

Piotr Dahlig

pdahlig@poczta.onet

<https://orcid.org/0000-0001-5200-4386>

Uniwersytet Warszawski

Instytut Muzykologii



Portret osobisty w kulturze wspólnotowej Głos etnomuzykologa

*An individual portrait in a community culture**The voice of an ethnomusicologist*

Celem artykułu jest ukazanie stopniowego uwydatniania rangi jednostki-reprezentanta społeczności głównie wiejskiej, w historii badań nad pieśnią i muzyką ludową w Polsce na przestrzeni ostatnich 200 lat. Uwypuklanie to jest równoległe do znikania powszechności, oczywistości XIX-wiecznej pieśni „gminnej”. Określanie muzyki „tradycyjną” zwalnia do dziś od rozpatrywania indywidualnego autorstwa i przyzwala na etykietę „anonimowości”. Metoda personalno-biograficzna, łącząc komponenty historyczne i psychologiczne, jest nie tyle procedurą badawczą, co wyrazem troski o jakąś formę utrwalenia dziedzictwa, a nawet świata kulturowego, skupieniem uwagi na odchodzących świadkach-uczestnikach praktyk w istocie artystycznych, a w odniesieniu do muzyki – szczególnie ulotnych. Podejście personalno-biograficzne rozwinęło się nieco wcześniej w badaniach nad sztuką i literaturą ludową niż w etnomuzykologii. Składnik materialny, np. rzeźba lub rękopis, świadczy naocznie o osobie autora i zachęca do namysłu nad atrybucją dzieła, tzn. do honorowania kanonu badawczego historii sztuki. Słowo śpiewane, muzyka i ruch taneczny – przekazywane głównie czynnym przykładem, ustnie, pamięciowo, współtworząc kulturę niematerialną, duchową – nabrały barwy osobistej, jakby „egzotycznej” w dobie, paradoksalnie, rozkwitu kultury masowej, a ważną cezurą jest wprowadzenie technologii zapisu dźwięku (fonografii).

Czynnik personalny w antropologii kulturowej lub etnomuzykologii jest wspólny, choć z różnym naciskiem bywa ujmowany, zgodnie z profilami dyscypliny: etnomuzykologia

wybiera nieskończoną różnorodność w świecie dźwięków i praktyk muzycznych; antropologia (muzyki) skupia się na tym, co w tym świecie wspólne. Zdaniem Wolfganga Suppana (Suppan 1984), antropologia muzyki wywodzi się nie z muzyki i jej dzieł, lecz od człowieka muzykującego i odbierającego muzykę (w parze nadawca – odbiorca). Muzyka ponadto, zdaniem austriackiego etnomuzykologa, jest częścią symbolicznego świata ludzkiego, w którym funkcjonuje triada: informacja – komunikacja – interakcja. Inny wybitny etnomuzykolog/antropolog angielski John Blacking stale podkreśla, iż kluczową jakością muzyki jest jej moc kreowania innego świata o czasie wirtualnym (np. Blacking 1995). Pamiętam z warszawskich wykładów J. Blackinga, w których referował on swoje badania wśród ludu Venda w Afryce Południowej, iż personalny, osobisty wymiar praktyki muzycznej był ważny również dla samych przedstawicieli społeczności o wysokim stopniu wspólnotowości.

Czynnik personalny i biograficzny w dokumentacji oraz badaniach etnologicznych lub etnomuzykologicznych wiąże się z dynamiką właściwą studiom humanistycznym i z uwarunkowaniami historyczno-społecznymi badań. Myślę tu o środowisku badanym w Polsce, o osobach muzyków, śpiewaczek/śpiewaków, którzy dzielą się lub dzielili swoją pamięcią i ekspresją z badaczami. Auto/biografie naukowców, dzienniki ich pracy terenowej są oczywiście ważną składową procesów poznawania/uczenia się kultur, służą samokontroli i autorefleksji, są pomocą dla swoistego „zrównywania się” z badanymi. Niemniej w etnomuzykologii to **muzyka** jako ogólnoludzkie doświadczenie i dobro kulturowe reprezentowane i wyrażane przez naszych wykonawców/respondentów/nosicieli tradycji/informatorów/konsultantów/depozytariuszy tradycji/powierników/przyjaciół, muzyka jako figura życia wraz z jej transcendencją jest ważniejsza niż poglądy badaczy, których wiedza pozostaje cząstkowa i ułomna, a jeszcze tzw. miłość własna zwykle ciąży nad pracą naukową.

Kwestia wyłaniania czy usamodzielniania się indywidualnej osobowości muzyków/śpiewaków ludowych ma rodowód dwustuletni. Jest więc równoległa do powolnej demokratyzacji. W odróżnieniu od Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, dla którego ideałem było upodobnienie się do badanych (zakładanie stroju chłopskiego), Józef Lompa, nauczyciel wiejski, po raz pierwszy notuje na Śląsku personalia śpiewających (Zakrzewski 1970). Wynikło to z czterech przyczyn: ze zżycia się ze środowiskiem wiejskim, z zaufania Ślązaków do swego nauczyciela, ze stosunkowo wysokiego poziomu urzędów społecznych (alfabetyzacja) w tej części kraju, wreszcie z faktu ograniczenia obszaru zbierania pieśni. W następnym, XX stuleciu powtórzy się zasada, że im mniejszy jest zakres geograficzny badań, tym łatwiej dochodzi do głosu czynnik personalny dokumentowanego lub studiowanego środowiska społecznego (Majchrzak 1983).

Folklorystyka polska pierwszej połowy XIX w. w zasadzie nie podnosiła potrzeby utrwalania nazwisk wykonawców, gdyż traktowała śpiewaków jako media tradycji. Indywidualne historie wykonawców były na dalszym planie wobec ucieleśniania w śpiewie

zbiorowej pamięci pokoleń. Jan Chrzyciel Albrentandi, pierwszy Prezes Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, słowiańskich przekazicieli nazywał „starożytnymi bardami”, mając może w pamięci kunszt śpiewaków-poetów basenu Morza Śródziemnego. Tadeusz Czacki w spuściźnie bardów pragnął widzieć refleks starosłowiańskiego prawodawstwa. Na studium samego przekazu, utrwalanie repertuaru w jego typologicznej i przestrzennej różnorodności położył nacisk z kolei Hugo Kołłątaj. Dla następnego pokolenia w 1828 r. zgodnie z programem Kazimierza Brodzińskiego dla Sekcji Muzyki Towarzystwa Przyjaciół Nauk, cała praca, tak twórcza, jak i naukowo-archiwalna około dziedzictwa kulturowo-muzycznego, miała koncentrować się na uwydatnieniu „smaku narodowego”, tzn. specyfiki etnicznej narodu polskiego (Dahlig 2008).

Monografie folklorystów od drugiej do czwartej dekady XIX w. skupiają się na oddaniu obrazu ustnej kultury śpiewu regionalnego, poprzez utrwalanie i typologię tekstów pieśni z mniejszym lub większym uwzględnieniem kontekstu wykonawczego bądź relacji międzysłowiańskich. Pojawienie się nazwisk muzyków ludowych, jak np. przy wizerunku skrzypka i dudziarza z 1826 r. na rysunku Elizy Radziwiłłówny z Antonina, było incydentalne. Literaci, poeci, „pracownicy słowa” – a takimi byli wcześnie folklorysty, niesieni entuzjazmem romantycznym – starali się „przełożyć” niezmierzone pola twórczości ustnej na coraz lepiej komunikatywną formę druku. Personalia „depozytariuszy tradycji”, zarodek biografistyki, ważne były dla ksiąg parafialnych, sądów, władz świeckich, by ściągać podatki, dla komend wojskowych, by rekrutować nowych wojaków. To dlatego (m.in.) Oskar Kolberg nie dopytywał się o dane osobowe swoich rozmówców śpiewających, by nie dać miejsca domysłom, iż jest przedstawicielem władz i sprytnym outsiderem. Pieśni, muzyka stanowiły „bezpieczny” temat wywiadu (tak pozostaje do dziś). Notowanie, nagrywanie pieśni wydawało się niekiedy mieszkańcom wsi jeszcze w latach 60. i 70. XX w., mniej obytym z mediami, zajęciem dziwacznym lub egzotycznym, a coś dopiero zapął stenografa folkloru wśród niepiśmiennej ludności XIX w. Pośrednictwo dworu ziemiańskiego dla wędrowek naszego Etnografa wydaje się przez to trafnym wyborem.

