematyka aktualna w archeomuzykologii (Gruszczyńska-Ziółkowska 2021:5, 6). Zagadnienia kluczowe tej dyscypliny mieszczą się w trzech uwzględnionych w artykule problemach związanych z narzędziem dźwiękowym: 1) materia i formą, 2) zjawiskiem dźwiękowym, 3) człowiekiem jako twórcą dźwięku (Gruszczyńska-Ziółkowska 2021: 5). Ten zakres tematyczny poszerzy interpretacja wewnątrzkulturowych metaforycznych skojarzeń muzyki z naturą, którą zainicjowali Hugo Zemp i Steven Feld (1978, 1990). Z kolei Curt Sachs analizował związki między płcią a formą i jakościami brzmieniowymi instrumentów męskich lub żeńskich (Sachs 1989). Na gruncie instrumentoznawstwa huculskiego kwestię relacji natura – wierzenia – muzyka pierwszy raz zauważył Igor Maciejewski (2012)¹, choć wcześniej w sposób literacki opisuje tę symbiozę Stanisław Vincenz (Żmidziński 2018). Paweł Zajac poświęca nieco uwagi kodom dźwiękowym w instrumentalnym wykonawstwie w odniesieniu do dychotomii cisza – hałas (Zajac 2004: 157–162). Kosmogonia wytworów kulturowych to temat poruszany w interdyscyplinarnych badaniach kolędowania huculskiego oraz jako odrębne zagadnienie w tradycji duchowej i materialnej Podtatrza (Cząstka-Kłapyta 2020a, 2020b, 2020c). Kontynuując tę problematykę stawiam pytania: czy istniejący w świadomości Hucułów podział instrumentów muzycznych na *boże* i *diabelskie* (Cząstka-Kłapyta 2014: 416) znajduje uzasadnienie w kontekstach obrzędowych, jakościach brzmieniowych, a także w formie, materii oraz regułach konstrukcji tych instrumentów, w jaki sposób relacje dźwięk – instrument odwzorowują się w kosmogonicznym światopoglądzie wierzeniowym, jakie czynniki mogły skłonić człowieka do tworzenia określonych jakości brzmieniowych i opozycyjnych klas instrumentów.

Zakorzeniony w świadomości muzykantów dualistyczny podział instrumentów na *boże* i *diabelskie* wiąże się z kategorią poznawczą odwołującą się do kręgu religijnych wierzeń tylko z pozoru chrześcijańskiej proveniencji. Do najważniejszych instrumentów *diabelskich* należą: *skrypka*, *dutka*, *dwojennycja* (*dwudenciłka*, *monteliw*)² (Maciejewski 2012: 94–96)³, a do *bożych*: *trembita*, *rih* (róg) (Maciejewski 2012: 108) i *hjojera*⁴. Kryterium tej opozycyjności wyjaśnia Hucułom kosmogoniczny mit (Hnatiuk 1997). Uzasadnia on powstanie, miejsce, funkcję tych instrumentów wpisującą się w dualizm świata przedchrześcijańskiego słowiańskiego mitu wyłowienia bazujący

- 1 I. Maciejewski wspomina jednak o tym pobieżnie i nie poświęca temu zagadnieniu osobnych rozważań.
- 2 Pozostałe to: *cymbały*, *drymba*, *reszeto* (bęben jednomembranowy), *dwijny rih* (dawno wyszedł z użycia).
- 3 Według I. Maciejewskiego są to instrumenty z tej samej rodziny; *dwudenciłka* – 2 kanały równoległe, 5 otworów palcowych; *monteliw* – 6 otworów, kanały odchylone na boki. Oba wykonane są z jednego kawałka drewna.
- 4 Do tej kategorii instrumentów zaliczają Huculi także inne odmiany piszczałek, jak *sopiłka*, *telenka*, *denciłka*, *dzwinek* (dzwonek), *listek*, które poza dzwonkiem i rogami pomijam, koncentrując się na najbardziej reprezentatywnych według Hucułów instrumentach.

na dialogu boskich pierwiastków męskich kojarzonych z piętrzem górnym (ogniem, niebem) i żeńskich z dolnym (wody, jaskinie, ziemia) (Cząstka-Kłapyta 2000c), którym w późniejszym nawarstwieniu religijnym zaczęły odpowiadać kategorie dobra (Boga) i zła (diabła), co utrwaliły teksty folkloru (Szyjewski 2003: 27–36). Doświadczenie ładu świata przez człowieka rozumiane było jako współpraca przeciwstawnych i dialogujących ze sobą sił, dająca wyobrażenie pełni Kosmosu jako wertykalnej struktury złożonej z opozycyjnych pięter: góry i dołu, z czterema kierunkami świata odpowiadającymi żeńskim lub męskim stronom świata⁵ z mediującym między nimi środkowym piętrzem (ziemskim). W tym piętrze działa człowiek przez działania rytualno-obrzędowe aktywnie podtrzymujący ład Kosmosu. Jest to proces poznawczy, który stał się fundamentem rozumienia i taksonomicznego porządkowania zjawisk świata na podstawie zróżnicowanego pod względem płci mikrokosmosu znaczeń (Cząstka-Kłapyta 2020c). W zrekonstruowanym przez etnologów i religioznawców światopoglądzie ludowym dualizmowi Bóg – diabeł odpowiadają opozycyjne skojarzenia: męskie – żeńskie, słońce – księżyc, jasność – ciemność, niebo – podziemie, ogień – woda, życie – śmierć, porządek – chaos, cisza – hałas lub też kierunek w górę (szczęście, życie i wiosna) – w dół (nieszczęście, śmierć i zima) (Cząstka-Kłapyta 2014: 422). Czy ten heterogeniczny wytwór archaicznej wyobraźni znalazł swoje odwzorowanie także w rzeczywistości muzycznej, instrumentach muzycznych, a zwłaszcza w dźwięku z jego zróżnicowanymi jakościami brzmieniowymi? Rozgraniczenie instrumentów na *boże* i *diabelskie* to już dowód istnienia taksonomii w świecie muzyki. Jakub Żmizdiński, analizując miejsce i rolę dźwięku w epopei *Na Wysokiej Połoninie* S. Vincenza, konstatuje, że Hucuł, przebywając w lesie, nieustannie nasłuchuje każdego dźwięku, który zawsze wiąże się z konkretną interpretacją, znakiem, informacją odnoszącą się do rzeczywistości duchowej. Rozmawia z wodą, z drzewami, słucha lasu – „wielkiego instrumentu muzycznego poruszanego wiatrem” (Żmizdiński 2018: 249), czyli czartem „szumiącym w chmurze” (Szuchiewicz 1904: 6). Głos gromu (pioruna) interpretuje jako złotą „tręmbitę Hospoda-Soneczko sprawiedliwe z najwyższego trzydziwiątego nieba” (Szekieryk-Donykiw 2007: 116). Wiary w istnienie diabła w muzyce skrzypcowej nie można uznać za typowej tylko dla huculskich muzykantów. Jest też znana m.in. na Litwie i w Polsce (Sobieska 2006: 83)⁶. Skąd wynika połączenie tego instrumentu z diabłem?⁷ Pierwotnie zdolności muzyczno-magiczne mogły wiązać się z osobą szamana, a następnie na zasadzie skojarzenia z siłami dolnymi świata zostały przeniesione na postać diabła (Dahlig 1993: 84). Jednak geneza tej myśli sięga jeszcze dalej w głąb

5 Północ i zachód – strony żeńskie, południe i wschód – męskie.

6 Np. „diabelskie” skrzypce na Kaszubach, Mazurach i na Warmii.

7 Piotr Dahlig uważa, że źródłem takiej interpretacji może być kilka; upatrywał ich w oddziaływaniu kultury mieszczańskiej XVII lub XVIII w. albo nauki Kościoła w okresie średniowiecza, według której zło mogło być spowodowane zbyt namiętną praktyką muzyczną.

