

Weronika Grozdew-Kołacińska
Zakład Muzykologii, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Pracownia Muzyki Tradycyjnej, Instytut Muzyki i Tańca

W stronę etnomuzykologii stosowanej – Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT

Streszczenie: Tekst dotyczy działalności Pracowni Muzyki Tradycyjnej, powołanej 17 czerwca 2015 roku przy Instytucie Muzyki i Tańca. Tłem inicjatyw podejmowanych w ramach Pracowni są idee wynikające z treści *Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego* z 2003 roku oraz koncepcje działań w duchu etnomuzykologii stosowanej. Tekst porusza problem kontynuacji tradycyjnych form praktyki muzycznej w kontekście nowych zjawisk określanych mianem *revival*, „powrotu”, „rewitalizacji” lub „rekonstrukcji”. Prezentuje skrótowy przegląd modelowych działań edukacyjno-kulturalnych, prowadzonych przez stowarzyszenia i fundacje skupione wokół nieformalnej organizacji pod nazwą Forum Muzyki Tradycyjnej. Działania te stanowią podstawę systemowych, długofalowych programów, koordynowanych przez Pracownię i subwencjonowanych ze środków budżetowych MKiDN. Istotą programów Pracowni jest wspieranie bezpośredniego przekazu tradycji muzycznych w relacji „mistrz – uczeń” oraz interdyscyplinarna współpraca animatorów, badaczy, uczonych, artystów, pedagogów oraz urzędników państwowych.

Słowa kluczowe: muzyka tradycyjna, etnomuzykologia stosowana, kontynuacja, ochrona, Pracownia Muzyki Tradycyjnej

Towards Applied Ethnomusicology – The Traditional Music Laboratory of the Institute of Music and Dance

Abstract: The text describes the activities of Traditional Music Laboratory of the Institute of Music and Dance, which was established on 17 June 2015 in Warsaw. The main objective of the Laboratory's programs is to support traditional music transmission in a direct „master-apprentice” relationship and to facilitate an interdisciplinary, long-term collaboration between animators, researchers, scholars, artists, pedagogues and civil servants under subsidy of Polish Ministry of Culture and National Heritage. Ideas discussed in this paper arise from the content of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage

(2003) as well as the assumptions of applied ethnomusicology (the International Council for Traditional Music, *Study Group on Applied Ethnomusicology*). The question that needs to be asked in the context of the above-mentioned perspectives is how to describe the problem of the continuity of the traditional forms of musical practices in the context of new phenomena, such as the “revival”, “return”, “revitalization” or “reconstruction”, in Poland. The paper focuses on a brief overview of educational and cultural actions taken by chosen NGOs, foundations and associations organized in an informal initiative known as the Forum of Traditional Music.

Key words: traditional music, applied ethnomusicology, continuity, safeguarding, Traditional Music Laboratory

Jednym z podstawowych założeń programu Pracowni Muzyki Tradycyjnej, powołanej 17 czerwca 2015 roku przy Instytucie Muzyki i Tańca w Warszawie, jest proponowanie i wspieranie inicjatyw oraz koordynowanie projektów podejmowanych na rzecz zachowywania i kontynuacji tradycyjnej kultury muzycznej w Polsce. Odniesienie założeń programowych PMT do przesłania *Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego* z 2003 roku jest zabiegiem celowym.

Dla małych i średnich narodów Konwencja jako składnik prawa międzynarodowego daje moralny punkt oparcia dla działań zmierzających do ochrony (i obrony) tożsamości i podmiotowości lokalnej (społeczności wiejskiej, miejskiej, społeczeństwa kraju, regionu, etnicznej zbiorowości narodu) i zachęca do namysłu nad potrzebami i możliwościami realizacji tej szlachetnej w intencjach umowy międzynarodowej [Dahlig 2015: 28].

Idea powołania jednostki funkcjonującej w strukturach instytucji państwowej i ukierunkowanej na prowadzenie działań w obszarze tradycyjnej kultury muzycznej w Polsce, kielkowała wcześniej w środowisku Forum Muzyki Tradycyjnej. Podjęte w Roku Kolberga (2014) inicjatywy różnych środowisk, ogniskujących swoje zainteresowania wokół tematu tradycyjnej kultury muzycznej, stały się swego rodzaju gwarantem potencjału, który tkwi zarówno w samej ludowej muzyce tradycyjnej, jak też w ludziach, którzy od wielu lat zabiegają o przywrócenie pozytywnego obrazu tra-

dycyjnych praktyk muzycznych w powszechnym odbiorze społecznym. Założenia programowe nowo powstałej Pracowni Muzyki Tradycyjnej są w dużej mierze oparte na refleksjach i postulatach szerokiego środowiska – animatorów, badaczy, uczonych, artystów, pedagogów, urzędników państwowych – poddanych dyskusji podczas ogólnopolskiej konferencji *Rok Kolberga – i co dalej?*¹.