Po antologiach folkloru regionów w XIX w., tej „rewolucji papierowej” w etnografii lat 1830–1860, osobowość reprezentanta kultury ludowej stopniowo wychodzi z cienia wobec uwłaszczenia chłopów w Królestwie Polskim i Wielkim Księstwie Poznańskim, przemian politycznych w Galicji i kształtowania się ruchu chłopskiego (ludowego).

O. Kolberg, przejęty ideą atlasu kulturowego (jego ojciec, Juliusz Kolberg, był wybitnym kartografem), oczarowany bogactwem i różnorodnością śpiewu „gminnego” na ziemiach I Rzeczypospolitej, przedkładał nadal utrwalanie repertuaru wokalnego i instrumentalnego nad potrzebę odnotowania nazwisk muzycznych „egzekutorów”. Przypomina to zresztą relacje między prawem autorskim a wykonawczym w kulturze muzycznej minionych wieków, w szczególności ludowej. Dla wiejskiego instrumentalisty czy śpiewaczki/śpiewaka ważniejsze (do dziś) jest to, że gram lub śpiewam od tego,

czyj jest, skąd pochodzi dany utwór czy pieśń. Prawo wykonawcze jest ważniejsze od autorskiego: co wykonuję, staje się moje, a wynika to z tego, że w kulturze ludowej wykonanie zakłada pełną identyfikację z tym, co się realizuje, jak mówił jeden skrzypek z woj. łódzkiego, „trzeba **siebie** włożyć w to granie”. Autorstwo (atrybucja) wypromowane zostało w kulturze profesjonalnej (znamy lepiej nazwiska kompozytorów europejskich od XII/XIII w., np. Leoninusa czy Perotinusa we Francji), przez kulturę popularną i masową XIX i XX w. (magia gwiazdorstwa). Z drugiej strony spójrzmy na dzisiejsze afisze koncertowe orkiestr symfonicznych – wielkimi literami sygnowani są wykonawcy, małutkimi – kompozytorzy; to jakby wolta powrotna do zwyczajów z praktyki ludowej.

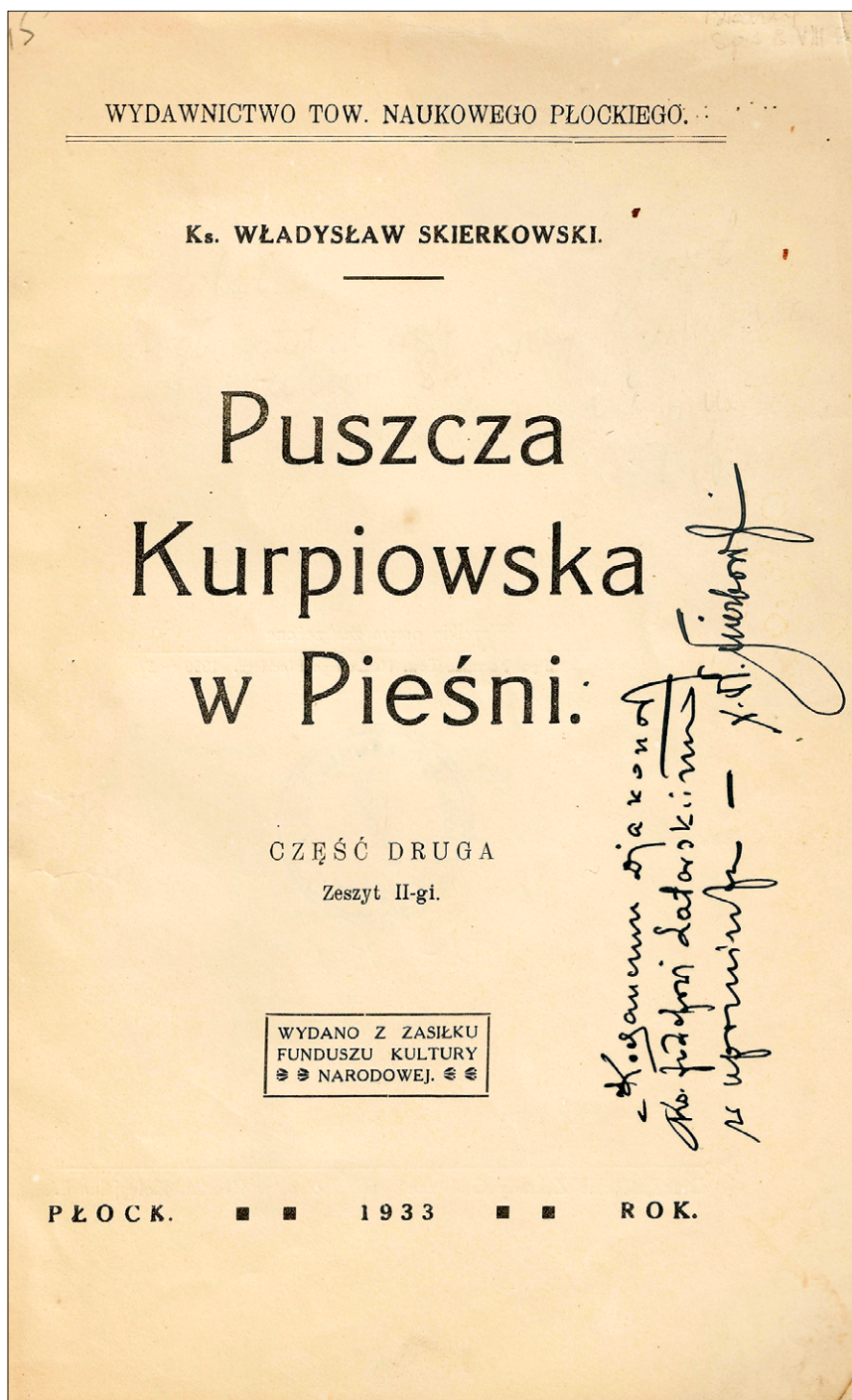
Wróćmy do XIX stulecia. O. Kolberg doceniał wagę umiejscowienia pieśni/muzyki w kulturze nadając każdej monografii regionalnej walor encyklopedii lokalnej kultury chłopów z zarysem geograficzno-historycznym. W postawie O. Kolberga, pierwszego wykształconego muzyka wśród folklorystów XIX w., zawarta była troska o ulotność natury śpiewu ludowego. W dekadzie lat 70. XIX w. zauważano już tendencję słabnięcia wiejskich tradycji muzycznych, na co miały wpływ industrializacja, rozwój kolejnictwa, z usług którego zresztą sam Kolberg korzystał. Ideą moralną O. Kolberga, propolskiego ewangelika, była chęć przysłużenia się, bycia pożytecznym dla dotkniętej ciężkim losem nowej ojczyzny (matka arcy-Polka pochodzenia francuskiego, ojciec migrant z Meklemburgii, spolszczony m.in. przez współpracę z Uniwersytetem Warszawskim i Towarzystwem Przyjaciół Nauk, Oskar uwypukla polsko-pomorskie pochodzenie ojca). Nie podnoszony jest w literaturze personalno-biograficzny zaczątek kolejności regionalnych prac naszego Etnografa. Skupienie się najpierw na Sandomierskiem, a potem na Kujawach wynika, moim zdaniem, z następujących uwarunkowań: Zuzanna Wawrzek (Zuska), pochodząca z Sandomierskiego, była rozśpiewaną piastunką u Kolbergów i Chopinów; chłonność dziecka bywa kluczowa dla kierunku i rozwoju zainteresowań. Z kolei ziemię rodzinną Justyny Chopin O. Kolberg wybrał dla fascynacji korzeniami geniuszu naszego głównego Kompozytora. O. Kolberg był pierwszym analitykiem cytatów muzyki ludowej w twórczości artystycznej (Kolberg 1981).