historii. W malowidłach jaskiniowych górnego paleolitu pojawia się postać szamana jako hybrydy posiadającej cechy ludzkie i zwierzęce, trzymająca w dłoni łuk muzyczny (Szyjewski 2016: 293), będący prototypem skrzypiec, które – analogicznie jak łuk muzyczny dla ludów afrykańskich i Indian – pełnią w obrzędowości huculskiej funkcję mediatora ze sferą chtoniczną (diabelską) – światem duchów (Sachs 1989: 42). Jest ona kluczowa, aby zadbać o dobrobyt i opiekę dla ludzi, a człowiekowi doby paleolitu zapewniała pomyślność polowania i pomnażania zwierzyny (Szyjewski 2016: 293). Mediacja w przypadku łuku muzycznego odbywa się za pośrednictwem dźwięku wydobytego przez szarpnięcie palcem naciągniętej struny, a w skrzypcach przez pocieranie strun smyczkiem. Tworzą się wtedy jakości dźwiękowe enigmatyczne, wywołane cichością i subtelnością brzmienia, nieuchwytnością i niewidzialnością dźwięku, które mogły być interpretowane jako znak przynależności do zaświatów, jeden ze sposobów „niewidzialnego” do nich wejścia, analogicznie jak w doświadczeniach wzrokowych (Libera 2016: 566). Podczas wykonywania kolędy dla zmarłych gra się na *skrypce* bardzo cicho, „by nie spłoszyć duszy”, albo w zależności od lokalnych upodobań eliminuje się ten instrument, aby stworzyć pożądaną w świecie zmarłych ciszę wypełnioną tylko „bożym” dźwiękiem dzwonka, choć niezróżnicowanym, pozbawionym sił witalnych, monotonnym i regularnie rytmicznym. Dźwięk dzwonka ma przyciągnąć do chaty adresatów kolędy (duchy przodków) i chronić żywych przed destrukcyjnym wpływem ich sił (Cząstka-Kłapyta 2014: 186–190). W przeddzień Nowego Roku⁸, gdy przy dźwiękach skrzypiec Huculi wspominali zmarłych mających odwiedzać wtedy swoje dawne sadyby, na *skrypce* grano im specjalny taniec, przy którym nie wolno było się poruszać, bo tańczyły duchy przodków (Schmidt 2008: 65). W kontekstach śmierci, podczas wykonywania utworów przy zmarłym, na pogrzebie następują automatyczne zmiany w morfologii melodyki gry nie tylko na tym instrumencie, ale także na *trembicie*, *flojerze* i *dutce*⁹. Następują: ograniczenie ambitus melodii, ujednoczenie rytmu, ametryczność, zwiększenie roli repetycji dźwiękowych, przejść półtonowych oraz monotonnych descendentalnych struktur melodycznych, zwolnienie tempa, wahania intonacyjne. Preferowane są także niższe rejestry dźwiękowe. Odnosi się to również do realizacji wokalnych (Żerańska-Kominek 2009: 67–81; Cząstka-Kłapyta 2014)¹⁰. Związek ze światem dolnym mogą mieć też występujące w technice gry skrzypcowej urytmizowane struktury burdonujące. Jeżeli przyjmiemy, że niskie dźwięki wyzbyte zróżnicowanej pulsacji rytmicznej faktycznie mniej lub bardziej świadomie kojarzone były z układem dolnym (chtonicznym), to w przypadku *skrypki*

8 W święto *Małanki*.

9 Wykonuje się wtedy melodie oparte na mołowych skalach z konsekwentnie opadającymi strukturami melodycznymi tzw. *smertewne w tuhu*.

10 Np. kolędy dla zmarłych (Cząstka-Kłapyta 2014, zał. DVD, nr 8.6 – czas 00:55:58) oraz *hołosinia*, czyli lamenty pogrzebowe i weselne.

obiektywnym uzasadnieniem jej „diabelskość”, poza mitem i subtelnymi brzmieniami, byłaby także zdolność generowania niskich dźwięków, zwłaszcza w sytuacji, gdy grało dwóch skrzypków i drugi realizował urytmizowany burdon. Także szerokie możliwości rejestrowe i techniczne tego instrumentu mogły potęgować wrażenie niezwykłości i demoniczności (Dahlig 1993: 84). W tym kontekście możliwe było skojarzenie efektów dźwiękowych z odwzorowaniem ogromnego potencjału mocy odrodzeniowych, do których dostępu mieli strzec zmarli. Bez skrzypiec nie mogły się odbyć żadne obrzędy, święta i zabawy (Schmidt 2008: 65). Związek z zaświatami wyraża zasada konstrukcyjna ludowego prototypu tego instrumentu – *huśli*, które miały być żłobione w jednym klocku drewna¹¹, podobnie jak drugi instrument *diabelski* – *dudy/koza* – z jednego kawałka koziej skóry (odwróconej włosiem do środka) i nigdy niedzielonej, gdyż jak mówi mit: „(...) wrócił czart do Boga i zaczął prosić, żeby Bóg mu dał choćby skórę z kozy. Dam, ale żebyś nie kroił! Bóg wziął i obłupił kozę ze skóry. Czart zabrał sobie skórę i zrobił z niej dudy (...)” (Hnatiuk 1997: 25). Niepodzielność wiąże się w tym przypadku z pełnią, doskonałością, brakiem zróżnicowania, czyli jakościami charakterystycznymi dla wyobrażenia zaświatów, gdzie nie ma destrukcyjnego działania czasu i taksonomicznych podziałów (Kowalski 1998: 224). Do stworzenia skrzypiec używa się przeważnie świerka – do górnej deski i jawora – do dolnej (Maciejewski 2012: 60), co być może stanowi pokłosie archaicznego rozumienia zasady konstrukcyjnej Kosmosu – górnemu układowi odpowiadałby świerk, a dolnemu jawor, który mediuje z układem dolnym z uwagi na silne związki ze sferą chtoniczną¹².

Dutka/koza była ważnym instrumentem *diabelskim* związanym z kultem przodków. Używano jej na pogrzebach (Maciejewski 2012: 98), *Ihrach w pamjat*¹³ (Maciejewski 2010: 98), weselach, podczas kolędowania (Cząstka-Kłapyta 2014: 219). Przy pochówkach niezonatych mężczyzn zastępowała dźwięk *trembity*, by wyrównać zaburzoną za życia równowagę żeńskie – męskie. Podstawę jej brzmienia tworzą dwa strumienie melodyczne skontrastowane pod względem barwy i możliwości melodycznych. Pierwszy niezróżnicowany ton burdonowy realizuje piszczałka *basok*, drugi zaś *przebiełka*¹⁴, z której uwalniane są melodie grane w wysokich rejestrach o stałej, ostrej sile napięcia, zgodnie z zamysłem budowniczych instrumentu mające imitować głos kozy. By efekt ten był lepiej słyszalny, ściągano ze zwierzęcia skórę żywcem (Maciejewski 2010: 93). W brzmieniu i formie *dutki* odwzorowana została więc kosmogonia

11 Ta zasada dotyczyła też pokrewnych *huślom* małych skrzypiec z innych regionów Karpat i Polski, jak *gęśle*, *złóbcoki* (Podhale), *oktawka* (Pieniny), *mazanki* (Wielkopolska, Lubuskie).

12 Według Hucułów na grobach wyrasta brzoza lub jawor, w których zamieszkuje dusza po śmierci. Z drewna jaworowego sporządzano trumny.

13 Tłum. zabawy wspominkowe. Gwarowe określenie święta poświęconego wspomnianiu i przywoływaniu dusz zmarłych przodków.

14 Druga piszczałka obok basowej – melodyczna.

kozy jako wytworu żeńskiej sfery świata (śmierci i odradzania). Według wierzeń miała ona używać swojego ciała duszom zmarłych, a jej sierść generująca nieprzyjemny zapach (*mich*¹⁵) mogła ściągać wszelkie nieczystości, rozpustę, a nawet samego diabła (Kowalski 1998: 249–250). Z nim też kojarzono obrzędową wrzawę taneczną, której instrument ten towarzyszył często wraz ze skrzypcami (Przeremski 2006: 221, 93). Symbioza obu tych instrumentów w najstarszym składzie muzyki¹⁶ wynika z ich umiejscowienia w świecie dolnym i wypływających z tego faktu konsekwencjach, ich zbieżnej funkcji, pewnych zasadach konstrukcyjnych i charakterze brzmienia wpisującego się w akustykę dolnej strefy, nieodróżnicowanego „beku” kozy lub stonowanego, niewyraźnego dźwięku *skrypki*.

Ideał kosmogonicznej pełni znajduje uzasadnienie w konstrukcji kolejnego *diabelskiego* instrumentu – *dwojennycji* (Maciejewski 2012: 96)¹⁷, która również musiała być wykonana z jednego kawałka drewna jesionu lub jawora¹⁸ (Kowalski 1998: 194), zaś jej ustnik z wierzby lub leszczyny¹⁹ – drzew skupiających w sobie pierwiastki życia i śmierci, którym analogicznie można próbować przyporządkować dwa kanały dźwiękowe: burdonowy i melodyczny. W formie instrumentu, w jego symetrycznych kanałach dźwiękowych zakodowana została idea równowagi współpracujących sił dolnego układu. *Dwojennycja* była odpowiednikiem *bożej fłojery*. Zastępowała ją w grze przy zmarłym lub przy grobie²⁰. Odzywała się też na *połoninach*, gdzie wykorzystywano często tylko jej jeden kanał melodyczny (Maciejewski 2012: 96).

