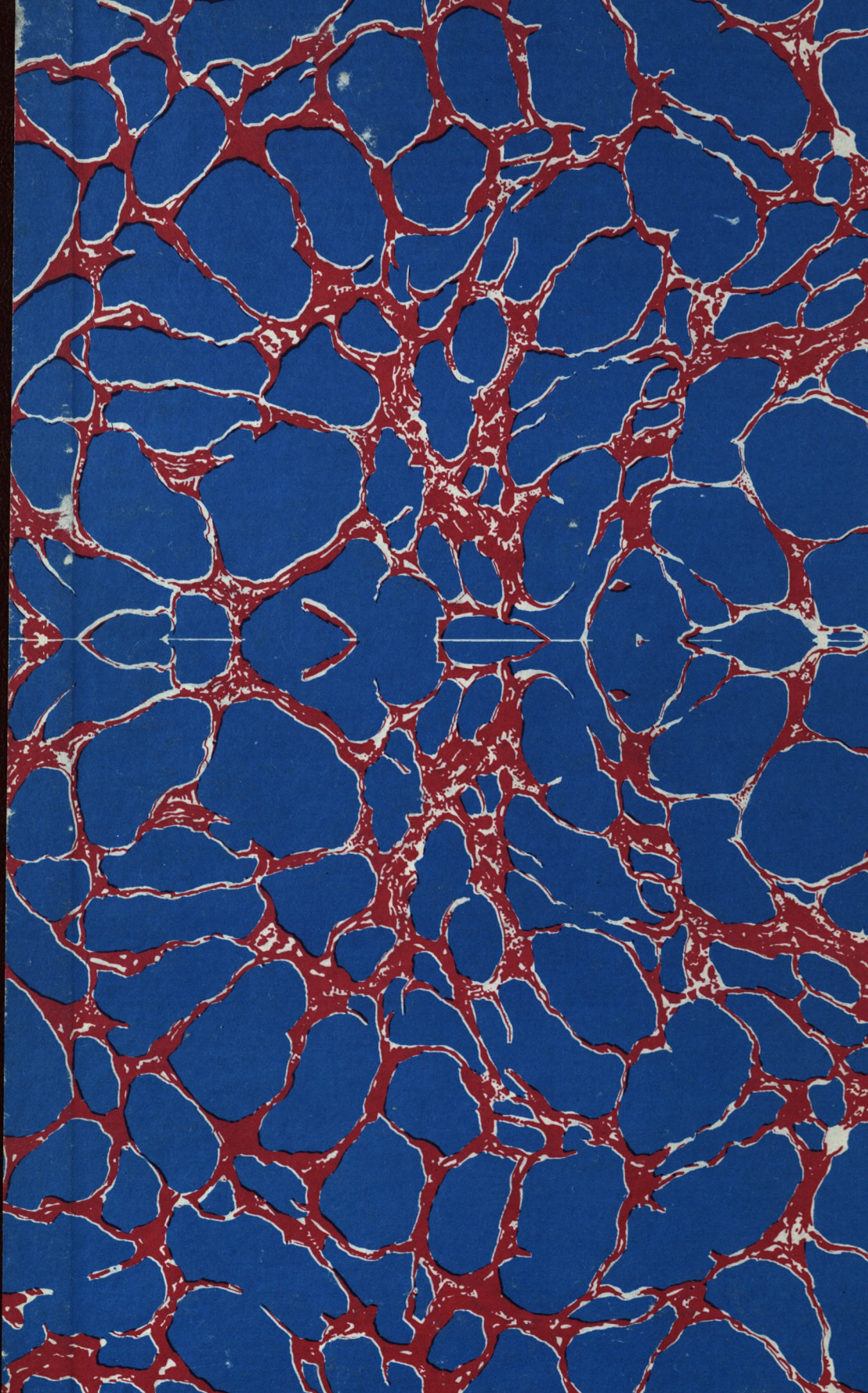








**CZYTEL尼亚**

W setną rocznicę śmierci  
**OSKARA KOLBERGA**  
1890 – 1990  
Studia i Materiały



**biuletyn  
kwartalny  
radomskiego  
towarzystwa  
naukowego**



# BIULETYN KWARTALNY RADOMSKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO



## KOLEGIUM REDAKCYJNE

dr inż. Leszek Cegliński, mgr Zofia Czempińska, mgr Grażyna Kabza, dr Halina Kisiel (z-ca przewodniczącego), dr Andrzej Lipiński, doc. dr hab. inż. Wincenty Lotko (przewodniczący), dr Stanisław Ośko (z-ca przewodniczącego), mgr Jan Orzechowski (sekretarz), dr Józef Zdrojkowski.