Przełom w świadomości badaczy – iż tożsamość wykonawcy jest też ważna – przyniosła technologia. Fonograf Edisona, który wszedł do użytku naukowego w 1890 r. (najpierw w USA do rejestracji śpiewów Indian) znalazł zastosowanie muzyczno-etnologiczno-dialektologiczne w Europie od przełomu wieków XIX/XX. Roman Zawiliński, językoznawca, dialektolog, zapowiada głośno przed tubą fonografu na zachowanym wałku woskowym Edisona z 1904 r.: „Śpiewki góralskie Jana Sabały-syna!” po czym następuje muzyczny performance „kulturalnego” potomka kultowej postaci Podhala (Dahlig 1997). Sposób zachowania wykonawcy miał znaczenie, gdyż ani przed tubą, ani przed wczesnym mikrofonem (od końca lat 20. XX w.) dla pomyślnej rejestracji dźwięku nie można było się zanadto poruszać, co nie leżało na ogół w naturze muzyków lub śpiewaków ludowych. Wczesna fonografizacja obejmowała najczęściej

jednostkowe śpiewy/grę (do 2–3 minut). Technologia wymusiła w dokumentacji nagrań personalizację wykonawcy, który stał się prezenterem źródła lub samym „źródłem”, nie wystarczało obycie się z „typem ludowym” w ludoznawstwie XIX w., czy pięknymi fotografiami chociażby we „Wsi Ilustrowanej”, luksusowym periodyku sprzed I wojny światowej. „Zdjęcie”, jak niekiedy wówczas nazywano nagranie dźwiękowe, przedmiot-nośnik również materialny, wymagał opisu, tak jak eksponat muzealny czy tom biblioteczny, a dane personalne były na wyciągnięcie ręki. Tak postępował Juliusz Zborowski, dyrektor Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, gdy tuż przed I wojną światową rejestrował dane śpiewaków, a koncentrował się na grze Bartłomieja Obrochty (Chybiński 1961; Jackowski 2015). Nagrania te transkrybował z wałków Adolf Chybiński, profesor muzykologii Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie; będąc promotorem nagrywania folkloru w Polsce (wzorem m.in. Béli Bartóka na Węgrzech), A. Chybiński udzielał konsultacji m.in. ks. Władysławowi Skierkowskiemu, przygotowującemu *Puszczę Kurpiowską w pieśni*, co do konieczności podania personaliów, wieku śpiewających, daty i miejscowości, w których proboszcz parafii myszyńskiej dokonywał zapisów pieśni, jeszcze odręcznych, poczynawszy od 1913 r.

Personalia grających zostały też uwiecznione na płycie z pierwszą rejestracją dźwiękową na Śląsku Opolskim w 1913 r. przez Paula Schmidta, która dała asumpt do poszukiwań biograficznych muzyków ówczesnej orkiestry dętej (Jackowski, Kopal, Pucia 2017).

Kolejnym przełomem, po wynalazku aparatu rejestrującego dźwięk, było powstanie instytucji dedykowanych gromadzeniu fonogramów z muzyką/pieśnią ludową. Zachowany wzór protokołu w Regionalnym Archiwum Fonograficznym (Kostrzewa-Majoch 2004), założonym w 1930 r. przez Łucjana Kamieńskiego, profesora muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego (ok. 4 000 nagrań do 1939 r.), przewiduje dane personalne i charakterystykę wykonawcy. Autor *Pieśni ludu pomorskiego* (Kamieński 1936), pierwszej antologii opartej wyłącznie na źródłach fonograficznych, którą można uznać za manifest etnomuzykologii, przykładął wagę nie tylko do pełnej dokumentacji i drobiazgowej transkrypcji nutowej, ale i do charakterystyki osobowości śpiewaków/śpiewaczek. Wynikało to z jego temperamentu publicystycznego, wrażliwości artystycznej (Kamieński był też kompozytorem), a miał on ponadto świadomość rangi kulturowej swojej antologii (w tym jej znaczenia politycznego). W 1939 r. znajdował się na tzw. proskrypcyjnej niemieckiej liście Polaków, uniknął śmierci ze względu na małżonkę Niemkę. Ł. Kamieński swe indywidualno-psychologiczne preferencje badawcze wykształcił zwłaszcza w toku badań terenowych w latach 30. XX w. wśród dudziarzy/koźlarzy wielkopolskich (Kamieński 1932; Sobieska 1970), interesowała go ich osobista „iskierka twórcza”, a instrumentalista ludowy był i jest zawsze postrzegany jako suweren swego rzemiosła, musiał być znany, by być zapraszany na wesela czy zabawy. Niepowtarzalna aura działalności *gajdoszy* przyciąga też w bieżącym stuleciu (Szymonowiczowie 2014).



II. 1. Strona pierwszego wydania *Puszczy kurpiowskiej...* z autografem autora.

Mazurki		Niedźwiedzica		Br.32.	Baranowicze
17.IV.1937.		Krahelska Krystyna		utwory	
plyta	walek	brulion	wokal.	instr.	
1240	2553	32,38	19	-	
1241	2555	32,44	5	-	
1240	2554	32,48	3	-	
1242	2559	32,51	4	-	
1241	2558	32,54	4	-	
1242	2560	32,57	4	-	
1244	2563	32,61	3	-	

II. 2. Karta z ocalałej kartoteki Centralnego Archiwum Fonograficznego (CAF); zbiory wałków Edisona zostały podpalone przez Brandkommando jesienią 1944 r. po ustaniu walk w Warszawie. Źródło: Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN.

P. 350

Region: Wielkopolska Nr. płyty: 25 A

Miejscowość: Niechorzów Państwowy Instytut Sztuki w Warszawie Nr. nagrania: 128/129

Forma: Kawałek Zakład: KRAHIELSKA KRISTYNA 28/79

Wydawca: P. 350 P. 350 128/129 Wp. 3, 10, 11

Data nagrania: 22 lutego 1946 r. w lokalu S. A. P. - Poznań

W. K. U. A. W. O. A.

Nazwisko: Kulawiak s. d. Psianka

Imię: Marianna

Miejsce i rok ur. Niechorzów pow. Nowy Tomyśl 21.I.1868

Uczeń: w Poznaniu

Stos, fan, wdowa, ma dzieci i wnuki

Wzrost: 175 cm, klatka

Narodowość: polska

Miejsce zamieszkania: Poznań

Miejsce pobytu: Niechorzów pow. Nowy Tomyśl, później 18 lat (aż do śmierci) w Poznaniu.

Ogłoszenia muzyczne: Znamy nam od roku 1932 i wielokrotnie nagrania muzyki; są w przedłożonych (zapisanych) zbiorach.