Niezwykle istotny jest fakt współpracy interdyscyplinarnej i wieloaspektowej, pozwalającej rozszerzać dotychczasowe perspektywy poszczególnych środowisk tworzących różnorodne sfery zainteresowań muzyką tradycyjną i jej kontekstami. Jak dotąd tylko w nikłym stopniu środowiska te ze sobą współdziałały – głównie ze względu na brak dostatecznej wiedzy na temat wzajemnych aktywności i ich charakteru, jak też z powodu różnic w postrzeganiu i interpretowaniu pewnych dziejących się „tu i teraz” zjawisk kultury muzycznej. Powodem tego wydaje się być także brak realnej platformy sprzyjającej takiemu współdziałaniu. W Polsce środowisko tak zwanych praktyków², czy „muzyków wtórnego obiegu” [Bikont 2012], w większości nie jest zainteresowane zgłębianiem wiedzy etnomuzykologicznej, zaś uprawiający tę dyscyplinę uczeni z reguły nie praktykują muzyki tradycyjnej. Odstępstwa od tej zasady – w przypadku obydwu środowisk – należą do wyjątków. Polska nauka, której przedmiotem jest muzyczny folklor i tradycyjne kultury muzyczne świata, wyrasta przede wszystkim z tradycji austro-niemieckiej, a nie anglo-amerykańskiej, skandynawskiej czy też słowiańskiej (południowo-wschodniej), sytuujących etnomuzykologię w strukturach wyższych uczelni muzycznych lub też na wydziałach uniwersyteckich z silnie rozszerzoną praktyką muzyczną.

- 1 Konferencja, zorganizowana przez Instytut Muzyki i Tańca we współpracy z członkami Forum Muzyki Tradycyjnej, odbyła się w Radziejowicach w dniach 26–27 listopada 2014 roku i była szerokim, wielowątkowym podsumowaniem obchodów i działań priorytetowych roku jubileuszowego – dwusetnej rocznicy urodzin Oskara Kolberga. Szczegółowy raport wydarzeń podjętych w Roku Kolberga został wydany drukiem oraz dostępny jest on-line na stronie IMIT [http://www.kolberg2014.org.pl/uploads/files/290_Raport-Rok-Kolberga-2014-pdf.pdf].
- 2 Jest to określenie powszechnie i od dawna używane w środowisku osób skupionych wokół Forum Muzyki Tradycyjnej, odnoszące się do „muzykantów z miasta” kontynuujących czy rekonstruujących dawną muzykę wsi. Często jest ono rozumiane jako opozycja do określenia „teoretycy”, wskazującego na polskich naukowców i badaczy.

Brakuje także jakiegokolwiek programu nauczania związanego z muzyką tradycyjną w polskich uczelniach i szkołach artystycznych³. Dotychczasowe projekty⁴, konstruowane i podejmowane w tym zakresie, nie mają charakteru stałego, przy jednoczesnym wąskim kręgu oddziaływania, ani też nie podejmują najważniejszego, wydawałoby się, kulturowego przesłania – motywowania dzieci i młodzieży do wspólnego muzykowania, opartego na tradycjach rodzimych [Jankowski 1995: 189–191].

Okazją do szerokiej i międzyśrodowiskowej wymiany myśli i prezentacji – często indywidualnych i lokalnie zorientowanych – osiągnięć w dziedzinie badań, dokumentacji, praktyki wokalnie-instrumentalnej i tanecznej w sferze tradycyjnej kultury muzycznej w Polsce, stały się krajowe seminaria etnomuzykologiczne⁵.

Podejmowane w ramach Pracowni Muzyki Tradycyjnej działania, można usytuować w nurcie idei tworzących dyskurs na gruncie – mało popularnej w Polsce, w wymiarze akademickim – etnomuzykologii stosowanej⁶. Jednym z najważniejszych postulatów tak zorientowanej dyscypliny, jest wyjście poza granice wyłącznie akademickiej aktywności [Harrison, Pettan 2010: 1–20; Pettan, Titon 2015; Seeger 2006: 214–235]. Chodzi o zaan-

3 Nieliczne wyjątki prowadzenia zajęć z zakresu gry na instrumentach ludowych można odnotować w programach trzech państwowych szkół muzycznych w Polsce na 365 placówek państwowych podległych Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego [Wawrzyńska 2014: 257–264].

4 Bazujące przede wszystkim na węgierskim systemie edukacyjnym stworzonym przez Zoltana Kodály'a.

5 Pierwsze Krajowe Seminarium Etnomuzykologiczne odbyło się w Warszawie w dniach 24–25 marca 2012 roku z inicjatywy Tomasza Nowaka i Stowarzyszenia „Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne”. Wcześniej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego zostało powołane Podyplomowe Studium Etnomuzykologiczne, którego celem jest przekazanie osobom zainteresowanym – animatorom i twórcom kultury, doktorantom podejmującym zagadnienia związane z muzyką tradycyjną, redaktorom muzycznym, nauczycielom szkół muzycznych i ogólnokształcących, instruktorom zespołów kultywujących muzykę tradycyjną – podstawowej wiedzy i umiejętności z zakresu etnomuzykologii, umożliwiającej rozwój osobistych zainteresowań i doskonalenia warsztatu pracy [<http://www.imuz.uw.edu.pl/index.php/pl/2013-03-09-18-05-03/podyplomowe-studia-etnomuzykologiczne>].

6 Od 2007 roku w strukturach najważniejszej międzynarodowej organizacji skupionej wokół problematyki tradycyjnych kultur muzycznych świata, International Council for Traditional Music UNESCO, działa grupa studyjna pod nazwą „Etnomuzykologia Stosowana” [<http://www.ictmusic.org/group/applied-ethnomusicology>].

gażowanie swojej wiedzy oraz doświadczenia w realne rozwiązywanie problemów społeczno-kulturowych, związanych z lokalnymi (lub wymagającymi poparcia, jak chociażby grupy mniejszościowe) społecznościami kultywującymi własne muzyczne tradycje, przez bezpośrednią obserwację, diagnozę i konstruowanie koncepcji praktycznego wsparcia na poziomie formalnym i nieformalnym [Brzezińska, Wosińska 2014: 95–106]. „Klasyczne” pojęcie pracy terenowej nabiera w tej perspektywie innego – szerszego znaczenia. W odniesieniu do zapisów Konwencji oraz idei jej wdrażania i realnej stymulacji środowisk lokalnych do ochrony własnego niematerialnego dziedzictwa, rola inspiratorów, asystentów – może nawet bardziej niż mediatorów czy konsultantów – powinna przypadać właśnie przedstawicielom środowiska naukowego [Bartmiński 2013: 45–46; Brzezińska 2013: 271–272; Brzezińska, Wosińska 2014: 102–103; Dahlig 2015: 27].