## RECENZENT

Prof. dr hab. Ludwik Bielawski

## REDAKTOR ZESZYTU

dr Katarzyna Janczewska-Sołomko

## KOREKTA

Anna Chmielewska

## REDAKTOR TECHNICZNY

Zbigniew Kolibabka

## ZRÓDŁA ZDJĘĆ

nr nr 1, 2 — Archiwum Radomskiego Towarzystwa Naukowego;  
nr nr 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 — Pracownia Fotograficzna Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie;  
nr nr 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 — Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu.

## WYDAWCA

Radomskie Towarzystwo Naukowe  
26-600 Radom, ul. 1 Maja 60

Zakłady Graficzne Radom — 1018/89 630 + 35 egz. B-8

## WSTĘP

Wiek XIX. Dla Polski tragiczny, a jednocześnie burzliwy i ciekawy; w sztuce — przede wszystkim romantyzm, który w Polsce znalazł podatny grunt dla swej egzystencji, bowiem idee romantyzmu koresponowały z odczuciami i potrzebami Polaków, uwzględniały dążenia narodo-wo-wyzwoleńcze, jak również poznawanie i pielęgnowanie rodzimej sztuki ludowej i szukania w niej inspiracji.

W tym trudnym dla Polski momencie żył i pracował jeden z największych, a zarazem jeden z najskromniejszych Polaków, zasłużony dla naszej kultury narodowej w stopniu wzbudzającym najwyższy podziw i najwyższe uznanie — Oskar Kolberg. Cztery lata młodszy od Chopina — zresztą z nim zaprzyjaźniony — żył 86 lat, bez reszty poświęcając się dziełu o wartościach nieprzemijających, które nie ma sobie równego w skali światowej.

Sądzę, że w pełnym uświadomieniu sobie znaczenia działalności Oskara Kolberga pomoże przypomnienie kilku faktów i zjawisk poprzedzających tę działalność. Otóż, do XVIII wieku przejawy twórczości ludowej — także muzycznej — znamy tylko z wykopalisk archeologicznych, z różnych zabytków piśmiennictwa, zapisów, relacji, kronik. Są tam przypadkowe wzmianki o zwyczajach i obyczajach ludowych, a także teksty ludowe. Pośrednie źródła wiedzy o naszej kulturze ludowej to także ikonografia, kazania średniowieczne, w pewnym stopniu też dzieła literackie i utwory muzyczne. Wydane w epoce przedkolbergowskiej zbiory pieśni ludowych, autentycznych i stylizowanych, zawierały w znacznej większości tylko teksty, bowiem „piosenka ludowa” oznaczała właśnie tylko tekst, melodie zaś przekazywano głównie tradycją ustną. Przy niektórych wydawanych tekstach umieszczano adnotację „śpiewać na nutę...”, po czym wymieniano zwykle powszechnie znaną melodię. Liczba informacji — bezpośrednich i pośrednich — o polskiej muzyce ludowej jest niewspółmiernie mała w porównaniu z liczbą wiadomości o innych, nie muzycznych, przejawach naszej kultury.

Na przełomie XVIII i XIX wieku wzrosło zainteresowanie chłopstwem jako klasą społeczną i przejawami jego życia, co zostało poparte działaniami zmierzającymi do utrwalenia na piśmie twórczości ludowej w jak najszerszym zasięgu terytorialnym i treściowym. Jednocześnie Stanisław Staszic w swych pracach uwzględnia moralną i społeczną problematykę



chłopa, a Hugo Kołłątaj kreśli ambitny program działania na rzecz rozszerzenia badań historycznych o sprawy ludu; w 1802 roku pisał, że „trzeba nam poznać obyczaje pospólstwa we wszystkich prowincjach”, należy zbadać „różnicę w dialektach, w ubiorze”, a także „każdy obrządek przy godach weselnych, przy urodzinach, przy pogrzebach”, trzeba wiedzieć „o zabawach pospólstwa stosownie do części roku, o ich muzyce i instrumentach muzycznych, o pieśniach, o bajkach, o guslach i zabobnach, o gatunkach pożywności, sposobie budowania, o pasterstwie i rolnictwie, rękodzielnach pospólstwa, nałogach i wadach”<sup>1</sup>.