Charakterystyka: Regionalnego Archiwum Fonograficznego przy Uniwersytecie Poznańskim. Jest to bodaj pierwszy w Wielkopolsce wykonawczy tak pod względem repertuaru jak i strony wykonawczej. Staruszek, poborczy, uprzedni, bardzo tradycyjny, w stylu domowym, jako żona doskonałego dudziarza (p. Michała Kulawiaka (zmarł w czasie okupacji) - śpiewała do śmierci jako żona i pełna godności obywatelki, starościn, wielu wesołych, dlatego też jej śpiew jest nam tak cenny, przynajmniej tradycyjnej melodyki i tradycyjnego wykonania. Widać, że wiele lat swego życia zamieszkiwała w Poznaniu i tu umiała - jej repertuar i wykonanie nie straciło nic z pierwotnego wielkiego Niechorzów pow. Nowy Tomyśl. Ma jej - Michała Kulawiaka - po sprowadzeniu się do Poznania był zawodowym muzykiem podbrkownym, Staruszek o wielkich słuchach, zawsze wyśmienity, schludny, pogodny - z instrumentem utrzymywał go wzorem swojej czystości i doświadczeń - szeroko był znany społecznie, w tym czasie, wielokrotnie podlegała się swą sztuką w Radio, a na gruncie po podbrkach zbierał swoje zarobki. Z rodziny akt. ścieżki śmierci nie przeżył, zostały jego pamiątki w rodzinie Horwackiej - brat, Michał Kulawiak, żona, w Poznaniu, w domu śpiewała.

- 2 - P. 350

W. K. U. A. W. O. A.

Śpiew: rodzaj głosiński alt

Charakter głosu: śpiewa lekko i potocznie, z niezwykłą muzykalnością, ujęciem i wykończeniem fraz. Czyta, śpiewa, śpiewa, wyraźna dykcja, piękna gwarą słowna, piękne i czyste przykłady rubowania.

128/129 78 Wp. 3, 10, 11 28/79 128/129 Wp. 3, 10, 11 28/79

Uwagi techniczne: Kątem s. a. na początku płyty przed zapowiedzią, ad 128 - drobne pomyłki śpiewackie widoczne w odnośnej karcie katalogowej solowej.

ad 129 - początek solowy - są jednak pierwsze 4 tony powtórzone. Początek jest znacznie wolniej śpiewany - lecz nie jest to właściwe tempo, tylko morderczy objaw złości, nie w tempie a zwolnione. Wykonawczy śpiewała dwie zwrotki. Pod nr. 130 w płycie 25B nagrana jest całość śpiewki powtórzone.

Uwagi i sugestie: ad 128 - wykonawczy gęsto rubuje, zauważa się, że jest to stale w tym numerze, że wykonawczy zwalnia tempo w II frazie tj. tam, gdzie nagranie śpiewała, sprawiła jej trudność w wypowiedzeniu ich w tempie. Powtórka II frazy stosowała wykonawczy niekwestion.

Protokół: Nagrywający: Przewodzący: 28/79

J. S. S. S. *Przewodzący: J. S. S. S.*

II. 3a, 3b. Protokół nagrań na płytę decelitową 22 II 1946 r. śpiewaczki Marianny Kulawiak, żony Michała Kulawiaka, dudziarza grywającego w Poznaniu, a: dane biograficzne, b: opis wykonania. Źródło: Zbiory Państwowego Instytutu Sztuki w Poznaniu.

Julian Pulikowski założył w 1934 r. Centralne Archiwum Fonograficzne przy Bibliotece Narodowej w Warszawie i zorganizował ogólnopolskie nagrania folkloru z pomocą ok. 25 współpracowników (ok. 20 000 nagrań w 1939 r.) (Dahlig 1998; Jackowski 2014). Na podstawie ocalałej (części) kartoteki nagrań możemy stwierdzić, że, być może ze względu na ogólnopolski rozmach przedsięwzięcia, zmniejszony został zakres informacji w dokumentacji (karty biblioteczne) – tylko imię i nazwisko wykonawcy, data rejestracji, lokalizacja geograficzna i dane liczbowe nagranych repertuaru. Z załączonej ilustracji fiszki dowiadujemy się, że poetka Krystyna Krahelska, poległa w Powstaniu Warszawskim, sama siebie nagrała w 1937 r., pamiętając repertuar ludowy z rodzinnej wsi.

Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM) (1950–1954), największa obok kolbergowskiej praca terenowa wykonana przez etnomuzykologów z placówek naukowych czy uniwersyteckich (46 000 nagrań), pilotowana przez Jadwigę i Mariana Sobieskich oraz kierowników ekip regionalnych, miała strukturę przemyślaną przez Ł. Kamieńskiego już w latach 30. XX w. Poznaniu (Sobieska, Sobieski 1973), a zakres wiedzy mającej towarzyszyć nagraniom przyjął postać protokołu – w tym mini-biografii wykonawcy.

Polskie Radio, które współpracowało z AZFM, zachowało jeszcze przedwojenne doświadczenia w rejestracji folkloru, gdyż w późnych latach 30. nadawano m.in. reportaże krajoznawcze, które obejmowały również audycje z muzykami ludowymi (lirnicy, cymbaliści, dudziarze, skrzypkowie). Z tej formy kontaktu ze środowiskiem ludowym wyłoniła się w trakcie działania AZFM tzw. spikerka – zapowiedź nagrań z danymi wykonawcy: imię, nazwisko, rok i miejsce urodzenia, miejsce zamieszkania i następnie spis repertuaru, z którego każdy utwór/pieśń były kolejno zapowiadane przed mikrofonem. Badacze terenowi z czasów AZFM prowadzili też dzienniki pracy, z których dowiadujemy się o całej gamie emocji towarzyszących wykonawcom ludowym w spotkaniach z ekipą studentów i badaczy (Lesień-Płachecka 1993). Niewątpliwie przyczyniało się to do autorefleksji naukowej i rozwinięcia problematyki typowej dla antropologii kulturowej.

Wzrostowi indywidualizacji muzyków sprzyjały konkursy (dudziarsko-koźlarskie) organizowane już w latach 30. XX w. w Wielkopolsce, ale w tradycji ludowej jako tzw. *przegrywanie się* instrumentalistów funkcjonowały dużo wcześniej („pojedynki” między pianistami-wirtuozami znaly i salony XIX w.). Ruch orkiestr dętych, w którym już od drugiej połowy XIX w. często uczestniczyli muzycy ludowi, sprzyjał nie tylko rozwojowi kompetencji muzycznych, ale ugruntowywał personalną podmiotowość indywidualnych uczestników w złożonym i kierowanym przez dyrygenta „organizmie”, jakim jest pełna orkiestra dęta lub smyczkowa (Zarychta-Wójcicka 2017).

Spotkania na festiwalach folkloru umacniały podmiotowość poszczególnych wykonawców i ten psychospołeczny wątek stanowił korzystny „produkt uboczny” przenoszenia tradycji żywej na filtrującą scenę („drugi byt folkloru”). Pierwszy ogólnopolski