Z perspektywy świata dźwięków wyzwanych przez potencjał emocjonalny człowieka i porządkowanych przez umysł – nie sposób rozstrzygnąć, czy tradycja jest pojęciem wyłącznie konstruowanym, czy też jest trwałą dyspozycją, nadrzędnym programem. Zakładamy, że tradycja muzyczna jest rzeczywistością dynamiczną, która pomaga ludziom głębiej przeżywać fakt istnienia zarówno indywidualnego jak i wspólnotowego [Dahlig 1998: 45].

Muzyka tradycyjna – w uogólnionym rozumieniu śpiewu, gry instrumentalnej i tańca⁷ – jest w Polsce zjawiskiem żywym. Niejednorodne są jednak jej oblicza – przejawia się bowiem zarówno w postaci nieprzerwanego przekazu pokoleniowego (jest to już jednak zjawisko incydentalne i najczęściej dotyczy rodzin muzykujących), jak i w postaci rzeczywistości ożywionej, przywróconej lub nawet zrekonstruowanej. Muzyka tradycyjna w przekazie ciągłym charakteryzuje przede wszystkim południowe regiony Polski, zwłaszcza Podhale i Żywiecczyznę (w różnym jednak stopniu odnośnie do przestrzeni terytorialnej, jak też rodzajów zachowanych

7 W odróżnieniu do ujęcia terminu „muzyka” w rozumieniu ludowym, gdzie oznaczać on może zespół instrumentalny (kapele), grę instrumentalną, muzykanta lub też zabawę taneczną [Dahlig 1993: 28–29].

i utrzymywanych praktyk). Pokoleniowe i żywe kultywowanie dawnych zwyczajów muzycznych we wszystkich regionach Polski dotyczy przede wszystkim pobożności ludowej (przykładem może być śpiew podczas nocnych czuwań przy Grobie Pańskim, „majówek” – nabożeństw ku czci Matki Bożej, czuwań przy zmarłym) lub – szerzej – sfery obrzędowej pozbawionej już dziś wymowy religijnej *sensu stricto*, choć pozostającej wciąż w porządku czasu określonego chrześcijańskim kalendarzem liturgicznym (jak na przykład adwentowe granie na ligawkach czy kolędowanie).

Zdecydowanie więcej miejsc na „mapie muzyki tradycyjnej” w Polsce można wyznaczyć przywołując muzyczne praktyki ożywione. Przestrzenią tych praktyk jest zarówno wieś jak i miasto, które stają się idealnym – chciałoby się rzec – kontekstem i miejscem dla egzystencji tradycyjnego śpiewu, grania, tańca, ze względu na zaangażowane, prawdziwie oddane, aktywne i skonsolidowane grono odbiorców – niejednokrotnie w przeciwieństwie do rzeczywistości wsi i często osamotnionego, nierozumianego przez najbliższe otoczenie „ostatniego wiejskiego muzykanta”. Jakkolwiek i „powroty” wiejskie – w rozumieniu spонтanicznej potrzeby wspólnego przeżycia muzycznego, a nie kultywowania ugruntowanych już praktyk zespołowych (Koła Gospodyń Wiejskich, instytucjonalne zespoły ludowe czy folklorystyczne), można coraz częściej odnotować. Trzeba zaznaczyć jednak, że „powroty” te są zazwyczaj inspirowane z zewnątrz i bardzo rzadko wynikają organicznie z samej społeczności lokalnej (znaczącą rolę odgrywają wówczas osoby działające w lokalnych ośrodkach kultury i jednostkach samorządowych).

Wydaje się, iż ponad dwudziestoletni proces *revival* w Polsce stanowi wystarczającą perspektywę czasową, by móc określić kilka modeli działań praktyk muzycznych w jego obrębie. Dziś są to już w pewnym stopniu działania systemowe, rozwijane równolegle przez różne środowiska (choć skupione wokół jednej idei, czyli odkrywania, przywracania i kontynuowania dawnych muzycznych tradycji wsi), które stają się obecnie podstawą funkcjonowania „siatek” projektów i realizowania zintegrowanych programów we współdziałaniu z instytucjami. W przypadku opisanych poniżej trzech pierwszych modeli, lokalne inicjatywy moderowane są często przez osoby (liderów lub ich następców), które miały, lub nadal mają, związek

ze wszystkimi trzema środowiskami i *de facto* tworzą jedno szersze środowisko skupione w nieformalnej organizacji, jaką jest wspomniane już Forum Muzyki Tradycyjnej. Środowisko to (w sferze działań indywidualnych lub poszczególnych stowarzyszeń) współpracuje sporadycznie, według zasad wypracowanych we własnych stowarzyszeniach i fundacjach, także z lokalnymi zespołami regionalnymi – opisanymi jako model czwarty.