W XIX wieku są podejmowane pionierskie prace dotyczące życia ludu, prace zbieracze i badawcze, a znajduje to — zgodnie z ideami romantyzmu i pozytywizmu — odbicie również w literackiej i muzycznej twórczości tego okresu. Ukazują się między innymi opisy obrzędów, zbiory pieśni ludowych, sporadycznie — melodie ludowe, zwykle jednak z akompaniamentem fortepianowym, pozbawione rzekomych barbarizmów, odbiegające od autentyku, bez podania źródła. Jednakże idee Kołłątaja w pełni urzeczywistnił dopiero Oskar Kolberg.

Urodzony na ziemi radomskiej 22 lutego 1814 roku w Przysusze pod Opocznem, Henryk Oskar Kolberg, syn Juliusza Kolberga i Karoliny de Mercourt, pochodzi z dwu cudzoziemskich rodzin na stałe osiadłych w Polsce. Godnym podkreślenia jest fakt, że z mieszanego małżeństwa wyrósł jeden z najwybitniejszych polskich naukowców.

Na późniejsze zainteresowania i wybór drogi życiowej młodego Oskara niewątpliwie wpływ wywarło intelektualne i artystyczne środowisko, w którym wzrastał po przeprowadzce rodziców do Warszawy. W środowisku tym był między innymi Fryderyk Chopin, Brodzińscy, profesoria Uniwersytetu.

Uzdolniony muzycznie, będąc uczniem Liceum Warszawskiego, Oskar Kolberg rozpoczął naukę gry na fortepianie. Po roku 1830 i zamknięciu Liceum pracował jako księgowy, kontynuując kształcenie muzyczne — również w zakresie kompozycji (m. in. u Józefa Elsnera — nauczyciela Chopina — a potem przez dwa lata w Berlinie).

Równocześnie przejawiają się zainteresowania Kolberga twórczością ludową, którą cały czas zajmował się i wykorzystywał w swych kompozycjach. Wędrował po wsiach i notował utwory ludowe, ale początkiem prawdziwej, długoletniej, systematycznej pracy zbieracza był rok 1839, w którym ukazał się pierwszy zbiór pieśni ludowych zanotowanych przez Oskara Kolberga. Od tego momentu przemierza on różne okolice kraju oraz Litwę, Białoruś, Ukrainę, Słowację, Czechy, Łużycę i publikuje owoce swej pracy.

<sup>1</sup> Zob.: H. Kołłątaj: Wybór pism naukowych. Opr. K. Opalek. Kraków 1953. Cytat pochodzi z listu Kołłątaja z dnia 15.VII.1802 r.

W 1871 roku osiedlił się w Mogilanach, a następnie w Modlnicy pod Krakowem u Józefa Konopki. Bez reszty pochłonięty pracą, potrzeby osobiste ograniczał do minimum, skromny i cichy, starał się swoją osobą nie sprawiać kłopotu, a dbał jedynie o powodzenie swoich poczynąń naukowych. Jeździł — jak to określał — „na zbieralki” we wszystkie strony kraju, utrzymując jednocześnie szerokie kontakty ze światem naukowym za granicą.

Praca Oskara Kolberga jako muzyka i etnografa ulegała dość znacznej i znamiennej ewolucji. Rozpoczął jako kompozytor, notując równocześnie melodie ludowe. Opracowywał je na głos z fortepianem, czego przykładem jest cykl *Pieśni ludu polskiego*, który zawierał 126 pieśni, także z rodzimej Przysuchy. W tym czasie Kolberg to przede wszystkim kompozytor, lecz urzeczony muzyką ludową. Dostrzegał on — w przeciwieństwie do większości swych poprzedników — wagę muzyki (a nie tylko słów) w kulturze ludu i w procesie poznania jego historii. We wspomnianym zbiorze są pierwsze oznaki dokumentacyjno-etnograficznych zainteresowań Kolberga: rozwinięte w dalszych pracach stanowią o ich wartości. Podaje więc Kolberg źródła pieśni, niekiedy metronomiczne oznaczenia tempa, odsyłacze do innych zbiorów, czasem nawet wariant melodii. Żaden zbiór prekolbergowski tych elementów nie zawierał.