Związki z kultem przodków wykazuje też *trembita* – reprezentatywny przykład *bożych* instrumentów. Według wierzeń należy do najwyższego Boga, Jezusa Chrystusa, świętych patronów pór roku i opiekunów stad owiec. Każdy z nich za pomocą zróżnicowanych pod względem kolorystycznym jej odmian otwiera pory roku: św. Dmytro na miedzianej – jesień, św. Mikołaj na złotej – zimę, św. Jerzy na srebrnej – wiosnę. W niektórych wariantach na złotej gra Bóg lub Jezus Chrystus. Najprawdopodobniej obie te postacie boskie zastąpiły wcześniejsze bóstwa – Wołosa i Dażboga (Cząstka-Kłapyta 2016: 192). Święci Jerzy i Mikołaj weszli na miejsce Peruna – boga wojowników, mocy witalnych – i Wołosa (Uspieński 1985: 7, 122). Zaznacza się tu relacja między integralną jednością koloru z instrumentem i jego mocą a bogami i zależnymi od nich

.....
15 *Mich* – składowa część *dutki* pełniąca funkcję rezerwuaru powietrza wdmuchiwanego przez *sysak*. Skonstruowana jest z jednego kawałka koziej skóry.

16 *Muzyka* – określenie ludowe, synonim kapeli.

17 Instrument ten i *dwudenciłka*, tak jak dudy i skrzypce, mogły towarzyszyć zabawom tanecznym, jako akompaniament do śpiewu, ale tylko w kameralnym sąsiedzko-rodzinnym domowym gronie.

18 Jesion to drzewo kosmiczne łączące wszystkie sfery Wszechświata.

19 Według Piotra Kowalskiego leszczyna i wierzba reprezentują siły kosmiczne dolne (żeńskie).

20 Następowało to wedle wszelkiego prawdopodobieństwa analogicznie do wymiany *trembit* i *fłojery* na *dutkę* i *skrypkę* w sytuacjach, gdy zmarły był nieżonatym mężczyzną.

jakościowymi przemianami Kosmosu. Żłoty kolor jest ambiwalentny, równoważy siły dolnego (śmierć) i górnego (życie) świata. Funkcja *trembity* wpisuje się w archaiczny kosmogoniczny trójpodział świata odwzorowany w porach roku: jesieni i zimie odpowiada piętro dolne, wiosnie i lato – środkowe. Huculi dzielili obrzędowy rok na dwa okresy: zimę (z jesienią) i lato (z wiosną), co odpowiada rekonstrukcji dawnego, przedchrześcijańskiego kalendarza słowiańskiego (Szyjewski 2003: 148)²¹. Pierwotna funkcja *trembity* jest religijna, wtórnie sygnalizacyjna na poziomie społecznej komunikacji (Cząstka-Kłapyta 2016: 193). Instrumentu używa się przez cały rok tylko w określonych kontekstach obrzędowych: pogrzebowych, kolędniczych, kiedyś także weselnych i pasterskich. Mocą jego dźwięków konsolidowano podczas wypasu zagubione we mgle owce (Chotkewicz 2002: 238). Grano na nim także przed chatą w momencie zgonu, obwieszczając śmierć członka rodziny (Szuchiewicz 1902: 88)²², oraz podczas wykonywania kolędy dla zmarłych (Cząstka-Kłapyta 2014: 215). Kiedy nie chciał czysto grać, oznaczało to, że dusza zmarłego była grzeszna (Kwiecień 2010: 105), co świadczy o rozumieniu substancjalnej jedności dźwięku z duszą. *Trembita* gra w obsadzie zespołowej (3–6 instrumentów) (Maciejewski 2008: 85). Grę instrumentalną Huculów cechuje, w przeciwieństwie do jednogłosowego śpiewu, skłonność do wyrażania pełnego, komplementarnego brzmienia; unisonowego lub złożonego z harmonijnie uzupełniających się strumieni dźwiękowych. Pierwszy z nich melodycznie żywy jest realizowany przez minimum dwie *trembity* w wysokich i jasnych rejestrach dźwiękowych z wyraźną pulsacją rytmiczną i skontrastowaną melodyką²³. Drugi – burdonujący tworzą rogi, które pod względem ostrości i mocy brzmienia są ciemniejsze i ograniczone melodycznie²⁴. W przeciwieństwie do *dutki* we właściwościach konstrukcyjnych tego instrumentu ucieleśnione zostały siły związane z piętrzem kosmicznym górnym.

Trembita musi być wykonana z rozłupanego na pół drzewa świerkowego wcześniej rażonego piorunem (*hromowyci*), by słycać w niej było „moc gromu”, „głos Boga”, „jej Stwórcy” (Maciejewski 2008). Ma być też owinięta w korę brzozy, która wcześniej rośła pod szumiącym wodospadem, „by była osłuchana z wszelką tajemnicą wód” (Vincenz 2002: 9). Kora miała być ściągnięta odpowiednią miarą „na trzy palce” (Maciejewski 2008: 77). Wtedy dopiero – jak sugeruje mit – instrument osiągnie moc najważniejszych żywiołów kosmicznych, czyli wody i brzozy (sfera żeńska) oraz ognia – gromu (sfera męska) i świerka (mediatora między tymi sferami). W jego jakościach brzmieniowych i konstrukcyjnych zmaterializowane zostały więc „uświęcone” jakości akustyczne

21 Archaiczne kalendarze słowiańskie nie miały wspólnych słów na oznaczenie wiosny i jesieni.

22 Tak było jeszcze do pierwszych lat po II wojnie światowej (inf. z badań własnych).

23 Dawną praktykę gry cechowało realizowanie przez jedną z *trembit* nuty pedałowej na dźwięku centralnym skali.

24 Huculi uzasadniają pochodzenie rogów od Boga faktem, że grają wraz z *trembitami* i są święcone w cerkwi na *Rizdwo*. Ich budulec stanowi świerk i brzoza (jak w *trembitcie*).

	Nazwa instrumentu	
Część instrumentu	DUTKA (diabelskie)	TREMBITA (boże)
ustnik	krowi róg	śliwa lub wierzba
korpus	skóra kozy odwrócona włosiem do środka	<i>hromowycia</i>
elementy dodatkowe	jawor (<i>basok</i>)	brzoza
	czarny bez (<i>basok</i>)	
	śliwa (<i>karabki</i>)	
kolor	biały	złoty
jakość dźwięku	ostry	mocny
konserwant	alkohol	alkohol

- materiał, jakości kojarzone ze strefą żeńską (chtoniczno-akwaticzną)
- materiał, jakości kojarzone ze strefą męską (ognistą)
- materiał nie związany z konstrukcją instrumentu

II. 1. Materiał konstrukcyjny *dutki* i *trembity* i ich jakości dźwiękowe – perspektywa kosmogoniczna. Autor: J. Cząstka-Kłapyta.

i materialne skrajnych pięter kosmicznych, które komunikując się, wzmacniają synergię swych mocy. Szczególnie ważna jest *hromowycia* – przedmiot molfarów²⁵ służący do magii miłosnej i ochrony zwierząt gospodarskich przed urokami i nieczystymi siłami (Musychina 2010: 37). Świerk w kosmogonicznej wizji świata był symbolem „drzewa kosmicznego”, czyli pierwotnej kolumny niebios tkwiącej w środku rzeczywistego świata i podtrzymującej sklepienie, a także na późniejszym etapie ewolucji myśli religijnej również „drzewem życia” (Vulkănescu 1979: 39, 40). *Trembita* analogicznie zdaje się pełnić tę samą funkcję, będąc podobnie jak konstytuująca ją „kosmiczne drzewo” narzędziem mediacji między wszystkimi piętrami Kosmosu (Kowalski 1998: 97) i jak „drzewo życia” narzędziem odsuwania chorób, budzenia sił witalnych i płodnościowych oraz ochrony przed złymi mocami (Janicka-Krzywda 2014: 33, 34). Forma, czyli ostateczny kształt dany temu instrumentowi, musiała pojawić się wcześniej w wyobraźni twórcy instrumentu. Jeżeli jest ona wynikiem zbiorowej świadomości, to jakie zjawiska mogły oddziaływać na stworzenie konstruktorskiego wzoru myślenia? Huculi twierdzą, że *trembita* musi być tak lekka, jasna jak promienie słońca i delikatna jak kobieta²⁶. Jej forma przypomina więc długi, cienki słupek o złocistym kolorze, rozszerzony nieco na górnym końcu (*hołosnycia*). Nasuwa zatem skojarzenie z „kolumną niebios”, która według Romualda Vulcănescu ma wywodzić się ze słonecznego mitu, na co wskazuje funkcja mitycznych słupów solarnych: „Chłop-rzeźbiarz, ociosując pień drzewa lub

²⁵ *Molfar*, czyli czarownik.