1. Model Domu Tańca

Inspiracją dla twórców polskiego Domu Tańca (1994), skupionych w grupie zwanej „Bractwo Ubogich”, były węgierskie *táncház* [Quigley 2014: 182–204]. Pierwotna idea spotkań z wiejskimi mistrzami – śpiewakami, muzykantami, tancerzami – i uczenia się od nich oraz wspólne muzykowanie i taniec (relacja mistrz – uczeń) niezmiennie obecne są w działaniach osób związanych z tym ruchem do dziś. Znamienne dla działań Domu Tańca jest zatarcie się właściwie granicy i dychotomii wieś – miasto. Muzyka tradycyjna (nizinna, przede wszystkim z Polski Centralnej i Wschodniej) – poznawana, przyswajana, grana, śpiewana i tańczona – jest tak samo ważna w miejscu, z którego się wywodzi, gdzie mieszka śpiewak czy muzykant (na wsi), jak i wtedy, gdy „przywieziona” jest do miasta, czyli do miejsca, z którego najczęściej pochodzą dziś adepci wiejskiej sztuki muzykowania. Obecnie Domy Tańca funkcjonują w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Wrocławiu, Lublinie, Olsztynie, Gdańsku, Szczecinie, ale również często „pograjki” i „potańce”⁸ odbywają się w małych miasteczkach i wsiach.

2. Model Fundacji „Muzyka Kresów”

Idea Fundacji (1991) wyrasta z założeń współpracy teoretyków i praktyków dawnego śpiewu ludowego (śpiewu „archaicznego”), i ukierunkowana jest głównie na tradycje Polski wschodniej oraz jej wschodnich sąsiadów. Przyjęte przez osoby skupione wokół Fundacji zasady pracy nad pieśnią i głosem, są odzwierciedleniem praktyki etnomuzykologicznej badaczy rosyjskich, ukraińskich i białoruskich, polegającej na integralności wie-

8 Określenia o proveniencji ludowej, powszechnie dziś używane w środowisku pasjonatów muzyki tradycyjnej w mieście.

dzy teoretycznej z umiejętnością prezentacji autentycznego repertuaru [Ambrazevičius 2012: 322–338]. Z kolei „laboratoryjne” podejście do nauki i rekonstrukcji śpiewu tradycyjnego (wywodzącego się przede wszystkim z repertuaru obrzędowego), a zwłaszcza jego poszukiwanie (w różnych obszarach – od wędrowania po wsiach po archiwa fonograficzne), jest nawiązaniem do idei i praktyk przyświecających teatrowi Jerzego Grotowskiego. Specyfiką Fundacji jest tworzenie platformy dla spotkań artystycznych (między innymi twórcza współpraca z kompozytorami młodego pokolenia) i traktowanie śpiewu tradycyjnego przede wszystkim jako sztuki performatywnej, zindywidualizowanej, wyabstrahowanej z kontekstu kultury lokalnej.

3. Model Stowarzyszenia „Tratwa”

Doświadczenia Stowarzyszenia (1993) w pracy z lokalnymi grupami i społecznościami bazują na koncepcji żywej kultury [Fatyga 2012] oraz szerokim, społeczno-kulturowym ujęciu problemu wykluczenia, marginalizowania zarówno człowieka, jak i potencjału twórczego i wspólnotowego, jaki jest jego udziałem, a także wynikają z inspiracji myślą Jerzego Grotowskiego o kontrkulturze. Doświadczenia te, sprzężone z fascynacją tradycyjną kulturą wsi, szczególnie w jej muzycznym wyrazie, owocują obecnie działaniami na rzecz przywracania kompetencji kulturowych poprzez identyfikację i rozbudzanie potencjału podmiotowego, jako źródła siły budowania relacji i więzi wśród przedstawicieli (zwłaszcza młodych) lokalnych wiejskich społeczności. Podstawowym założeniem jest to, aby przekaz kompetencji (w tym umiejętności związanych z praktyką muzyczną) odbywał się w jak najbardziej naturalny i bliski – w sensie międzyludzkich relacji – sposób, a nie w czysto „warsztatowej”, czyli w powyższym rozumieniu sztucznej rzeczywistości. Istotą tak pojętych działań jest nie tylko uczenie się i muzykowanie, ale przede wszystkim budowanie na zasadzie „barteru kulturowego” trwałych ogniw społecznych, wspólnotowych, kulturowych – nie tylko między „mistrzem” a „ucniem” (jak w przypadku skrzypka Jana Gacy i jego licznych, pochodzących z miasta, następców w muzykanckim rzemiośle), ale także (docelowo) między depozytariuszami

tradycyjnych wartości a młodym autochtonicznym pokoleniem, które w stosunku do tego, co stare, przejawia głęboki sceptycyzm czy wręcz niechęć.

4. Model zespołów regionalnych

Jakkolwiek działalność zespołów regionalnych⁹ nie wynika w Polsce – co oczywiste – ze zjawiska *revival* lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, to nie można pominąć tego modelu i należy uznać go za ugruntowaną oraz tradycyjną formę funkcjonowania muzycznego folkloru, upowszechnianą już od lat trzydziestych ubiegłego stulecia [Nowak 2014: 86–94]. Tym bardziej, że niektóre z zespołów – zwłaszcza śpiewaczych – powstały już po przemianach politycznych w Polsce i – będąc częścią „artystyczno-profesjonalnego” nurtu zespołów regionalnych – przechowują i kultywują bardzo tradycyjne i dawne elementy ludowej kultury muzycznej (jak zespół śpiewaczy „Jarzębina” z Kocudzy). Dzięki temu znajdują wspólny język z animatorami i artystami, których dziś postrzega się jako koryfeuszy polskiego „ożywiania” tradycji wiejskich *in crudo*, w duchu europejskiego nurtu *revival*. Trudno też nie zauważyć, iż pod wpływem aktywności pasjonatów „z miasta”, utrwalone przez ruch amatorski na wsi [Sobieska 2006: 171] tendencje teatralno-sceniczne zespołów regionalnych, ustępują czasem miejsca nowo odkrytej spontaniczności i naturalności, które uwidaczniają się najczęściej w trakcie zabaw tanecznych, ale także w powrocie do dawnych praktyk obrzędowych i ich wymiaru symbolicznego. Przykładem takich praktyk mogą być *boże obiady*, wskrzeszone w kurpiowskich Bandysiach, z inicjatywy Stowarzyszenia „Trójwiejska”, we współdziałaniu z członkami regionalnego zespołu „Carniacy” z Czarni. Z kolei zespoły regionalne działające w południowej Polsce¹⁰, są przejawem ciągłości pokoleniowej w przekazie tradycji, a ich kierownikami są często wybitni „mistrzowie tradycji”.