Prawdopodobnie punktem zwrotnym w pracy Oskara Kolberga był fragment następującej recenzji Karola Libelta w *Dzienniku Domowym* po ukazaniu się zeszytów Kolberga *Pieśni ludu polskiego*: „Niechby autor tylko zawsze miał na uwadze, że idzie tu o to tylko, by śpiew ludu jak najwierniej był oddany, że zatem wszelkie zdobywanie się na sztukę, wszelkie dodatki na koszt wierności i prostoty w oddaniu melodii ludowej nie są na swoim miejscu”<sup>2</sup>. Bardziej dosadnie tę myśl wyraził Fryderyk Chopin w liście do rodziny: „Często podobne rzeczy widząc myślę, że lepiej nic, bo mózół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę geniuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionymi nosami, różowane, z poobcinanymi nogami, albo na szczudłach, i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzają”<sup>3</sup>. Mowa o retuszach, o „upiększaniu” przez Kolberga melodii...

Kolberg przyjmuje rzeczowe słowa krytyki, zmienia swój pogląd naukowy i rozpoczyna długotrwały okres zbierania autentycznych utworów muzyki ludowej, a następnie również wszelkich innych przejawów kultury ludowej — głównie wiejskiej.

Kolberg — już folklorysta — docenia piękno twórczości ludowej, ale przede wszystkim jej walory poznawcze i znaczenie dla różnych dziedzin

<sup>2</sup> *Dziennik Domowy* nr 21. Poznań 1842.

<sup>3</sup> B. Sydow, *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Warszawa 1955. T. II, s. 193.



nauki. Drugi okres twórczości zakończył Kolberg wydaniem w 1857 r. również *Pieśni ludu polskiego*, ale uwzględnia w tym zbiorze już określone zasady systematyki. Od tego momentu Kolberg intensywnie zbiera melodie, dopracowuje się koncepcji dalszych tomów, śledzi między innymi społeczne funkcje muzyki ludowej, związek muzyki z całym życiem ludu, zamierza dokonać analizy porównawczej z muzyką ludową innych narodów słowiańskich, mając nadzieję udowodnić wspólne cechy słowiańszczyzny.

W 1865 roku, a więc po ośmiu latach poszukiwań, Kolberg ogłosił wyniki swych poszukiwań i przemyśleń oraz podał wskazówki dotyczące zbierania przekazów kultury ludowej wraz z apelem o niesienie pomocy zbieraczom. A więc Kolberg — organizator, etnograf, dokumentator i badacz na skalę dotąd nie spotykana... W tym samym roku ukazuje się tom Kolberga pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Sandomierskie*. Jest to pierwszy tom 36-tomowej edycji pod tym tytułem. Kontynuacją tego cyklu są *Obrazy etnograficzne*. Prace te obejmują materiały z kilkanastu regionów kraju, a pomyślane były jako monografie regionalne, uwzględniające kompleks przejawów życia społecznego oraz kultury materialnej i duchowej danego regionu. Zamierzenie, jakie nie ma sobie równych ani w okresie pre- ani postkolbergowskim.

W 1889 r. w Krakowie uczczono pięćdziesięciolecie pracy Oskara Kolberga, z udziałem najwybitniejszych ówczesnych przedstawicieli świata nauki i kultury polskiej. Oddali oni najwyższy hołd wielkiemu uczonemu, wspaniałemu człowiekowi, badaczowi, który swą pracą zmienił poglądy na znaczenie folkloru w życiu narodu, ukazał bogactwo i piękno tego folkloru, opublikował tysiące zapisanych osobiście (choć niejednokrotnie korzystał również z dostępnych źródeł) pieśni ludowych, ludowych utworów literackich i wytworów napotkanych na wsi.

W rok później, przed samą śmiercią, która nastąpiła 3 czerwca 1890 r. Oskar Kolberg wypowiedział następujące słowa: „Umieram Bogu dzięki z tą pociechą, że według sił moich zrobiłem za życia co mogłem, że nikt mnie za próżniaka nie ma i mieć nie będzie, a to co po sobie zostawiam przyda się ludziom na długo”. Słowa jakże prawdziwe i prorocze...