festiwal folkloru miał miejsce w Krakowie w 1937 r.; ogólnokarpacki zasięg miały „Święta Góra” od 1935 r. Po II wojnie światowej, jako rodzaj wprowadzenia do AZFM, zorganizowano w Warszawie Festiwal Muzyki Ludowej w wersji, dziś powiedzielibyśmy *in crudo*, w maju 1949 r. (Sobieska 1949). Dopiero w latach 50. zapanował kolektywistyczny nurt zespołów pieśni i tańca, który w swym najbardziej ekspansywnym, masowym i amatorskim kształcie wyczerpał się do 1955 r. (końcowym akordem były eliminacje do występów na V Światowym Festiwalu Młodzieży w Warszawie, w sierpniu 1955 r.). Założenie w 1956 r. przez Roderyka Langego Zespołu Tańca Ludowego im. Oskara Kolberga przy Muzeum Etnograficznym w Toruniu, zespołu poświęconego wiernej rekonstrukcji folkloru tanecznego, było już znakiem nowych czasów. Dni Kolbergowskie od 1960 r. odbywające się w Przysusze przy Muzeum Oskara Kolberga, z równoległymi wydarzeniami – występami na scenie (później w muszli koncertowej) oraz spontanicznymi zgromadzeniami (kółkami) muzyczno-tanecznymi w parku – pozostają nadal aktualne. Muzycy ludowi tej części Polski, wirtuozi-skrzypkowie wiejscy, niezapomniani w swej fantazji i wigorze, znajdowali tam, a wkrótce na innych przeglądach, festiwalach, konkursach, kompensację stopniowego wycofywania się z gry na weselach i zabawach wiejskich. Kluczowe było utworzenie podstaw dla Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych (OFKiŚL) w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (zasięg lubelski – 1967 r., zasięg ogólnopolski od 1968 r. do dziś). Geneza personalnej w sumie imprezy (w centrum – osobowości wykonawców) miała dwa „skrzydła” – zachodnie i wschodnie. Profil zachodni płynął z doświadczenia merytorycznego muzykologów poznańskich, którzy tak w tradycyjnym śpiewie wielkopolskim, jak i w kulturze dudziarskiej konfrontowali się z wyrazistymi stylami indywidualnymi. Wschodnie skrzydło nosiło znamiona wspólnotowe, zwłaszcza w dziedzinie śpiewu obrzędowego i ogólnie kultury wokalne. Świadomy tradycjonalizm, wsparty regulaminami OFKiŚL, daje pojęcie o różnorodności stylów wykonawczych w muzyce ludowej polskiej, przy ustalonych kategoriach i formule koncertowej występów – soliści wokaliści, soliści instrumentalni, zespoły wokalne, kapele (Adamowski 2016; Baliszewska 2016; Bartmiński 2016; Dahlig 2016; Sar 2016). Przyczynkiem do utrwalenia osobowości laureatów OFKiŚL, obok nagrań realizowanych przez Polskie Radio, są też doroczne Biuletyny oraz małe antologie z transkrypcjami nutowymi (*Kazimierskie nuty*).

Od końca lat 70. XX w. pojawiali się w Kazimierzu nad Wisłą reprezentanci Ziem Odzyskanych, które stanowiły szczególne wyzwanie badawcze dla etnomuzykologów. Rozgłośnie regionalne Polskiego Radia od tej właśnie dekady zaczęły promować „portrety muzyków/śpiewaków ludowych” (idea Anny Szałasnej oraz redaktorów Mariana Domańskiego, Barbary Krasieńskiej, Maryny Okęckiej-Bromkowej, a z następnego pokolenia – Marii Baliszewskiej, Anny Boruckiej-Szotkowskiej i in.). Osobowości muzyków z Warmii i Mazur, przesiedleńców, w szczególności cymbalistów z Wileńszczyzny, zaczęła od 1973 r. popularyzować M. Okęcka-Bromkowa (sama pochodząca z Wołynia).

Aby ominąć blokadę cenzury dotyczącą Kresów Wschodnich II Rzeczypospolitej, redaktorka Olsztyńskiej Rozgłośni Polskiego Radia, przywołała na pomoc Adama Mickiewicza i jego Jankiela z *Pana Tadeusza*. I tak pierwszy „Koncert Jankielów” w Lidzbarku Warmińskim odbył się w lipcu 1978 r. Trzeba wspomnieć, że od 1975 r. nowy podział kraju na mniejsze województwa (w liczbie 49) zachęcał placówki kultury (np. WDK-i) do poszukiwań charakterystycznych stron tradycji regionów w ramach nowych jednostek administracyjnych kraju.

Uwypuklanie osobowości reprezentantów kultury wsi, choćby w warunkach folkloryzmu, miało dodatni wpływ na „ludzkie oblicze socjalizmu” (termin funkcjonujący w Czechosłowacji przed inwazją w 1968 r.) i ogólnie pozytywne oddziaływanie w krajach znajdujących się w objęciach sowietyzmu. Powstanie w 1968 r. Stowarzyszenia Twórców Ludowych w Polsce z siedzibą w Lublinie (choć kontynuatorzy tradycji muzycznych w minimalnym stopniu są w nim obecni) można traktować w wymiarze symbolicznym. Odtąd zaczęło funkcjonować pojęcie „twórcy ludowego” z naturalnie przynależnym mu biogramem. W Ministerstwie Kultury i Sztuki zaakceptowano od końca lat 60. rozróżnienie na folklor stylizowany i autentyczny, ten drugi bardziej spersonalizowany. Już w latach 50. XX w. zażyłość J. Sobieskiej z wielkopolskimi wokalistkami zaowocowała biogramami na końcu antologii pieśni na podobieństwo „słowa o autorach” w publikacjach naukowych (Sobieska 1955). Wątek biograficzny pojawia już w pierwszym tomie „Łódzkich Studiów Etnograficznych” (Dekowski 1959; Łuczowski 1984). Personalny komponent jest uwzględniany w serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa”, a zwłaszcza w tomach poświęconych Podlasiu oraz Lubelskiemu (<https://www.ispan.pl/polska-piesn-i-muzyka-ludowa-seria-wydawnicza>) oraz np. w antologii folkloru muzycznego w Sieradzkim (Dziurawicz-Kaszuba, Dahlig 2020).

Na początku lat 70. XX w. Jan Stęszewski zainicjował zainteresowania badawcze samym językiem i lokalną terminologią muzyczną wśród wykonawców ludowych (np. nazewnictwem gatunków pieśni, typologią własną repertuaru) (Stęszewski 1972; 2009). Tak rozpoczął się trend uwieczniania dyskursu rodzimego prowadzonego przez samych nosicieli tradycji muzycznej. Wypowiedzi ludowe mają urok syntezy logiki z emocją, niezależnie od specyfiki gwarowej. Nurt biograficzny rozwinął Franciszek Kotula w *Muzykantach* (Kotula 1979), wcześniej zachęcając skutecznie samych muzyków, by opisali swoje życiorysy i własne obserwacje etnograficzne (Ryś 1972). Studium opisów, ocen, opinii wyrażanych osobiście przez wykonawców muzycznych kontynuował niżej podpisany (Dahlig 1993). W bieżącym stuleciu, zwłaszcza na Roztoczu Lubelskim, powstają prace zbudowane z samych prawie wypowiedzi muzyków ludowych (Butryn 2014) lub kolekcje regionalne (słowniki) reprezentantów-depozytariuszy tradycji muzycznych (Nita, Tryka 1995; Gorczyca 2016; 2018). Waleń lokalności i osobowości rodzimych (choć z rodowodem przesiedleńczym) starali się

z powodzeniem promować w ruchu folklorystycznym od połowy lat 80. XX w. Bogdan Matłowski na Pomorzu Zachodnim (Matłowski 2006) i Henryk Dumin na Dolnym Śląsku. Warto dodać, że wachlarz mniejszości narodowych uwypakował po raz pierwszy w byłym woj. suwalskim Mirosław Nałaskowski w 1985 r. na Jarmarku Folkloru w Węgorzewie. Był to już czas wymuszonej utraty w 1984 r. arsenału rakietowego w Murmańsku, a następnie przyspieszonej katastrofą w Czarnobylu pierestrojki w ZSRR.

W 1984 r. nastąpiła na światowym kongresie etnomuzykologów w Seulu zmiana nazewnictwa organizacji działającej przy UNESCO: w miejsce International Folk Music Council (założonej w 1946 r. w Anglii) przyjęto, pod wpływem zwłaszcza etnomuzykologów z krajów azjatyckich, nazwę International Council for Traditional Music. Odtąd muzyka ludowa (w domyśle ogólnie znana, powszechna bądź przywiązana do środowisk wiejskich) zaczęła nosić miano tradycyjnej (jak do dziś) z właściwą sobie klauzulą ochrony dziedzictwa niematerialnego i z osobową rangą „depozytariusza” lub „mistrza tradycji”. Ten ostatni termin, za Japonią, przyjęła również kilka lat temu Polska np. w dorocznej Nagrodzie im. Oskara Kolberga, która od 1976 r. jest adresowana głównie do indywidualnych twórców ludowych (w tym śpiewaczek/śpiewaków, instrumentalistów i kapel).