9 Określenia zespoły regionalne używam w tym miejscu *sensu largo*, nie odnosząc go do kategorii proponowanych przez Józefa Bursztę [Burszta 1972: 91–95; 1985: 311].

10 Historia powstania niektórych zespołów góralskich sięga początków XX wieku. Najstarszą z zorganizowanych grup taneczno-instrumentalno-śpiewaczych jest Zespół Regionalny „Istebna”, którego początek działalności – najpierw nieformalnej – datuje się na 1901 rok.

Wszystkie powyższe modele odwołują się do edukacji, w szczególności w jej nieformalnym kształcie. Jednym z najistotniejszych zadań Pracowni Muzyki Tradycyjnej jest – obok szerokiego wsparcia edukacyjnych działań nieformalnych – stworzenie i utrwalenie modelu transferu wiedzy i umiejętności muzycznych w zakresie kultury tradycyjnej, w obszarze edukacji formalnej, zwłaszcza artystycznej. Model taki może być skonstruowany na przykładzie doświadczeń nauczania gry na instrumentach ludowych w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Zbąszyniu, i rozszerzony na edukację w szkołach muzycznych wyższych szczebli.

Opierając się na swoich wieloletnich doświadczeniach, i przy poparciu instytucji państwowych (Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytutu Muzyki i Tańca), liderzy Forum Muzyki Tradycyjnej zaproponowali i zainicjowali zintegrowane programy (funkcjonujące również w trybie konkursowym), które wyszły naprzeciw potrzebom zarówno szeroko pojętego środowiska, jak też wpisały się w ogólne działania na rzecz ochrony dziedzictwa niematerialnego, zgodnie z implementowaną w Polsce od 2011 roku Konwencją UNESCO. Programy te są obecnie zasadniczą częścią zadań podejmowanych w ramach Pracowni Muzyki Tradycyjnej. Szkoła Mistrzów Tradycji oraz Szkoła Mistrzów Budowy Instrumentów Ludowych, to propozycje warsztatowe dedykowane wykonawcom ludowym, którzy są depozytariuszami tradycyjnego repertuaru muzycznego, stylu wykonawczego oraz posiadają rzadkie już umiejętności budowy tradycyjnych, dawnych instrumentów i narzędzi muzycznych.

Najszerzej rozbudowanym systemem działań jest „Akademia Kolberga”, koordynowana przez Stowarzyszenie „Tratwa”, pod której egidą znalazło się szereg stowarzyszeń i fundacji oraz osób indywidualnych, realizujących od wielu lat to, co zostało w 2014 roku wyartykułowane w założeniach programowych Akademii. Działania animacyjne Akademii polegają przede wszystkim na powoływaniu procesu bezpośredniego przekazu tradycji przez wiejskich mistrzów w naturalnym środowisku, w którym powstawała i praktykowana była dana kultura muzyczna oraz **na inspirowaniu różnorodnych grup społecznych do własnych, niezależnych poszukiwań w obszarze muzyki tradycyjnej**. Częścią „Akademii Kolberga” jest program edukacyjno-dydaktyczny „Mały Kolberg”, któremu patronuje

Fundacja Rozwoju Dzieci im. J.A. Komeńskiego, skierowany do dzieci oraz osób z dziećmi pracujących.

Zjawiskiem najsilniej chyba kojarzonym z ożywianiem muzycznych tradycji polskiej wsi, są zabawy taneczne, połączone obecnie w jedną ideę, tak zwanych Wiejskich Klubów Tańca. W muzyce tradycyjnej, muzyce instrumentalnej, ruch tancerzy był tym warunkiem, ale i motywacją, „życiodajnym impulsem”, który dynamizował wykonanie, implikował twórczą zmianę wielokrotnie (całymi godzinami nieraz) powtarzanej melodii, wywoływał – tak charakterystyczną w muzyce ludowej – wariantowość i ostatecznie narzucał tempo, akcentację [Dahlig 1993: 38]. Na wzór dawniejszych „pograjek” i „muzyk” imprezy taneczne WKT odbywają się najczęściej w remizach i świetlicach – chodzi bowiem o atmosferę przestrzeni (także tę akustyczną), o pewnego rodzaju nostalgię, ale też i o funkcjonalność miejsca. Najintensywniej Wiejskie Kluby Tańca działają obecnie na Radomszczyźnie i Kielecczyźnie. Zabawy taneczne, często jako „Noce Tańca”, odbywają się również w miastach¹¹.