Nasze pokolenia doceniają niekwestionowane wartości dzieła Kolberga. Dowodem tego jest między innymi podjęcie w latach sześćdziesiątych przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze prac nad wydaniem *Dzieli wszystkich Oskara Kolberga* (zwany dalej DWOK). Placówki naukowe (przede wszystkim Instytut Sztuki PAN oraz Uniwersytet Śląski w Cieszyźnie), towarzystwa (a przede wszystkim Przysuskie Towarzystwo Kultu-

ralne im. Oskara Kolberga w Przysusze oraz Radomskie Towarzystwo Naukowe) badają spuściznę Oskara Kolberga. Imieniem zaś tego wielkiego badacza są nazywane szkoły muzyczne i inne placówki kulturalne. Szacunek dla przedmiotu zainteresowań Kolberga, jakim był folklor w różnorodnych jego przejawach, wyrażany jest także przez tworzenie i działalność innych instytucji, spośród których na szczególne podkreślenie zasługuje unikalne w skali krajowej i światowej Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, na rodzimej ziemi Oskara Kolberga.

W setną rocznicę śmierci Wielkiego Uczzonego Radomskie Towarzystwo Naukowe przy współpracy Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu oraz Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Radomiu oddaje w ręce Czytelników kolejny zeszyt naukowy, tym razem poświęcony Oskarowi Kolbergowi, a zawierający prace dotyczące zarówno działalności jego samego, jak i zagadnień bezpośrednio związanych z folklorem polskim. Artykuły zamieszczone w tym zeszycie zostały przygotowane przez pracowników Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Ewa Dahlig, Piotr Dahlig), Redakcji *Dzieli wszystkich Oskara Kolberga* (Witold Przewoźny, Agata Skrukwa) i innych badaczy (Wiesław Bieńkowski, Anna Gruca, Katarzyna Janczewska-Sołomko).

Katarzyna Janczewska-Sołomko

<sup>4</sup> I. Kopernicki. Śmierć Oskara Kolberga. (w:) *Wiśła* 1890. T. 4, s. 511.



(1814 — 1890)



Reprodukcja fotograficzna Jerzy Szepetowski



Piotr Dahlig

## UWAGI O ZNACZENIU ZBIORÓW MUZYCZNYCH OSKARA KOLBERGA DLA ETNOMUZYKOLOGII

Znaczenie zbiorów muzycznych Oskara Kolberga zostało już ogólnie zinterpretowane w dwóch artykułach M. Sobieskiego<sup>1</sup>, w których z jednej strony przedstawiono ewolucję od kompozytorskich do naukowych dążeń Autora *Ludu*, z drugiej zaś — różne oceny wartości i niedostatków materiału muzycznego utrwalonego w monografiach. Po upływie dwudziestu pięciu lat opinie M. Sobieskiego zachowują aktualność. Współtwórca (z Jadwigą Sobieską) powojennych zbiorów fonograficznych folkloru muzycznego w Polsce uznaje zapisy Oskara Kolberga jako pełnowartościowe dokumenty polskiej kultury muzycznej. Analizy tek kolbergowskich związane z przygotowaniami do kolejnej edycji *Dzieł wszystkich Oskara Kolberga* (DWOK) wykazały, co prawda, znaczne retusze zapisów terenowych dokonane przez Autora *Ludu*, w stosunku do wersji ostatecznych<sup>2</sup> oraz zwłaszcza niedoskonałość interpretacji metrycznej śpiewów o cechach wschodniosłowiańskich<sup>3</sup>. Jest to jednak częściowo uwarunkowane ograniczeniami i konwencjami zapisu nutowego, rozwinętego przecież dla potrzeb profesjonalnego wykonawstwa muzycznego.

Działalność Oskara Kolberga jako pierwszego muzyka, który w dziewiętnastym wieku poświęcił się etnografii, wyrastała z kręgów romantycznych idei o inspirującym wpływie twórczości „gminnej” na wyobraźnię poetów i kompozytorów. Oskar Kolberg do opcji naukowo-pozytywistycznej, faktograficznej, dochodził stopniowo — od kompozycji poprzez monografie gatunków pieśni<sup>4</sup> do koncepcji przestrzennej, geo-

<sup>1</sup> Marian Sobieski *Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny*. W: DWOK 1, Kraków 1961 s. XLII—LVI oraz (W:) Jadwiga i Marian Sobiescy *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod red. Ludwika Bielawskiego, Kraków 1973, ss. 498—511. M. Sobieski *Wartość zbiorów Oskara Kolberga dla polskiej kultury muzycznej*. *Muzyka* 1961 nr 1 s. 105—113 oraz (W:) J. i M. Sobiescy op. cit. s. 512—520.