Ruch muzealny sprzyjał wyłonieniu osobowości reprezentantów kultury ludowej. Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, założone w 1975 r., „wyłuskało” kilkaset budowniczych ludowych instrumentów rozsianych po kraju (Zedel 2016; IM UW), a cyklicznie organizowane konkursy na budowę instrumentów muzycznych (VI edycja w 2023 r.) dokumentują nie tylko budownictwo i rekonstrukcje instrumentów, ale i zbliżenie do autorskiego rzemiosła artystycznego. Na swój *quasi* rynkowy sposób kontynuuje ten strumień tradycji „Targowisko Instrumentów Muzycznych”, organizowane przez Piotra Piszczatowskiego z Pracowni Muzyki Tradycyjnej z ramienia Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca.

Do uwypakowania osobowości muzyków ludowych od połowy lat 70. przyczyniła się intensywna akcja terenowa nagrań, zwłaszcza w centralnej części Polski, Andrzeja Bieńkowskiego, który będąc artystą plastykiem, zwraca baczną uwagę na psychologiczno-społeczne uwarunkowania praktyki muzycznej w społecznościach wiejskich (Bieńkowski 2001). Ten kierunek reprezentuje również, w perspektywie socjologicznej, Adam Czech (Czech 2008). Nasuwa się tu ogólniejsza refleksja, że im szybciej ubywa osobowości wyrosłych bezpośrednio z tradycji ludowych, a wymiana pokoleń wśród, użyjmy wreszcie tego emblematu – artystów ludowych, jest spektakularnym i dotkliwym doświadczeniem etnomuzykologów, tym są oni bardziej honorowani, „uważani” (określenie ludowe) aż do lokalnych koncertów benefisowych na cześć zasłużonych skrzypków ludowych (np. Stanisław Kubiak w Łęczyckiem).

Ważnym wkładem folklorystyki/etnomuzykologii lubelskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie do całokształtu tej dziedziny wiedzy w Polsce są monografie wybitnych pojedynczych śpiewaczek ludowych z antologiami ich repertuarów,

a ponadto monografie zespołów śpiewaczych z poszczególnych wsi Lubelszczyzny i południowego Podlasia – grupy śpiewacze stanowią tam bowiem podstawowe podmioty kontynuujące tradycje pieśni ludowych. We wschodnich regionach kraju stopienie się głosów w jeden pozostaje rodzajem ideału estetycznego, świadectwem żywej kultury duchowej (zarówno katolickiej, jak i prawosławnej). Prace Jana Adamowskiego, Anny Michalec (Adamowski, Michalec 2003; 2005), Mariana Chyżyńskiego (Chyżyński 2000; 2017) i in. autorów utrwalają sylwetki wybitnych i, wydaje się, niezastąpionych mistrzów-dawców folkloru „z pierwszej ręki”.

W pracach etnomuzykologicznych prowadzonych także na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim kluczowe jest raczej utrwalenie dziedzictwa śpiewu kościelnego pozostającego w pewnej łączności z chorałem gregoriańskim. Ponadto, wzorem postulatów ks. Bolesława Bartkowskiego, kontynuuje się w bieżącym stuleciu studia nad praktyką wykonawczą śpiewów religijnych, ustnymi wariantami lokalnymi pieśni upowszechnionych przez druk.

Świadectwem ewolucji od wizerunku regionalnego tradycji muzycznych do portretów osobistych instrumentalistów, śpiewaczek/śpiewaków bądź kapel jest dyskografia folkloru muzycznego ostatniej dekady XX w. i pierwszych dekad bieżącego stulecia. Wymienić tu należy serię „Muzyka Źródeł” PR, która po płytach poświęconym regionom – podobnie jak seria płyt wydawana przez Instytut Sztuki PAN z inicjatywy i pod redakcją Jacka P. Jackowskiego – i gatunkom folkloru, rozpoczęła CD-prezentacje wybitnych muzyków, śpiewaczek i kapel. Jeszcze bardziej personalny profil ma seria „In Crudo” Remigiusza Mazur-Hanaja oraz edycje „Muzyki zakorzenionej” pod red. Piotra Baczewskiego. Indywidualne style wykonawcze, zwłaszcza skrzypków, utrwała antologia płyt-książeczek stanowiąca plon badań terenowych A. Bieńkowskiego. Edycje płytowe pojawiają się coraz częściej tylko w formie online. Podobnie materiały biograficzne lokowane są w folklorystycznej „chmurze” – portalach poświęconych kulturze i muzyce tradycyjnej. Bardzo wartościowe, także dla dydaktyki przedmiotu, są płyty DVD, obok CD, rezultaty karpackich badań terenowych Justyny Cząstki-Kłapyty (Cząstka-Kłapyta 2015; 2017), gdzie narrację prowadzą wyłącznie depozytariusze miejscowej kultury.

Sam podjąłem 50 lat temu (1975 r.) badania terenowe w Polsce i podporządkowałem badania etnomuzykologiczne wzorowi antropologiczno-personalnemu (Dahlig 1993); inspirowałem się m.in. *Antropologią muzyki* Alana P. Merriama (1964), lecz ogólne założenia wyprowadziłem nieco z ducha biblijnego opierając się na czterech dyspozycjach człowieka:

1. **nazywanie** obejmujące: pojęcia granic muzyki, formy muzycznej, melodii, pogranicza mowy i śpiewu, muzyki a gestu i ruchu tanecznego, ludowe klasyfikacje repertuaru, terminologię utworów;
2. **działanie** w konstelacji funkcji i sytuacji muzycznych, w tym śpiewanego słowa; funkcje: apelatywna (śpiew do kogoś), komentująco-krytyczna (na kogoś),

przekształcania-projektowania (śpiew, żeby coś się stało), estetyczno-kontempla-tywna (dla kogoś), dopełnienia (śpiewać przy czymś, do czegoś);

3. **przekazywanie** dotyczące: procesów uczenia-nauczania, wyjaśnień pochodzenia zdolności muzycznych, pojęć muzyki zasłyszanej a wyuczonej, pokrewieństwa mi-strza i ucznia, naśladownictwa, otwartego czasu uczenia się oraz postulatu szybkiej adaptacji i weryfikacji, kwestii samouctwa i podziału na „słuchowców” i „nutowców”;
4. **ocenianie** obejmujące: system estetyczny, ideę dobrego wykonania, kryteria ocen, łączność warsztatu z osobą wykonawcy, problemy więzi ze środowiskiem społecz-nym i przyrodniczym, walor ornamentacji i trafnego pulsu.

Blok powyższych zagadnień został wyprowadzony z rozmów, komentarzy, opinii wy-konawców ludowych i był testowany kwestionariuszami.