²⁶ Informator z Krzywiorówni (2009 r.).

kawał drewna, starał się upodobnić go do promienia słonecznego”, czyli analogicznie do skojarzeń budowniczych instrumentu: „dźwięki *trembity* rozchodzą się niczym promienie słońca i rozmawiają z nimi jak równy z równym” (Maciejewski 2008: 77), gdyż stanowią z nimi jedno ciało. Tworzywo i forma *trembity* zdaje się więc przedstawiać metonimię słońca kojarzonego z promieniami słonecznymi, pierwszym wiosennym gromem i kosmicznym drzewem, owym złotym słupem – „kolumną niebios”. Analogiczny mechanizm myślenia wyraża zamówienie magiczne z Rumuni:

Słońce, słońce Bracieńcu, masz czterdzieści promieni, spuść je nam do ziemi, w złote słupy przemień, niech odpędzą choroby, skąd wrzody, paskudy, ze wzdętymi czuby, splekane i od Boga zapomniane (...) [Ten a ten] niech się krzyżem przeżegna, niechże będzie oczyszczony, w sobie pojaśniony, jak twe złoto święcone, z nieba nam spuszczone! (Vulkănescu 1979: 144, 145).

Powstanie tego instrumentu mogło nastąpić w związku z religijnymi przemianami światopoglądowymi: „mit drzewa kosmicznego uległ z biegiem czasu istotnym przeobrażeniom, tak samo jak cały system mitologiczny, którego był tylko częścią (...) stał się opowieścią wyjaśniającą atrybuty najwyższego boga niebios; uosobienia Słońca” (Vulkănescu 1979), które miało sprawować władzę nad bóstwem gromowym, przekazując mu wiosną iskrę w postaci pierwszego pioruna (Szekieryk-Donykiw 2007: 117, 319). „Kolumna niebios” w początkowej fazie przedstawiała drzewo kosmiczne, a następnie słup podtrzymujący sklepienie nieba, po którym w cudowny sposób przesuwa się słońce w swoim rydwanie, a w koncepcji Traków²⁷ jeden z atrybutów słońca – promień zmaterializowany na południowym brzegu Dunaju w kształt „złotego słupa” (Vulkănescu 1979: 145). Można zaryzykować wniosek, że jego doskonałym odwzorowaniem w ekspresyjnej umuzycznionej formie jest *trembita*, która w kontekście akustyki gromu mogła być rozumiana – tak jak u Hucutów – jako metafora instrumentu muzycznego lub broni gromowego bóstwa (Szuchiewicz 1902: 261). Taka hipoteza ułatwiałaby uzasadnienie wojennej i religijnej funkcji starożytnych trąb (Sachs 1989: 126), których dźwięki najprawdopodobniej miały umacniać, kierować duchem walczących wojowników i chronić ich przed złymi siłami wroga. *Trembita* jawi się tu jako potężne narzędzie magii, widzialny symbol ujmowanej w swoiście logiczny sposób pełni Wszechświata, gdyż w jej formie, materii, funkcji, jakościach kolorystycznych wchodzących w relację z jakościami akustycznymi (złoty kolor – jasna i mocna barwa dźwięku) współdziałają boskie moce wszystkich sfer wyobrazonego Kosmosu. Siły te przełamują podziały strukturalne świata i „rozdzierają zapory”

27 Hipotetycznie *trembita* trafiła na obszar Karpat za pośrednictwem legionistów rzymskich, Daków lub też Wołochów uważanych za potomków starożytnych Traków, Ilirów i Daków lub innych starożytnych ludów pasterskich. Trąbom przypisuje się pochodzenie z epoki brązu (Sachs 1989), gdy nastąpiła nagła eksplozja kultów solarnych (ognia).



Il. 2. Gra na rogach i trembitach, Bukowiec – Huculszczyzna (2010). Fot. J. Cząstka-Kłapyta.

(Vincenz 2002: 9), znosząc czas świecki i wprowadzając czas wieczny (sakralny). Moce piętra górnego ucieleśnione w jakościach brzmieniowych dają o sobie znać zwłaszcza w obrzędach wiązanych z okresem wegetacyjnym, gdy chodziło z jednej strony o uwolnienie górnych mocy zapładniających i ochronnych, z drugiej zaś mocy dolnych – odradzających i pomnażających dobra²⁸. Dychotomia góra – dół uwidacznia się także w innych muzycznych parametrach związanych z kierunkami ruchu melodii w górę lub w dół na zasadzie analogii Bóg (kierunek w górę) – diabeł (kierunek w dół), a także w sposobie ustawiania *trembit* podczas gry, gdy kieruje się ich lufty (czasem z rogami) trzykrotnie w dół (do świata dolnego) i trzykrotnie w górę (do świata górnego) (Il. 2).

Za zmianą ukierunkowania instrumentu podąża automatycznie zmiana barwy brzmienia (wysokie/niskie) (Cząstka-Kłapyta 2014: 422). Identyczne odwzorowanie zachodzi przy opuszczaniu trumny lub przy grze o zachodzie słońca i w innych okolicznościach wykonawczych, gdzie po ustawieniu instrumentu luftem w górę następuje stopniowe jego obniżanie w dół. Ruch ten może wyrażać symbolicznie rozumienie czasoprzestrzeni i przejście przez wszystkie fazy cyklu słonecznego. Podobnie w strukturach melodycznych wygrywanych w kontekstach śmierci zaznacza się tendencja do stopniowego opadania melodyki w opozycji do ascendentalno-falistego rysunku melodii w momentach uruchamiania sił witalnych²⁹.

²⁸ Odnosi się to też do gry na rogach.

²⁹ Np. w dzień *Rizdwa* (początek Bożego Narodzenia), przed chatami podczas kołędowania, o wschodzie słońca (gra na połoninie).

Odzwierciedlenie dychotomii kierunku melodii wyraźniej widać w drugim *bożym* instrumencie – *fłojerze*³⁰, także związanym z obrzędami pogrzebowymi, działalnością duchów i pobytem na *połoninie* (Maciejewski 2012: 210). Był to najbardziej prywatny i najważniejszy instrument *wataha*³¹ odpowiedzialnego za magiczną ochronę przestrzeni wypasowej, całego dobytku (Janicka-Krzywda 2008: 94) oraz własną. Mógł na nim grać zarówno w ciągu dnia, jak i wieczorem, ale tylko przy *watrze* (w *stai*)³² chroniącej go od zaświatowych mocy aktywizujących się według wierzeń po zachodzie słońca. Używał go przy odpędzaniu burzy oraz przy uspokajaniu i jednoczeniu stada (Chotkewicz 2002: 200). Dźwięk *fłojery* można było usłyszeć też w pobliżu zmarłego w chacie, a następnie przy świeżo usypanym grobie (Maciejewski 2012: 78–80), ale tylko, gdy chowano żonatego mężczyznę lub zamężną kobietę (Maciejewski 2010: 98), czyli analogicznie jak w przypadku *trembity*. Jeżeli zmarły był niezonaty, wymienia się oba *boże* instrumenty³³ na *diabelskie: dutkę i skrypkę* lub *dutkę i dwojennicę* (Maciejewski 2010). W zależności od kontekstu obrzędowego *fłojera* generuje albo ponure, melancholijne, stonowane jakości brzmieniowe związane z niskimi rejestrami dźwiękowymi, wolnym tempem, ograniczonym ambitus melodii (dolny świat) i może jej wtedy towarzyszyć szeptany niski śpiew, albo jasne, radosne brzmienia w wyższych rejestrach, z żywszym tempem i rozbudowanym ambitus (górnny świat) jako akompaniament do śpiewu³⁴. Zwłaszcza w momentach styczności z chaosem śmierci jej udźwięcznioną metonimię tworzy wydobywane głosem z krtani grającego stałe, pozbawione pulsacji melo-rytmicznej burdonowe burczenie paralelnie korespondujące z chtonicznym tworzywem tego instrumentu, czyli drewnem pochodzącym z czarnego bzu, cisu albo leszczyny (Cząstka-Kłapyta 2014: 305)³⁵. Instrument nie posiada otworu zadęciowego (denka), a jego wylot określany jest jako *hluchyj koniec* (głuchy koniec), ponieważ *duch ne ide w nioho tilki uhodyt dirkami* (Chotkewicz 2002: 198). Pod względem formy Curt Sachs (1989: 30) zalicza tego typu instrumenty do fallicznych, imitujących pracę z wyraźnie ukierunkowaną funkcją budzenia męskich sił płodnościowych.