<sup>2</sup> W sytuacji notowania melodii ze słuchu trudno jest jednak sprawdzić i rozstrzygnąć czy wersją prawidłową jest zapis terenowy, czy „na czysto”.

<sup>3</sup> Zwraca na to uwagę między innymi Bogusław Linette w przedmowie do DWOK 56 (*Ruś Czerwona I*) Wrocław-Poznań-Warszawa 1976, ss. LX, LXI.

<sup>4</sup> Oskar Kolberg *Pieśni ludu weselne* — *Biblioteka Warszawska* 1847—49. *Pieśni obrzędowe* (doroczne) opublikowane w *Albumie Literackim* w roku 1848, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857.



Nagrobek Oskara Kolberga na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie.  
Fot. Wojciech Wilczyk



graficznej, regionalnej, wyznaczonej granicami Rzeczypospolitej sprzed 1772 roku. Zdumiewające, że ostateczna i najbardziej czasochłonna koncepcja naukowa została praktycznie zapoczątkowana gdy jej Autor przekroczył pięćdziesiąty rok życia (*Sandomierskie* — 1865). Przekonanie, że melodia pieśni dla słów jest jakby duszą wobec ciała<sup>5</sup> prowadziło Oskara Kolberga do wielkiej koncentracji wysiłku, aby wyrównać proporcje między liczbą zapisanych tekstów i melodii. Autor *Ludu* stał się prawdziwym stenografem muzycznym i uniwersalnym dokumentatorem kultury muzycznej, nadrabiającym niedostatki wcześniej wydanych kolekcji pieśni, zapisanych często przez zbieraczy o wykształceniu literackim.

Pierwszym kluczowym dla etnografii muzycznej osiągnięciem Oskara Kolberga były jego *Pieśni ludu polskiego* (Warszawa 1857) zawierające dumy i pieśni (balladowe) oraz piosenki i przyśpiewki taneczne. M. Sobieski zestawia fragmenty trzech recenzji z roku 1857 Józefa Ignacego Kraszewskiego, Karola Estreichera i krytyka muzycznego Józefa Sikorskiego<sup>6</sup>. Pierwszy z nich traktuje zbiór Kolberga jako „...materiał nie oszacowany i nie wyczerpany do historii muzyki naszej, a raczej poznania jej charakteru, a wartość jego tym większa, że ścisłość była głównym zadaniem autora”. Pieśń ludowa oddana jest „z całą jej pierwiastkową prostotą i czystością”. Drugi z recenzentów widzi w zbiorze „ogromną pracę na systemacie opartą” i podkreśla, że pieśń utrwala jest „w jej surowym odłamie, tak jak ją lud wygłasza”. Wszyscy trzej recenzenci określają zbiór jako „skarbnicę niewyczerpanego natchnienia” dla muzyków. J. Sikorski wskazuje natomiast na — jego zdaniem — wadę nadmiaru wariantów. Jednakże profesjonalny muzyk, przywykły do posługiwania się zapisem nutowym, może mieć trudności ze zrozumieniem twórczości ustnej, pamięciowej, która polega na ciągłej zmienności wykonań w ramach względnie trwałych wzorców tekstowo-melodycznych. Uwzględnienie przez Oskara Kolberga różnorodności tak muzycznej jak i tekstowej, spojrzenie na twórczość ludową jakby przez mikroskop, ukazuje nieograniczoną wprost żywotność i plastyczność (zmienność) poszczególnych wątków pieśniowych. Oskar Kolberg zwracając uwagę i notując warianty jednego wątku, daje pogląd na drogi rozwojowe, ewolucję materiału muzycznego. Zapisy wariantów ukazują możliwości zmian odśrodkowych, autonomicznych muzycznie, co uwypukla prace Kolberga nie tylko jako kolekcje pieśni, lecz również jako świadectwo dążenia do systemowego rozwikłania zagadek twórczości ludowej.

Odnosnie do samego zapisu melodii w monografiach Oskara Kolberga stwierdzić można pewną standaryzację, do której jednak nieuchronnie

<sup>5</sup> O. Kolberg *Przedmowa do Pieśni ludu weselnych* — Biblioteka Warszawska 1847. Jej fragment publikuje M. Sobieski w *Oskar Kolberg...* s. 505.