W etnomuzykologii czy antropologii kultury istnieje „pokusa” skonstruowania „idealnego depozytariusza” ludowej tradycji muzycznej. Mógłby być on opatrzony po-czwórną charakterystyką. **Jedyność, unikatowość**, którą rozumiałbym jako stan, w któ-rym śpiewaczka/śpiewak wypowiada się w pełni i wyłącznie w kręgu jednej tradycji i własnej kultury (również heterogenicznej), nie mając możliwości konfrontowania róż-nych tradycji i nie znając sposobu osłabiania lub relatywizowania tej „jedyności”. **Doj-rzałość** łączy się z rozkwitem indywidualnego wykonawstwa, zgodnego z wyborem i możliwościami wypracowanymi (stworzonymi) przez określoną kulturę. Słyszymy tu kompletny zasób środków i pełną elastyczność ich zastosowań. W kulturach przepo-jonych cyklem przyrodniczo-agrarnym organiczny sposób widzenia rozwoju (wzrostu, pełni, schyłku) wydaje się nadal uzasadniony (nb. sprawdza się ten schemat także w opisach twórczości kompozytorów). Trzeci rys stanowi **równowaga** między indy-widualizmem ekspresji jednostkowej a nastrojem oczekiwań społecznych, którymi są dostępność i zrozumiałość wypowiedzi. Wreszcie czwartą cechą tego wzorcowego ar-tysty ludowego byłaby **równoważność** w indywidualnej realizacji tego, co słyszalne i tego, co niesłyszalne; jakby ośpiewanie „drzewa życia”, osi pionowej świata, tej prze-strzeni niesionej ku nam przez starożytność z jej boecjańską triadą: *musica mundana* (harmonie niesłyszalne), *musica humana* (harmonia ducha i ciała), *musica instrumen-talis* (harmonie wyrażane z pomocą instrumentów muzycznych).

Konieczność powiązania biografistyki z kulturoznawstwem muzycznym (etnomuzy-kologią) uświadomiły mi zwłaszcza wędrowniki do ponad pięćdziesięciu przesiedleńców-cymbalistów po II wojnie światowej, wzorem M. Okęckiej-Bromkowej. Z perspektywy czasu należy to widzieć jako ratowanie pamięci o ludziach i ich trudnym losie, gdyż muzycy opisani i opisujący samych siebie w *Cymbalistach w kulturze polskiej* (Dahlig 2013), m.in. po zesłaniach do obozów sowieckich a wspólnej ekspatriacji, odeszli już do innego Wymiaru. Sprawdzone okazał się ośmiopunktowy konstrukt wspólny dla bio-gramu muzyków, obejmujący: 1. Personalalia, zawód, losy życiowe; 2. Tradycje rodzinne, początki zainteresowań; 3. Praktykę muzyczną przed 1939 r.; 4. Praktykę muzyczną

po 1939 r.; 5. Składy kapel; 6. Instrumenty wytworzone; 7. Strój instrumentu, repertuar, praktykę wykonawczą; 8. Uczniów. W tej perspektywie dał znać impuls interdyscyplinarny łączący nauki historyczne, społeczne, nauki o sztuce i kulturze, jednym słowem – antropologiczne w najszerszym ujęciu.

Chociaż jedna ze śpiewaczek ludowych powiedziała mi, że jej długie życie jest jak wejście w jedne drzwi, a wyjście przez inne drzwi (doprawdy obraz jak z tekstów Franza Kafki), to jednak biografie muzyków mają znamiona naturalnych, rolniczych, powracających sekwencji: zasiewu (nauki), wzrostu (praktyki), plonowania (kulminacji działalności), refleksji (uczenia młodszych). Te fazy życia ludzkiego-artystycznego mają relację z pracą umysłu, nawet w warunkach monastycznego studium Pisma św.: *lectio* (słuchanie), *meditatio* (przemyslenie), *oratio* (modlitwa-działanie), *contemplatio* (kontemplacja, podziw i przekazywanie tego „dalej”).

Podsumowując, personalizacja/biografistyka w antropologii kultury i etnomuzykologii jawi się jako skutek przemian kulturowych, redukcji powszechności, narastającej unikatowości, „osobności” aż „mniejszości jednego”. „Wywoływanie” jednostki ze wspólnotowej osnowy społecznej to wspólny szlak historii badań, rozwoju technologii, dziejów wsi, ogólnych przemian społeczno-cywilizacyjnych i kreacji nowych idei, np. ochrony dziedzictwa kulturowego (duchowego). Ulotność czasu kultury, ewidentna szczególnie w muzyce, łagodzona jest nutą optymizmu poznawczego – stałym poszukiwaniem nowych pól do uprawy (ponownie metafora rolnicza), co korzystnie różni humanistykę od pogłębiającej się specjalizacji nauk ścisłych.

Bibliografia

- Adamowski, J., Michalec A. (2003). *Śpiewanejki moje...Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*. Cz. 1. Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury, Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych.
- Adamowski, J., Michalec A. (2005). *Śpiewanejki moje...Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*. Cz. 2. Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury, Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych.
- Adamowski, J. (2016). Społeczne i kulturowe funkcje Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, czyli powrót do źródeł. W: J. Adamowski, A. Sar (red.), *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą* (s. 43–49). Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury.
- Bartmiński, J. (2016). O tekstach pieśni – na estradzie i nie tylko. W: J. Adamowski, A. Sar (red.), *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą* (s. 33–42). Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury.
- Baliszewska, M. (2016). 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu z perspektywy radiowca. W: J. Adamowski, A. Sar (red.), *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą* (s. 58–60). Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury.

- Bielawski, L. (1973). Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej. W: J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy* (s. 11–21). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Bielawski, L. (1981). Musiker und Musiksituationen. In: E. Stockmann (ed.), *Studia instrumentorum musicae popularis VII* (pp. 17–22). Stockholm: Musikhistoriska museet.
- Bielawski, L., Szymańska, J., Grozdew-Kolacińska, W. (red.) (2012, 2016–2022). *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa – Źródła i Materiały*. T. 5. Podlasie. Cz. 1–6. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Bieńkowski, A. (2001). *Ostatni wiejscy muzykanci*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Blacking, J. (1995). *Venda children's songs. A study in ethnomusicological analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Butryn, K. (2014). *Taka muzyka. Wspomnienia o muzykantach i muzyce wiejskiej z okolic Janowa Lubelskiego*. Lublin: Episteme.
- Chybiński, A. (1961). *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Chyżyński, M. (2000). *Pieśni znad Tanwi. Skarbczyk kultury niematerialnej Łukowej i okolic*. Łukowa: Gminny Ośrodek Kultury.
- Chyżyński, M. (2017). *Przekazane dziedzictwo. Unikatowe pieśni z Rozkopczewa*. Lublin: Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia”.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2015). *Jak śpiewam, Bóg słyszy lepiej. Dokumentacja śpiewów religijnych*. [DVD, broszura]. Kraków: Fundacja „Dobra Wola”.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2017). *Muzyka bez granic. Pogranicze Pienin*. DVD, CD, broszura. Kraków: Fundacja „Dobra Wola”.
- Czech, A. (2008). *Sprzedawcy wiatru: muzykanci i ich muzyka między wsią a miastem*. Warszawa: Scholar.
- Dahlig, P. (1993). *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dahlig, P. (1997). Pierwszy zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904). *Muzyka*, 42(2), 57–70.
- Dahlig, P. (1998). *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Dahlig, P. (2008). Etnograficzne i muzyczne wątki w działalności Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk (1800–1832). *Nauka Polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój*, 17, 35–48.
- Dahlig, P. (2013). *Cymbaliści w kulturze polskiej*. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dahlig, P. (2016). Półwiecze słowa śpiewanego i nuty granej w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą a postępy wiedzy o folklorze i tradycyjnych kulturach muzycznych. W: J. Adamowski, A. Sar (red.), *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą* (s. 18–32). Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury.
- Dekowski, J.P. (1959). Walosek (Jan Stefańczyk) – staroświecki muzykant rzeczycki (1879–1932). *Łódzkie Studia Etnograficzne*, 1, 103–111.
- Dziurowicz-Kaszuba, M., Dahlig, P. (2020). *Sieradzki folklor muzyczny*. Łódź: Łódzki Dom Kultury.
- Gorczyca, K. (2016). *Dajcie stołka cisowego. Muzyka tradycyjna Roztocza Gorajskiego i jej wykonawcy*. Goraj–Lublin: Gminny Ośrodek Kultury Goraj.
- Gorczyca, K. (2018). *Łuhom, łuhom, ponad Buhom. Muzyka tradycyjna Polesia Lubelskiego i jej wykonawcy*. Lublin–Włodawa: Towarzystwo dla Natury i Człowieka.