Przeżywany niedawno jubileuszowy rok poświęcony Oskarowi Kolbergowi, skłonił wielu badaczy i przedstawicieli środowisk muzyki tradycyjnej do bliższego przyjrzenia się kondycji współczesnej muzycznej kultury tradycyjnej w Polsce. Główne pytania i refleksje ogniskowały się nie tyle wokół stanu zachowania różnych muzycznych przejawów tradycji, ale dotyczyły raczej próby określenia – czym muzyka tradycyjna dziś jest, do kogo należy, kto ją przekazuje i po co, jakie okoliczności sprawiają, że daną muzykę możemy identyfikować jako tradycyjną, a inną już nie? Czy istnieje „jedna” muzyka tradycyjna? Określenie zakresu semantycznego tego pojęcia nastrocza zwykle wiele trudności [Grozdek-Kołacińska 2014: 41] i jest często przyczyną nieporozumień, sporów interdyscyplinarnych oraz międzyśrodowiskowych. Pomimo tych trudności istnieje jednak – jak się wydaje – silna potrzeba definiowania pewnych zjawisk, zwłaszcza w kontekście działań na poziomie instytucjonalnym (dotyczy to organizacji

11 W tym przypadku możemy mówić przede wszystkim o typowych preferencjach *homo ludens*, ułatwiających integrację międzyśrodowiskową (wieś – miasto) i „przystosowanie ludowości do kultury mieszczańskiej” [Dahlig 1998: 52], nie pozbawionych jednak determinant edukacyjnych i poznawczych.

i tworzenia regulaminów festiwali i przeglądów muzyki tradycyjnej, ubiegania się o dotacje samorządowe, ministerialne, unijne, prezentowania i promocji muzyki tradycyjnej w mediach). Wypracowanie wspólnego języka jest również istotne przy podejmowaniu interdyscyplinarnych projektów badawczych, służących integracji środowisk dla wspólnych celów – określonych zarówno w treści Konwencji, jak i w zadaniach programowych Pracowni Muzyki Tradycyjnej. Ostrożna uniwersalizacja w świadomości rzeczy nie musi (i nie powinna) oznaczać unifikacji indywidualnych odczuć i refleksji w percypowaniu zjawisk muzycznych i ich kontekstów (ludzkich, przestrzennych, czasowych, symbolicznych), ani też nie może ograniczać wyrażania nawet skrajnie odmiennych poglądów i definicji, odnoszących się do indywidualnych doświadczeń lub tradycji dyscyplin naukowych. Określeniem, które w odniesieniu do współczesnych zjawisk tradycyjnej kultury muzycznej wymaga sprawiedliwej i obiektywnej weryfikacji semantycznej, jest dziś niewątpliwie „kontynuacja”.

Próbę deskrypcji przejawów kontynuowania muzyki tradycyjnej w Polsce można oprzeć na czterech kategoriach, stanowiących odzwierciedlenie współczesnych sposobów istnienia śpiewu, muzyki i tańca. Każdą wymienioną poniżej kategorię ująć można zarówno w porządku diachronicznym przekazywanej tradycji muzycznej, jak i synchronicznym [Grodzdek-Kołacińska 2014: 45]. W świetle Konwencji porządki te i kategorie są równoważne, o ile odnoszą się do międzyludzkiego transferu kulturowych zjawisk żywych, dynamicznych i stale aktualizowanych.

1. Podtrzymywanie, czyli utrwalanie przyjętych wzorów, odbieranych jako właściwe, dobre, autentyczne – w kontekście treści Konwencji uznawanych jako „najlepsze praktyki”. Dotyczy to tych aktywności i praktyk muzycznych, które mają długą i ugruntowaną tradycję – potwierdzoną (czy stale potwierdzaną) w transmisji pokoleniowej „*in situ*” lub też zostały dawno „odkryte”, „ożywione”, „odkurzone”, „zrekonstruowane”, przejęte czy przyswojone i wymagają ugruntowania i ochrony, przede wszystkim poprzez uprawianie ich w lokalnych społecznościach.
2. Ożywianie, czyli rewitalizacja – dotyczy tych zjawisk muzycznej kultury tradycyjnej, które uległy zaniechaniu w swoim naturalnym kontekście kulturowo-przestrzennym, ale funkcjonują w ludzkiej pamięci i są w za-

sięgu możliwości wykonawczych depozytariuszy muzycznych tradycji, a zatem realne jest ich przywrócenie. Przykładem może być odnowienie praktyki mistrzów mazowieckiej gry skrzypcowej, gry na cymbałach w Zachodniopomorskiem, czy też pieśni dziadowskiej z akompaniamentem liry. Warto nadmienić, iż idee świadomego ożywiania zjawisk folkloru muzycznego mają o wiele starszą genezę niż się zazwyczaj uważa¹². Ożywianie często wiąże się z kategorią rekonstruowania i autentyzowania.

3. Autentyzowanie, czyli tworzenie i uwiarygodnianie pewnej wizji muzyki tradycyjnej – wyabstrahowanej z kontekstu dawnego, fragmentarycznej, w innej rzeczywistości czasoprzestrzennej, ale o znamionach „oryginalności”, „autentyczności”, a często i „archaiczności” (w odniesieniu do stosowanych technik, czy manier wykonawczych). W zależności od przyjętego modelu działalności, w obszarze kontynuowania muzycznych tradycji, można zauważyć dwa sposoby ich autentyzowania. Środowiska skupione wokół idei Domu Tańca, Fundacji „Muzyka Kresów”, Stowarzyszenia „Tratwa” i im podobnych, uwiarygadniają rzeczywistość przez siebie kreowaną poprzez jak najbardziej naturalne, surowe wręcz odwołanie do przejmowanej od swoich mistrzów muzycznej schedy. Cechuje je duża skromność, zachowawczość, a niekiedy wręcz stylizacja ubioru według przyjętej indywidualnie wizji wsi i jej mieszkańców (niekoniecznie współczesnych) oraz przejmowanie pewnych specyficznych manier w ruchu i dynamice ciała podczas gry na instrumencie, śpiewu, czy tańca. Z kolei członkowie zespołów regionalnych autentyzują, a nawet manifestują przynależność do danej kultury muzycznej (co często pokrywa się geograficznie z ich „małą ojczyzną”) poprzez strój regionalny, repertuar lokalny, specyficzne dla regionu instrumentarium.
4. Rekonstruowanie, czyli odtwarzanie elementów tradycji i praktyk muzycznych, które w żywym obiegu pokoleniowym zanikły, a ich przywró-