Reasumując, opozycja *boże* – *diabelskie* w instrumentach nie przekłada się jednoznacznie na dychotomię męskie – żeńskie w warstwie brzmienia i konstrukcji (tylko w przypadku tworzywa). Zdecydowanie wyraźniej zaznacza się w formie. Brzmienia

30 Zależność tę można prześledzić, analizując transkrypcje gry na tym instrumencie, ale też *dutce* i *fłojerze* w dziele I. Maciejewskiego (2012).

31 *Watah* – odpowiednik bacy, osoby kierującej wypasem, obdarzonej charyzmatycznymi mocami.

32 *Watra* – ogień; *staja* – szałas.

33 Każdy z instrumentów gra jednak niezależnie w określonych sytuacjach obrzędowych.

34 Np. podczas dziennego towarzyszenia śpiewowi lub gry na połoninie albo przed chatą.

35 Cis to drzewo, które przez swą długowieczność (rośnie do 1500 lat), brak podatności na wienięcie i wytrzymałe drewno było uważane w Karpatach za najmocniejsze i najświętsze spośród wszystkich drzew. Jest drzewem boga (świata dolnego).

rozpięte między obydwoma skrajnymi układami tworzą jakby jedną harmonijnie uzupełniającą się całość, choć współrozbrzmiewającą tylko w kontekstach powagi obrzędowej. Instrumenty *diabelskie* używane są ewidentnie w celu generowania z założenia skontrastowanych brzmień, czyli burdonu, który mógł pierwotnie być traktowany jako metonimią sił śmierci i wydaje się on tkwić w najgłębszej warstwie układu dolnego oraz skontrastowanej melo-rytmicznie metonimii sił odradzających, reprezentowanych przez górny strumień melodyczny. Jej analogie morfologiczne z jakościami brzmieniowymi układu górnego wynikać mogą z uzasadnionej biologicznymi skojarzeniami niezbędnej interakcji sił odradzających z zapładniającymi. Brzmienia instrumentów *bożych* są w opozycji do *diabelskich* jednolite, rozdzielone na sferę niższą (*fłojera*) i wyższą (*trembita*). Ich przewaga polega na możliwości mediowania z brzmieniami najniższej sfery układu dolnego, co jest regułą we wszystkich kontekstach śmierci³⁶. Stanowi to wyrażenie idei uniformizacji oraz niepodzielności „świata zmarłych” i mitycznego czasu początku. Koncepcję tę realizowano w kontekstach tanecznych zabaw i obrzędów przejścia, w których mogły brać udział tylko instrumenty poszczególnych kategorii, co wskazuje na osobne kompetencje instrumentów *bożych* i *diabelskich*. Z czasem mogły one ze sobą współpracować z wyjątkiem obrzędów pogrzebowych (Cząstka-Kłapyta 2014: 447, 449)³⁷. Piętra sił witalnych nie mogą z założenia kosmogonicznego mitu wyrażać brzmień będących metonimią śmierci, dlatego odwzorowuje ten pojedynczy układ gra na pozostałych instrumentach *bożych*³⁸, albo na *fłojerze* lub *dwojennyci* (bez burdonu). Zaświatowe niezróżnicowanie odzwierciedla też niepodzielność tworzywa wszystkich instrumentów *diabelskich* w opozycji do zróżnicowania *bożych* wyrażonego w ich podzielności konstrukcyjnej (*trembita*, *rih*) i brzmieniowej, czyli potencjale możliwości tworzenia dodatkowych niskich brzmień. Typowa dla wyobrażenia logiki zaświatów inwersyjność (Szyjewski 2016: 356) zaszyfrowana została w materiale konstrukcyjnym instrumentów *diabelskich* reprezentującym lustrzane odbicie porządku instrumentów *bożych*: skóra kozy (odwrócona)/jawor, świerk kontra *hromowycia*/brzoza, czarny bez (cis) (II. 1). Jednak tylko instrumenty najmocniejsze w obu grupach (*trembita*, *koza*) konstytuują tworzywo substancjalnie związane z ich rodzimym układem. Inne zaś realizują tendencje kontrastowe, co w założeniu ideowym mogło być podyktowane niezbędnym z założenia mitu kosmogonicznego dialogowaniem z przeciwstawnym układem sił (II. 3, 4).

Archaiczną regułą wydaje się tendencja do używania do konstrukcji ustników w obu grupach instrumentalnych twardych odmian drzew żeńskich (śliwa, grusza),

36 Analogiczne myślenie w tradycji ludowej dotyczy właściwości magicznych męskich gatunków drzew (jawor, świerk, jesion).

37 Jest to tendencja późniejsza. Podstawowy skład *muzyki* huculskiej obejmował jeszcze w XVIII w. dudy i skrzypce. Wtedy też ukształtował się skład tzw. „troistej muzyki”: *skrypka*, *cymbały* i *reszeto* (bębenek). W końcu w II poł. XIX w. poszerza się o *sopiłkę*.

38 Np. *telenka*, *sopiłka*, *denciłka*, *listek*, *okaryna*.

	Nazwa instrumentu	
Część instrumentu	DWOJENNICA (diabelskie)	FŁOJERA (boże)
ustnik	wierzba, leszczyna	brak
korpus	jawor lub jesion	cis lub czarny bez lub leszczyna
jakość dźwięku	stonowany, mało wyraźny, dwukanałowy	stonowany, wyraźny, jednokanałowy

	SKRYPKA (diabelskie)
korpus	świerk (wierch)
	jawor (spód)
	orzech włoski (szyjka)
jakość dźwięku	stonowany, mało wyraźny,
	stonowany i wyraźny,
	ostry i łagodny

II. 3. Materiał konstrukcyjny *dwojennicy* i *fłojery* i ich jakości dźwiękowe – perspektywa kosmogoniczna. Autor: J. Cząstka-Kłapyta.

	Nazwa instrumentu	
Część instrumentu	DWIJNY RIH (diabelskie)	RIH (drewniany) (boże)
korpus	świerk	świerk
		brzoza
jakość dźwięku	ostry, ciemny, podwójnie brzmący (w odległości 3w lub 3m)	mocny, wysoki
		niski

II. 4. Materiał konstrukcyjny podwójnego rogu i rogu (pojedynczego) i ich jakości dźwiękowe – perspektywa kosmogoniczna. Autor: J. Cząstka-Kłapyta.

które odpowiadają sferze śmierci i odwiecznego odradzania. Dlatego właśnie te gatunki drzew mogły wydawać się zdolne do wchłonięcia ducha (*dechu*) grającego³⁹. Idea przeciwstawnych sił realizuje się przez odwzorowanie metonimii najsilniejszych dla skrajnych pięt instrumentów muzycznych bogów (*dutki*, *trembity*) i wyobrażenia ich głosów: „beku kozy” (ostrego, zamkniętego przestrzennie) kontra gromu (donośnego, otwartego przestrzennie). Ich moc brzmienia stawia je w wyższej hierarchii w stosunku do pozostałych instrumentów obu kategorii. Jest to świadectwo rozumienia i przemyślanego odwzorowywania jakości akustycznych pansemantycznego pejzażu dźwiękowego⁴⁰ oraz poprzedzającego ten mechanizm rozumowania wielozmysłowego doświadczenia świata (II. 6).

³⁹ Kwestia ta wymaga jednak jeszcze dogłębnego przeanalizowania w przypadku innych instrumentów.

⁴⁰ Donośny ostry dźwięk *trembity* kontra stłumiony ostry dźwięk *dutki*. Na istnieniu takich zależności w odniesieniu do instrumentów kultur archeologicznych zwraca uwagę A. Gruszczyńska-Ziółkowska (2021).