- Jackowski, J. (2014). *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej)*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Jackowski, J. (2015). *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich.... Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego i Instytutu Sztuki PAN odtworzone po ponad stu latach*. [Płyta CD z książeczką]. Warszawa–Zakopane: Instytut Sztuki PAN, Muzeum Tatrzańskie.
- Jackowski, J., Kopal R., Pucia, M. (2017). *Polskie pieśni ludowe na Śląsku Opolskim przez Paula Schmidta w 1913 r. na fonograf zebrane. Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej dokonane na Śląsku Opolskim ze zbiorów Archiwum Fonograficznego w Berlinie*. [Płyta CD z książeczką]. Warszawa–Berlin: Instytut Sztuki PAN, Berliner Phonogramm-Archiv.
- Kamieński, Ł. (1932). Z badań nad folklorem muzycznym Wielkopolski. *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Nauk*, 3(17), 52–55.
- Kamieński, Ł. (1936). *Pieśni ludu pomorskiego*. Toruń: Instytut Bałtycki.
- Kolberg, O. (1981). Melodie ludowe w operze J. Stefaniego „Krakowiacy i Górale”. W: E. Miller, D. Pawlak (red.), „Dzieła Wszystkie”. T. 62. *Pisma muzyczne*. Cz. 2. (s. 546–554). Wrocław–Poznań–Warszawa–Kraków: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kostrzewa-Majoch, A. (2004). Między Poznaniem a Wilnem. Archiwum Fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w świetle korespondencji Romana Padlewskiego z Marią Znamierowską-Prüfferową. *Muzyka*, 49(4), 133–153.
- Kotula, F. (1979). *Muzykanty*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Lesień-Płachecka, K. (1993). Niektóre aspekty pozamuzyczne w relacjach badaczy terenowych Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1950–1954. *Muzyka*, 38(3–4), 157–168.
- Łuczkowski, J. (1984). Opoczyński grajek odpustowy. *Łódzkie Studia Etnograficzne*, 26, 97–114.
- Majchrzak, J. (1983). *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*. Warszawa–Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Majchrzak, J. (1989). Muzykowanie regionalne i domowe. W: D. Simonides (red.), *Folklor Górnego Śląska* (s. 683–695). Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Matłowski, B. (2006). *Cymbaliści na Pomorzu Zachodnim po 1945 roku. Spadkobiercy Jankiela*. Szczecin: Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica.
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nita, Z., Tryka, L. (1995). *Z Kolbergiem po Ziemi Janowskiej*. Janów Lubelski: Janowski Ośrodek Kultury.
- Ryś, J. (1972). *Wesele łąckie*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe.
- Sar, A. (2016). O genezie i historii Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. W: J. Adamowski, A. Sar (red.), *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą* (s. 9–17). Lublin: Wojewódzki Ośrodek Kultury.
- Skierkowski, W. (1928, 1929, 1933, 1934). *Puszcza Kurpiowska w pieśni*. Cz. 1 (1928), cz. 2, z. 1 (1929), cz. 2, z. 2 (1933), cz. 2, z. 3 (1934). Płock: Towarzystwo Naukowe Płockie.
- Skierkowski, W. (1933). Muzykalność ludu kurpiowskiego. *Kwartalnik muzyczny*, 5(17/18), 44–47.
- Sobieska, J. (1949). Chłonność muzyczna naszego ludu. Jeszcze na marginesie Festiwalu Muzyki Ludowej. *Polska Sztuka Ludowa*, 3(7–8), 226–230.
- Sobieska, J. (1955). Sylwetki wybitniejszych wykonawców ludowych. W: M. Kielanowska-Bronowicz (red.), *Wielkopolskie śpiewki ludowe* (s. 33–44). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Sobieska, J. (1970). Mistrz i uczniowie [O Tomaszu Śliwie]. *Polska Sztuka Ludowa*, 4(3–4), 231–234.

- Sobieska, J., Sobieski, M. (1973). *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Stęszewski, J. (1972). Sachen, Bewusstsein und Benennungen in ethnomusikologischen Untersuchungen. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 17, 11–26.
- Stęszewski, J. (2009). *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Suppan, W. (1984). *Der musizierende Mensch*. Mainz: Schott.
- Szymonowiczowie, K. i M. (2014). *Gajdosze*. Żywiec: Fundacja Klamra.
- Zakrzewski, B. (1970). *Pieśni śląskie ze zbiorów Józefa Lompy*. Wrocław: Instytut Śląski w Opolu.
- Zarychta-Wójcicka, A. (2017). *Kościelna orkiestra w Skrzyńsku fundacji Wiktorii z Szydłowskich Malletskiej 1830–1957*. Przysucha: Muzeum Wsi Radomskiej.
- Zedel, K. (2016). *V Ogólnopolski Konkurs na Budowę Ludowych Instrumentów Muzycznych*. Katalog twórców. Szydłowiec: Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych.

Archiwalia

- (IM UW) Instytut Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego
- IM UW: Pawłowska, K.A. (2022). *Wytwórstwo ludowych instrumentów muzycznych w Polsce. Tradycja a innowacje*. Mps pracy doktorskiej, promotor: Zbigniew J. Przerembski.

Strony internetowe

- Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk: <https://www.ispan.pl/polska-piesn-i-muzyka-ludowa-seria-wydawnicza>.

Streszczenie

Artykuł dotyczy historii wyłaniania się osobowości wykonawcy ludowego w badaniach i dokumentacji folkloru muzycznego. Bogactwo, różnorodność, waga transkrypcji, analizy i typologii repertuaru wokalnego lub instrumentalnego były w XIX w. ważniejsze niż fakt indywidualnego przekazu pamięci kulturowej od reprezentanta studiowanej tradycji. W XX w. ustępowanie i przeobrażanie się kultur chłopskich, niegdyś częściowo samowystarczalnych, przekierowały uwagę badaczy także na osoby świadków/nosicieli/depozytariuszy badanego i rejestrowanego folkloru, również jako rodzaj kompensacji ubytków dawnej kultury. Wymogi nowej technologii – dokumentacji fonograficznej – sprzyjały zwrotowi indywidualnemu: utrwalaniu danych biograficznych nagrywanych osób. Nurt biograficzny w etnomuzykologii wiedzie w kierunku podstawowych pojęć dotyczących aktywności człowieka: nazywania (pojęcia i kategorie w świecie dźwięków sensownych), działania (funkcje i sytuacje muzyczne), przekazywania (procesy uczenia się/nauczania) i oceniania (przekonania estetyczne z odniesieniami do etyki i aksjologii).

Słowa kluczowe: etnomuzykologia, fonografia folkloru, osoba muzyka, indywidualizm w tradycji muzycznej, historia badań folkloru

Summary

The article discusses the emergence of the personality of a folk performer in the study and documentation of musical folklore. In the 19th century, the richness and variety, the significance of transcription, and the analysis and typology of musical repertoire were more important and attractive than biographies of musicians or singers and the fact of individual transmission. In 20th century, however, the peasant culture, once partially self-sufficient, was retreating and the attention of ethnomusicologists was redirected also to the personalities of performers and transmitters, also as a *sui generis* compensation for the regular decrease and dispersion of old traditions. The modern technology of phonographic documentation demanded that the personal data of recorded musicians or singers be written down, thus promoting the individual perspective. The biographical stream leads towards the core anthropological concepts such as the need to give names (concepts and categories in a world of meaningful sounds), and the tendencies to be active (musical functions and contexts), to pass on knowledge (teaching and learning process in music), and to estimate and value experiences (aesthetic attitudes with references to the ethic).

Keywords: ethnomusicology, phonography of folklore, the person of a musician, individualism in musical tradition, history of research on folklore.

Translated by Author