12 Warto w tym miejscu wspomnieć wysiłki Zygmunta Glogera, nieco zapomnianego badacza i uczonego – zwłaszcza na tle postaci Oskara Kolberga, który już w latach sześćdziesiątych XIX wieku próbował przywracać pamięci podlaskiej młodzieży teksty śpiewów *kupałowych* [Dahlig 2013: 177].

cenie możliwe jest wyłącznie dzięki pamięci depozytariuszy tradycji muzycznych oraz archiwalnym zapisom fonograficznym i audiowizualnym, a także historycznym źródłom pisanim i ikonograficznym. Wielu „miejskich” kontynuatorów ludowych tradycji muzycznych i tanecznych odzęguje się od określenia rekonstrukcja, które w ich mniemaniu jest nieprawdziwe, czy wręcz obraźliwe¹³. Jak jednak nazwać odtwarzanie przez muzykanta czy śpiewaka dawno zapomnianych w żywym przekazie melodii, zapisanych chociażby w tomach Kolbergowskich, czy też – zarzuconego dawno – repertuaru obrzędowego (żniwnego, sobótkowego) w duchu przyjętej dziś estetyki wykonawczej *in crudo*, nie wspominając o niekwestionowanym rekonstruowaniu instrumentów, takich jak suka i techniki gry na nich? Rekonstrukcji podlega też często trudno uchwytna sfera psychologiczna – na poziomie wspólnotowym, tożsamościowym, emocjonalnym. W rekonstrukcji, być może bardziej niż w autentyzacji, dostrzegalne jest dążenie do ideału (zwłaszcza brzmieniowego), przypisane każdej prawdziwej wypowiedzi twórczej i artystycznej [Bielawski 2015: 40], w szczególności tej sięgającej do Absolutu.

Na uboczu rozważań o kontynuowaniu tradycji muzycznych pozostawiam temat folkloryzmu i folku, choć jest on ze wszech miar godny podjęcia w kontekście treści Konwencji¹⁴, jak również ze względu na pytanie o profil Pracowni Muzyki Tradycyjnej w perspektywie dynamicznie zachodzących zmian w kulturze muzycznej oraz ich społecznego odbioru.

Muzyka tradycyjna kontynuowana w praktyce, to muzyka żywa i podawana dalej w bezpośredniej relacji międzyludzkiej (choć w różnych kontekstach), a zatem spełniająca podstawowy warunek transmisji niematerialnego dziedzictwa kulturowego [Santova 2004: 287; 2013: 149–150].

13 Gorące emocje i kontrowersje wśród wielu członków Forum Muzyki Tradycyjnej wzbudza kategoria „folklor rekonstruowany” na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym.

14 Próbe taką podjęto między innymi w *Raporcie dotyczącym Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku Art. 2 pkt. 2b sztuki widowiskowe* [Grozdew-Kołacińska, Wosińska 2012] oraz w artykule *Konwencja UNESCO a ruch folkowy. Ochrona dziedzictwa a nowe pomysły* [Dahlig 2015].

Najbardziej skuteczną „ochroną” tradycyjnych praktyk muzycznych jest ich kontynuowanie, zatem najbardziej zasadne, z perspektywy działań Pracowni Muzyki Tradycyjnej, wydaje się zarówno inspirowanie, jak i subwencjonowanie takich przestrzeni aktywności, które tę kontynuację umożliwiają w jak najszerszym spektrum przekazu kompetencji i wiedzy – przede wszystkim przy zaangażowaniu i dowartościowaniu społeczności lokalnych, ale także w dziedzinie powszechnego uprawiania sztuki i ogólnego ludzkiego rozwoju. Właściwe rozumienie pojęcia „ochrona” nie może obejść się bez sprawiedliwej aksjologii, którą umożliwia sprawna i czyniona z pewnego dystansu diagnoza, wynikająca nie tylko z indywidualnej obserwacji i doświadczenia, ale poparta zobiektywizowaną refleksją naukowo-badawczą. Dbłość o muzykę tradycyjną, wynikająca z działań instytucji państwowej, winna być afirmacją jej autentycznych i trwałych wartości (nawet, czy może właśnie przede wszystkim, w nowym kontekście), a nie hołdowaniem turyzmowi, hipsterstwu i płytkiej modzie. Dlatego też podejmowane w ramach programu Pracowni Muzyki Tradycyjnej inicjatywy i działania, obejmują także te o charakterze informacyjnym i szkoleniowym oraz dyskursywnym. Praktyki te sprzyjają celowi postawionemu w Artykule I (pkt. c) tekstu Konwencji, jakim jest wzrost, na poziomie lokalnym, krajowym i międzynarodowym, świadomości znaczenia niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz zapewnienie, aby dziedzictwo to było wzajemnie doceniane.

Bibliografia

Ambrazevičius Rytis

2012: *Vocal Training „In Tradition”. Applied Ethnomusicology at Work. [In:] Musical Traditions. Discovery, inquiry, Interprettion, and Application. XXVI European Seminar in Ethnomusicology.* Ed. P. Richter. Budapest, pp. 322–338.

Bartmiński Jerzy

2013: *Specyfika niematerialnego dziedzictwa kulturowego – problem ochrony, dokumentacji i rewitalizacji.* [W:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe:*

źródła – wartości – ochrona. T. 1. Red. J. Adamowski, K. Smyk. Lublin–Warszawa, s. 35–49.