Wszystkie instrumenty pełnią funkcję komunikacyjną – transcendującą w obu kierunkach wyobrazonego Kosmosu z mediującym między nimi układem ziemskim. Przestrzeń (góra–dół) jawi się jako sacrum „boże”, a ziemia jako profanum „społeczne”. Oba układy, dialogując, przywołują i równoważą w obrzędach przejścia zaburzony między nimi **bilans kosmogonicznej równowagi** za pomocą masy dźwiękowej i materiałowej⁴¹. Brzmienia burdonowe, ciemne z określonymi parametrami wykonawczymi ewidentnie tworzą metonimię śmierci, niewidzialny pomost do świata zmarłych w opozycji do brzmień jasnych, żywych, z kontrastową melodyką, rytmiką sił zapładniających, a w przypadku instrumentów *diabelskich* – sił odradzających i pomnażających (Il. 5). Rozróżnienie męskie – żeńskie dookreślają muzyczne opozycje: jasne – ciemne brzmienia, szybkie – wolne tempo, kierunek góra – dół, ustabilizowana intonacja – wahania intonacyjne, brak pulsacji metrycznej – urytmizowana struktura, descendentalna – ascendentalna lub falująca melodyka, cały ton – półton, śpiew szeptany lub lament – śpiew normalny. Brzmienia te to swoiste „języki muzyczne” dwóch pięter kosmicznych reaktualizujące przestrzeń nieoswojoną (sacrum). Dlatego w opozycyjności cisza – hałas⁴² (ciche – głośne), stonowane – ostre trudno znaleźć przełożenie na kategorie swojskie – nieoswojone (Zając 2004). Jednak w przypadku niektórych instrumentów, w zależności też od innych muzycznych parametrów⁴³, może pojawiać się możliwość wchodzenia w niezależne relacje z pięterem górnym lub tylko dolnym (*fłojera, dwajennycja, skrypka*). Najbliższy porządkowi ziemskiemu (profanum) wydaje się „język” układu górnego w wersji pozbawionej burdonowych współbrzmień, niezwiązany z sytuacjami obrzędowymi⁴⁴.

W warstwie morfologicznej wielogłosowej muzyki można pokusić się o próbę wiązania tego piętra ze strukturami melo-rytmicznymi kontrapunktującymi główną linię melodyczną⁴⁵. Jakościom brzmieniowym odpowiadają jakości kolorystyczne nie tylko w omawianych instrumentach, ale także w tradycyjnej wizji świata (Libera 1987); niski, ciemny – wysoki, jasny dźwięk⁴⁶. Jest to dowód na audytywną i wizualną jedność

41 Wyraźnie to widać w wymianie instrumentów *bożych* na *diabelskie* w zależności od stanu cywilnego zmarłego lub w grze na instrumentach *bożych* (budzenie życia) po okresie odrętwienia zimowego (wyjście ze śmierci).

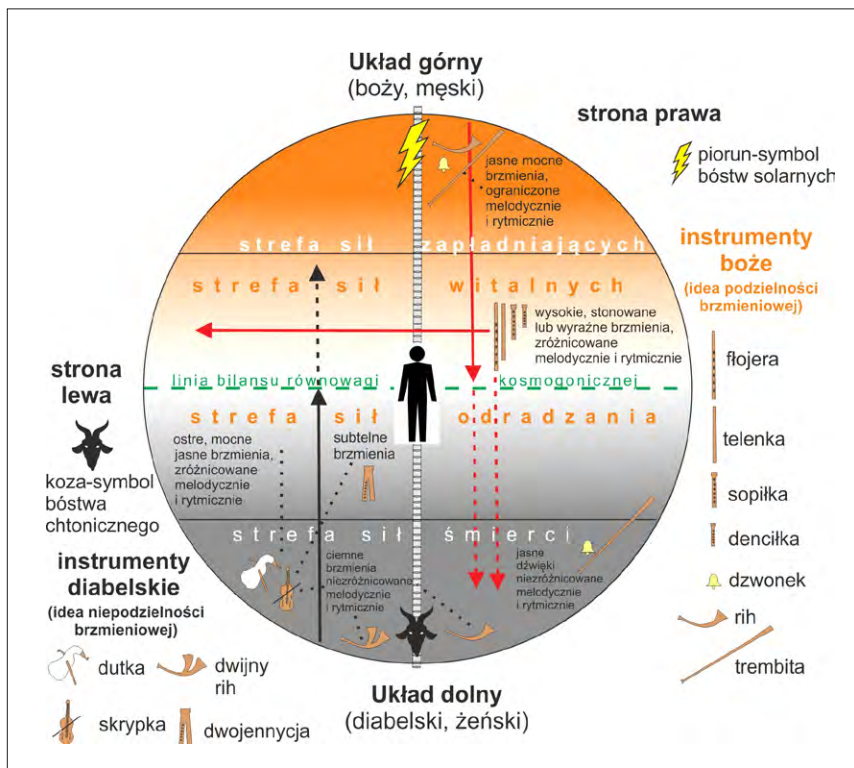
42 Hałas (chaos?) zgodnie z rozszyfrowanym tu archaicznym rozumowaniem wiązać można tylko z układem dolnym, z jego nieuporządkowanymi strukturami melodycznymi realizowanymi np. przez dźwięki idiofonów, zaś ciszę – ze stonowanymi i wyrównanymi brzmieniami.

43 Rytm, kierunek linii melodycznej, tempo, przejścia diatoniczne i chromatyczne, ambitus melodii.

44 Kontekst czysto społeczny, komunikacja społeczna, np. instrumenty do nauki gry jak *dencitka, zazulka* albo gra na *trembitach*, rogach o charakterze informacyjnym (sygnał – znak – informacja np. o porach udoju itp.).

45 Pewną zbieżność myślenia widać w śpiewach wielogłosowych ludów Oceanii, które określają głos kontrapunktujący główną melodię „głową” jako metaforę „wędrówki, przejścia przez las, głównego bohatera i towarzysza” (Czekanowska 2008: 184).

46 Mam na myśli np. złoty kolor *trembity* i jej jaskrawy, głęboki przestrzennie dźwięk oraz biały kolor futra kozy i jej jasny dźwięk, ostry i mniej nośny, ograniczony przestrzennie.



II. 5. Miejsce instrumentów muzycznych i ich brzmień w kosmogonicznej ludowej wizji świata. Autor: J. Cząstka-Kłapyta.

konceptualizowania dychotomii kosmogonicznych i ich imitowania w akustycznych i materialnych wytworach. Źródła odmiennych, choć bliskich jakości dźwiękowych poszczególnych klas instrumentów wydają się tkwić w imitacji Uniwersum Natury, skojarzeniach z akustyką „muzycznych języków” obu sfer kosmicznych, np.: gromu, lasu, głosu ptaków, szumu wiatru (bożego)⁴⁷ – szumu wody, wiatru (czarciego) (Vincenz 2005: 163), głosu kozy, z których każdy wpisuje się w określony, odmienny, ale dualistycznie pojmowany „boski” porządek sacrum. Jakości dźwiękowe i ich instrumenty odwzorowują życie, śmierć i odradzanie, przy czym śmierć wydaje się kategorią kluczową, bo stanowi warunek odradzania Kosmosu i uwolnienia duszy z ciała do życia w przeznaczonym jej wymiarze. Uzasadnia moc pełnych brzmień najważniejszych instrumentów *bożych* i *wszystkich diabelskich*: „(...) w szeroko pojętej kulturze ludzkiej na całym świecie śmierć i odrodzenie, kultury żałobne i kultury urodzaju wzajemnie się przenikają, krzyżują i stapiają, tworząc wspólnie organiczną całość”

47 Huculi rozgraniczają wiatr boży „górnny” – zapładniający (w pogodny dzień, w szumie lasu porównywanym do dźwięków *fłojery*) od wiatru „dolnego” czarciego odzywającego się w czasie burz, gradów, z jaskiń, w górach, w czasie którego grają na skrzypkach czarci.

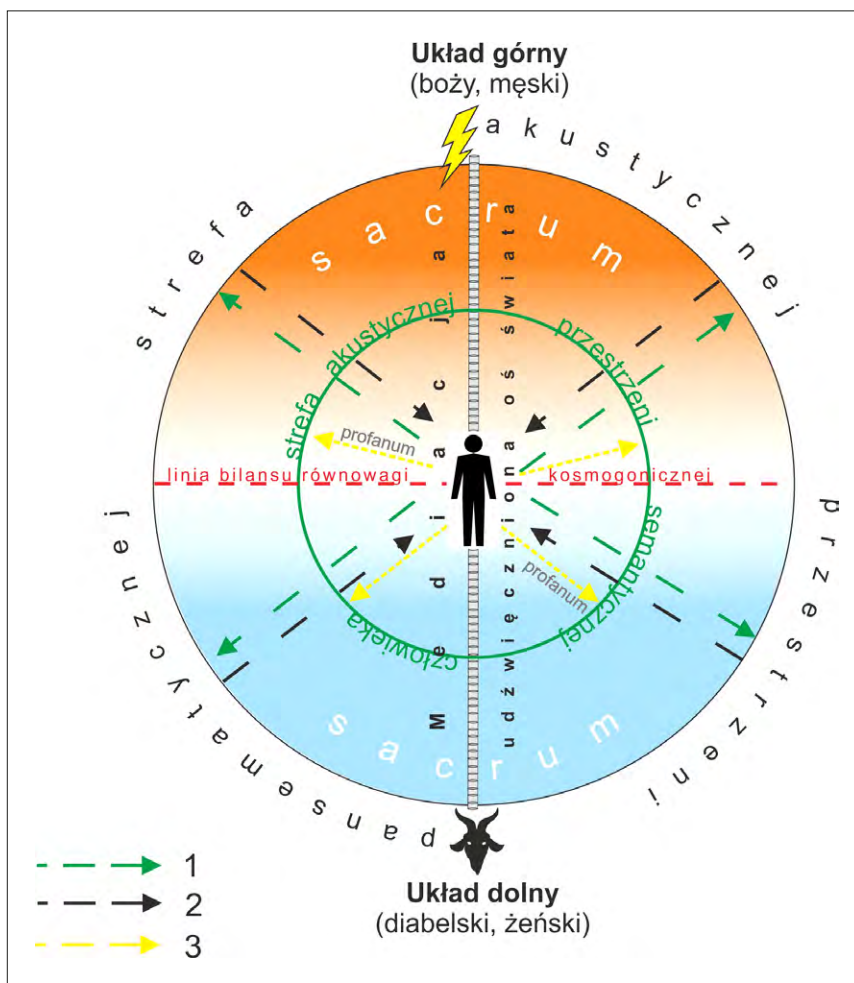
(Żerańska-Kominek 2009: 78). Semantyka sakralna zakodowana w instrumentach muzycznych, w ich jakościach brzmieniowych przerastać musiała racjonalny umysł, stąd była otaczana religijnym tabu. Dźwięk bowiem to „drabina” dla wstępujących i zstępujących po nim dusz⁴⁸. Nie podlegając werbalizacji, zatajone znaczenia znajdowały więc upust w niezależnym od mowy dźwiękowym systemie semiotycznym (Juzala 2012: 306) wzorowanym na przestrzeni panakustycznej. Muzyka tworzy niewidzialną, ale **udźwięcznioną oś świata**, drogę do wyobrażonych wymiarów **akustycznie uświęconej przestrzeni**. Jest nieustannym dialogiem, odwzajemnianą ofiarą między światem ludzi i bogów (Schneider 1982: 285) (Il. 6).

Odwzorowywanie idei binarności, opozycyjności i jedności na różnych płaszczyznach myślenia w muzyce i o muzyce zdają się uzasadniać reguły sympatii wszechrzeczy i myślenia magicznego wspartego na mitycznym. Prawdopodobnie każdy instrument i każdy dźwięk ze swoimi parametrami muzycznymi musiał mieć własne miejsce w wertykalnej strukturze świata, zwłaszcza że w najstarszych mitach dźwięk uważany był za element wibrujący wydobyty z głębi jaskini, śpiewającej ziemi czy z ust pierwszego kreatora i tworzył podłoże wszystkich materialnych zjawisk we wszechświecie (Schneider 1982: 283). Źródłami jego narodzin są, poza człowiekiem, wyobrażone otchłanie skrajnych pięter Kosmosu. Człowiek, naśladowując akustyczne jakości tych pięter, dążył do osiągnięcia absolutnego z nimi związku, by stać się jednym z elementów tego akustycznego układu i móc poruszać mechanizmem świata w celu stabilizowania jego ładu. Muzyka to potężne narzędzie władzy i komunikacji z przepętnionym duchem Kosmosem zjawisk. Hucuł, porządkując mikro- i makrokosmos, tworzył muzyczną kosmogonię wzorowaną na ordo Natury i na własnej dymorficznie umuzykalnionej duszy. Stopniowe doskonalenie tej wrodzonej muzykalności powiązanej z mityczną wyobraźnią mogło iść w parze z uświadomieniem sobie już przez człowieka paleolitu sakralnej mocy kobiety oraz odmiennego rozdziału prac i obowiązków obu płci (Szyjewski 2016: 214, 215). Pierwotne umiejętności związane zarówno z graniem, jak i samodzielnym konstruowaniem instrumentów mogły być odbierane jako świadectwo szczególnego wybrania i dostępu do nadprzyrodzonych mocy⁴⁹, co potwierdzają także archeologiczne źródła z innych części świata (Gruszczyńska-Ziółkowska 2003: 12).

W podziale świata instrumentów tradycyjnych Hucułów zaszyfrowana została pierwotna duchowość, wyobraźnia i wrażliwość człowieka świadomego swoich działań. To świadectwo źródeł muzyki wyrostej z życia człowieka w głębokiej symbiozie z Naturą (Kosmosem), a także zaszyfrowanego w tej muzyce wysoce archaicznego podłoża wierzeniowego. Idee te mogą sięgać swoimi korzeniami do starożytnej refleksji nad źródłami dźwięku, porządku jakości brzmieniowych w wyobrażonej przestrzeni

48 Podobną funkcję mediacji z duchami pełnią aerofony w kulturze Oceanii, co zauważa A. Czekanowska (2008).

49 W taki też sposób zdaje się postrzegać muzykantów S. Vincenz (Żmidziński 2018).



Il. 6. Miejsce i źródła zjawisk akustycznych w wyobrażonym mikro- i makrokosmosie człowieka z podziałem na sferę sacrum i profanum. Autor: J. Cząstka-Kłapyta.

Legenda: 1 – dźwięki emitowane przez człowieka w sferę sacrum, 2 – dźwięki wysyłane do człowieka z Kosmosu – sfery sacrum, 3 – dźwięki tworzone w obrębie ludzkiej ekumeny profanum.

makro- i mikrokosmosu, bowiem prototypy omówionych tu instrumentów, czyli też zbliżonych jakości kolorystycznych dźwięku, istniały już w starożytnej cywilizacji Sumerów, Babilończyków i Greków (Sachs 1989: 55–58, 61, 66, 121)⁵⁰. Wyniki zaprezentowanej analizy nie stanowią niepodważalnego punktu wyjścia do wnioskowania o innych tradycyjnych kulturach muzycznych świata, które powinny być rozpatrywane zawsze w świetle lokalnych kosmogonii. Jest to wstępna próba zarysowania innej

⁵⁰ Tym zagadnieniom autorka artykułu od lat poświęca swoje badania.

perspektywy spojrzenia na zjawiska muzyczne i zarazem propozycja nowej analizy muzyki tradycyjnej. Nie zalicza się ona z pewnością do zadań łatwych, ze względu na ryzyko nadinterpretacji. W związku z tym autorka zamierza nadal prowadzić badania porównawcze także w innych kulturach świata w kontekście diachronicznym i synchronicznym.