Bielawski Ludwik

2015: *Czas w muzyce i kulturze*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Bikont Maria

2012: *Dotrzeć do sedna pieśni. Proces przyswajania pieśni wiejskich w środowisku miejskim*. Niepublikowana praca magisterska napisana w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Brzezińska Anna Weronika

2013: *Rola społeczności lokalnej w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego na przykładzie Wielkopolski*. [W:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*. T. 1. Red. J. Adamowski, K. Smyk. Lublin–Warszawa, s. 265–275.

Brzezińska Anna Weronika, Wosińska Małgorzata

2014: *Oddolne zarządzanie regionalną kulturą muzyczną*. [W:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. W. Grozdew-Kołacińska. Warszawa, s. 95–106.

Burszta Józef

1972: *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska*. „Lud”, t. 56, s. 83–102.

1985: *Chłopskie źródła kultury*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Dahlig Piotr

1993: *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

1998: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

2013: *O wartościowaniu i prognozowaniu tradycji muzycznych*. [W:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*. T. 1. Red. J. Adamowski, K. Smyk. Lublin–Warszawa, s. 183–189.

2015: *Konwencja UNESCO a ruch folkowy. Ochrona dziedzictwa a nowe pomysły*. [W:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*. T. 2. Red. J. Adamowski, K. Smyk. Lublin–Warszawa, s. 27–33.

Fatyga Barbara

2012: *Definicja kultury żywej*. <http://ozkultura.pl/wpisy/86> [ostatni dostęp: styczeń 2016].

Grozdew-Kołacińska Weronika

2014: *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny, próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*. [W:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. W. Grozdew-Kołacińska. Warszawa, s. 40–47.

Grozdew-Kołacińska Weronika, Wosińska Małgorzata

2012: *Raport dotyczący Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku. Art. 2 pkt. 2b sztuki widowiskowe*. <http://www.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2012/10/GRO-ZDEW-KO%C5%81ACI%C5%83SKA-WOSI%C5%83SKA-Art.-2-pkt.-2b-sztuki-widowiskowe.pdf> [ostatni dostęp: styczeń 2016].

Jankowski Wojciech

1995: *Refleksje o folklorze w wychowaniu muzycznym*. [W:] *Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury*. Red. L. Bielawski, J.K. Dadak-Kozicka, K. Lesień-Płachecka. Warszawa, s. 189–191.

Klisala Harrison, Svanibor Pettan

2010: *Introduction*. [In:] *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Eds. H. Klisala, E. Mackinlay, S. Pettan. Newcastle upon Tyne, pp. 1–20.

Nowak Tomasz

2014: *Działalność zespołów. Instytucjonalizm a spontaniczność*. [W:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. W. Grozdew-Kołacińska. Warszawa, s. 86–94.

Quigley Colin

2014: *The Hungarian Dance House Movement and Revival of Transylvanian String Band Music*. [In:] *The Oxford Handbook of Music Revival*. Eds. C. Bithell, J. Hill. New York, pp. 182–204.

Santova Mila

2004: *Introduction*. [In:] *Living Human Treasures Bulgaria*. Ed. Ch. R. Bratanova. Sofia, pp. 287–292.

2013: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe – przekaz jako redukcja zapominania*. [W:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*. T. 1. Red. J. Adamowski, K. Smyk. Lublin–Warszawa, s. 149–150.

Seeger Anthony

2006: *Lost Lineages and Neglected Peers: Ethnomusicologists Outside Academia*. "Ethnomusicology", vol. 50, no. 2, pp. 214–235.

Sobieska Jadwiga

2006: *Polski folklor muzyczny*. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej.

Titon Jeff Todd

2015: *Applied Ethnomusicology: A Descriptive and Historical Account*. [In:] *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Eds. S. Pettan, J.T. Titon. New York, pp. 4–28.

Wawrzyńska Zofia

2014: „Polski folklor muzyczny” w szkołach muzycznych I i II stopnia. [W:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. W. Grozdek-Kołańska. Warszawa, s. 257–264.

Strony internetowe

<http://www.akademikolberga.pl> [ostatni dostęp: styczeń 2016].

<http://www.ictmusic.org/group/applied-ethnomusicology> [ostatni dostęp: grudzień 2015].

<http://www.imuz.uw.edu.pl/index.php/pl/2013-03-09-18-05-03/podyplomowe-studia-etnomuzykologiczne> [ostatni dostęp: grudzień 2015].

http://www.kolberg2014.org.pl/uploads/files/290_Raport-Rok-Kolberga-2014-pdf.pdf [ostatni dostęp: styczeń 2016].

Spis fotografii

Fot. 1 Bolesław Orzelski i Piotr Dorosz, Koziniec, 2015 rok; fot. P. Baczewski.

Fot. 2 Tabor w Sędku, 2015 rok; fot. P. Baczewski.

Fot. 3 Piotr Gaca i Julia Migdańska, Rdzów, 2011 rok; fot. P. Baczewski.

Fot. 4 Piotr Sikora i Katarzyna Zedel, 2014 rok; fot. P. Baczewski.

Fot. 5 Józef Kędziński, Marcin Drabik, Paula Kinaszewska, Poświętne, 2016 rok; fot. P. Baczewski.

Fot. 6 Majowe, Grabina, 2009 rok; fot. J. Jackowski.



Fot. 1 Bolesław Orzelski i Piotr Dorosz, Koziniec



Fot. 2 Tabor w Sędku



Fot. 3 Piotr Gaca i Julia Migdalska, Rdzów



Fot. 4 Piotr Sikora i Katarzyna Zedel



Fot. 5 Józef Kędzierski, Marcin Drabik, Paula Kinaszewska, Poświętne



Fot. 6 Majowe, Grabina