Bibliografia

- Chotkewicz, H. (2002). *Muzyczni Instrumenty Ukraińskiego Narodu*. Charkiw: Informacyjno-wydawnicza kompanija „Balaklijszczyna”.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2011). O uchwytnych zapożyczeniach i ich chronologii w tradycji muzycznej Hucuców. W: M. Troll, A. Warchalska (red.), *Huculszczyzna w badaniach młodych naukowców* (s. 213–228). Kraków: COTG PTTK.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2014). *Kolędowanie na Huculszczyźnie*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Wierchy” COTG PTTK (płyta DVD z tekstami kolęd, materiałem filmowym).
- Cząstka-Kłapyta, J. (2016). Function and genesis of “trombita” music instrument with special attention to Huculschyna region. *Balkanica Poznaniensia. Acta et studia*, 23, 187–196. <https://doi.org/10.14746/bp.2016.23.13>.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2020a). Babia Góra – góra zaświatów i góra kobiet. W: K. Słabosz-Palacz, P. Krzywda (red.), *Kobiety Babiej Góry, Beskidów i Karpat. Materiały z VI Babiogórskiej Konferencji Naukowej zorganizowanej przez Babiogórskie Centrum Kultury im. dr Urszuli Janickiej-Krzywdy w Zawoi z okazji 36. Babiogórskiej Jesieni 18 września 2020 r.* T. 1 (s. 11–32). Kraków–Zawoja: Babiogórskie Centrum Kultury im. dr Urszuli Janickiej-Krzywdy w Zawoi.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2020b). Kosmogonia jako źródło interpretacji niektórych toponimów i hydronimów Tatr – próba nowego ujęcia. *Prace Pienińskie*, 30, 45–62.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2020c). *Kosmogonia Tatr i Podtatrza*. Pozyskano z: <http://kosmogoniatatr.dobrawola.eu/>.
- Czekanowska, A. (2008). *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Dahlig, P. (1993). *Ludowa praktyka muzyczna*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Feld, S. (1990). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gruszczyńska-Ziółkowska, A. (2003). *Rytuał dźwięku*. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego i Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych.
- Gruszczyńska-Ziółkowska, A. (2021). Wprowadzenie. W: A. Gruszczyńska-Ziółkowska, K. Tatoń, I. Czajka (red.), *Wydobyte z ciszy* (s. 5–19). Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego, Fundacja Nauk Humanistycznych Varia.
- Hnatiuk, O. (1997). *Wiedzmy, czarty i święci Huculszczyzny. Mity i legendy*. Warszawa: „Tyrsa” Sp. z o.o.
- Janicka-Krzywda, U. (2008). Magia z huculskich połonin. W: J. Stęszewski, J. Cząstka-Kłapyta (red.), *Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Międzynarodowa konferencja naukowa w ramach Festiwalu Huculskiego „Za głosem trembity” 2006* (s. 87–110). Kraków: COTG PTTK.

- Janicka-Krzywda, U. (2014). Kult świętych drzew w Karpatach. W: U. Janicka-Krzywda (red.), *Kultura pasterska łuku Karpat i jej oddziaływanie na kulturę Babiogórców. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Babiogórskie Centrum Kultury w Zawoi z okazji 30. „Babiogórskiej Jesieni” 19 września 2014 r.* (s. 27–36). Zawoja: Babiogórskie Centrum Kultury im. dr Urszuli Janickiej-Krzywdy w Zawoi.
- Juzala, G. (2012). *Semantyka kołęd wiosennych. Studium*. Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii PAN.
- Kowalski, P. (1998). *Leksykon. Znaki Świata – omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kwiecień, K. (2010). *Wędrówka po tym i tamtym Płaju. Problematyka przeznaczenia i losów duszy we współczesnych wyobrażeniach Huculów* [rozprawa doktorska]. Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzny – Instytut Religioznawstwa.
- Libera, Z. (1987). Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i innych kulturach słowiańskich. *Etnografia Polska*, 31 (1), 115–138.
- Libera, Z. (2016). Oczy i widzenie (fragment semiotyki antropologii popularnej Europy Środkowej i Wschodniej w XIX i XX wieku). W: J. Lencznarowicz, J. Pezda, A. Zięba (red.), *Polacy i świat, kultura i zmiana. Studia historyczne i antropologiczne ofiarowane Profesor Halinie Florkowskiej-Francić* (s. 555–590). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Maciejewski, I. (2008). Huculska trembita. W: J. Stęszewski, J. Cząstka-Kłapyta (red.), *Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Międzynarodowa konferencja naukowa w ramach Festiwalu Huculskiego „Za głosem trembity” 2006* (s. 77–86). Kraków: COTG PTTK.
- Maciejewski, I. (2010). Huculska dutka. W: J. Cząstka-Kłapyta, J. Stęszewski (red.), *Kultura współczesnej Huculszczyzny* (s. 93–100). Kraków: COTG PTTK.
- Maciejewski, I. (2012). *Muzyczni instrumenty Huculiw*. Winnycja: Nowa Knyha.
- Musychina, L. (2010). Ochronna i oczyszczająca funkcja ognia w magii ludowej Huculów. W: J. Cząstka-Kłapyta, J. Stęszewski (red.), *Kultura współczesnej Huculszczyzny* (s. 33–44). Kraków: COTG PTTK.
- Przerembski, Z.J. (2006). *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Sachs, C. (1989). *Historia instrumentów muzycznych* (przeł. S. Olędzki), cz. 1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Schmidt, W. (2008). Rola skrzypiec w muzyce huculskiej. W: J. Cząstka-Kłapyta (red.), *Huculi, Bajkowie, Łemkowie. Tradycja i współczesność. Materiały pokonferencyjne. Stanisław Vincenz – po stronie dialogu. Wybór listów i fotografii. W 120. rocznicę urodzin Stanisława Vincenza* (s. 65–74). Kraków: COTG PTTK.
- Schneider, M. (1982). Podstawy intelektualne i psychologiczne śpiewu magicznego (przeł. M. Bartek). *Res Facta*, 9, 283–288.
- Sobieska, J. (2006). *Polski folklor muzyczny*. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej.
- Stęszewski, J. (1974). Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych (na przykładzie polskiego folkloru). *Rocznik Historii Sztuki*, 10, 39–55.
- Szekieryk-Donykiw, P. (2007). *Dido Iwanczik*. Werchowyna: Huculszczyzna.
- Szuchiewicz, W. (1902). *Huculszczyzna*. T. 2. Lwów: Muzeum im. Dzieduszyckich.
- Szuchiewicz, W. (1904). *Huculszczyzna*. T. 3. Lwów: Muzeum im. Dzieduszyckich.
- Szyjewski, A. (2003). *Religia Słowian*. Kraków: Wydawnictwo WAM.

- Szyjewski, A. (2016). *Etnologia religii*. Kraków: Zakład wydawniczy NOMOS.
- Uspieński, B. (1985). *Kult św. Mikołaja na Rusi*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Vulkănescu, R. (1979). *Kolumna Niebios*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Vincenz, S. (2002). *Na Wysokiej Połoninie. Prawda Starowieku*. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze.
- Vincenz, S. (2005). *Na Wysokiej Połoninie. Barwinkowy Wianek*. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze.
- Zajac, P. (2004). *O zaświatach niedalekich i cudach nadzwyczajnych. „Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*. Kraków: Wydawnictwo NOMOS.
- Zemp, H. (1978). Are'are classification of musical types and instruments. *Ethnomusicology*, 22 (1), 37–67.
- Żerańska-Kominek, S. (2009). Śmierć jako początek życia, płacz jako początek muzyki. In: P. Dahlig (ed.), *Traditional musical cultures in Central-Eastern Europe* (p. 67–81). Warszawa: University of Warsaw, Institute of Musicology, Warsaw Learned Society.
- Żmizdiński, J. (2018). *Wzór nieznaný. Stanisław Vincenz a muzyka*. Wrocław–Poznań: Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz Agencja Wydawnicza a linea.

Streszczenie

W tradycji huculskiej instrumenty muzyczne dzielą się na dwie kategorie: *boże* i *diabelskie*. Podział ten stanowi punkt wyjścia do wielopłaszczyznowej analizy źródeł i wytworów muzyki ludowej. Refleksje badawcze dotyczą próby zrekonstruowania pierwotnego zamysłu konstrukcyjnego twórcy instrumentu, uzasadnienia wyboru odpowiedniego tworzywa instrumentu i sposobu wykorzystania jego właściwości brzmieniowych. Kluczowe dla rozważań jest dokładne prześledzenie tych jakości w różnych kontekstach wykonawczych w związku z archaicznym światopoglądem wierzeniowym, który odwołuje się do kosmogonii (mitu), czyli relacji łączących człowieka z naturą (makrokosmosem) i z jego uświadomionym umuzycznionym mikrokosmosem. W artykule podjęta została próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób te relacje odzwierciedlają się w formie, materii, jakościach dźwiękowych, wykonawstwie muzycznym obu grup instrumentów.

Słowa kluczowe: tradycja, instrumenty muzyczne, dźwięk, kosmogonia, klasyfikacja, magia, wierzenia ludowe, mit

Summary

The Hutsul tradition divides musical instruments into two categories: the divine and the devilish ones. This classification serves as a starting point for a multifaceted analysis of the sources and products of traditional music. The analysis concerns various factors, including an attempt to reconstruct the original design idea of the instrument's creator, the choice of material for the instrument, and the way in which its sound properties are used. Of key importance to these considerations is a thorough analysis of these qualities in various performance contexts, in relation to the archaic belief worldview that refers to cosmogony (myth), i.e. the relationship between man and nature (macrocosm) and with his conscious musicalized microcosm. The article addresses the issue of how these relationships are reflected in the form, matter, sound qualities, and the musical performance of both groups of instruments.

Keywords: tradition, musical instruments, sound, cosmogony, classification, magic, folk beliefs, myth

Translated by Author