<sup>6</sup> M. Sobieski *Wartość zbiorów...* ss. 513, 514.

prowadzi tak zwana „metoda ołówkowa” — bez pośrednictwa fonografu, który w Polsce zastosowany został po raz pierwszy w roku 1904<sup>7</sup>, a więc w czternaście lat po śmierci Autora *Ludu*.... Cenną jednakże właściwością zapisów nutowych Kolberga jest dbałość o notowanie zdobnictwa (tryle, mordenty-triole, przednutki pojedyncze i podwójne, ponutki, wokalizy i rytmiczne rozdrobnienia) na przykład w zestawieniach tej samej melodii śpiewanej i następnie granej na skrzypcach, w zapisach repertuaru pasterskiego i innych. Ta precyzja w utrwaleniu ornamentacji stawia zbiory Oskara Kolberga, jak wskazuje M. Sobieski, w bardzo korzystnym świetle na tle współczesnych mu zbiorów europejskich.

Znaczenie zbiorów muzycznych w monografiach regionalnych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii polega obecnie nie tylko na możliwości badań przeobrażeń ludowej kultury muzycznej, interpretacji przemian w poszczególnych regionach i w skali ogólnopolskiej w zestawieniu z dwudziestowiecznymi zbiorami fonograficznymi, lecz także na możliwości porównawczego studiowania wybranych problemów w prawdziwym oceanie informacji, jakim jest dzieło Oskara Kolberga. Zagadnieniem, które może być podjęte dopiero po wyszukaniu ze wszystkich tomów odpowiednich wzmianek i komentarzy (jakby ułożeniu mozaiki z rozrzuconych elementów), a więc problemem międzyregionalnym, są instrumenty i muzyka instrumentalna. Próba podjęcia tego tematu (bez uwzględnienia samego repertuaru instrumentalnego) dała kartotekę około 1330 wypisów, które umożliwiają sporządzenie słownika instrumentów, określenie lokalizacji geograficznej różnych składów kapel, odwzorowanie kartograficzne różnych stref zasięgu poszczególnych instrumentów muzycznych, omówienie roli instrumentów muzycznych w literaturze (poezji) ludowej, wyjaśnienie miejsca muzyka-instrumentalisty w społeczności wiejskiej i wreszcie interpretację ciekawego zjawiska hałasu obrzędowego (czynionego za pomocą narzędzi dźwiękowych) w kulturze ludowej. Wszystko to umożliwiła nam faktografia, wokół której z determinacją skupił się Kolberg. Jak wynika z przeglądu całości zbiorów Oskara Kolberga pod kątem dokumentacji praktyki instrumentalnej, podkreślany przez A. Chybińskiego<sup>8</sup> i M. Sobieskiego<sup>9</sup> brak zapisów zes-

<sup>7</sup> W roku 1904 Roman Zawiliński na posiedzeniu Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie (14 XII) zademonstrował członkom Komisji fonograf i odtworzył za jego pośrednictwem nagrane przez siebie pieśni góralskie i orację drużby weselnej. Elżbieta Jaworska *Działalność Komisji Antropologicznej AU (W:) Dzieje folklorystyki polskiej 1864—1918* Warszawa 1982 s. 162. Dwa nagrane wałki znajdują się obecnie w Archiwum Fonograficznym im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

<sup>8</sup> A. Chybiński *O potrzebach polskiej etnografii muzycznej*. (W:) *Polska Sztuka Ludowa* 1947 r. s. 19 oraz (W:) *O polskiej muzyce ludowej*. Wybór prac etnograficznych pod red. L. Bielawskiego, Kraków 1961, ss. 85, 86.

<sup>9</sup> M. Sobieski *Wartość zbiorów...*, ss. 519, 520.



połowej muzyki instrumentalnej (kapel), co rzeczywiście uszczupla możliwości interpretacji muzyki ludowej, wymaga pewnych wyjaśnień. Dziewiętnastowieczne kapele wiejskie miały często skład dwuosobowy (skrzypce, basy; skrzypce, dudy; skrzypce, bębenek). Czasem ta załóżkowa obsada była rozbudowywana na przykład przez zapraszanie instrumentalistów z miast<sup>10</sup>. Absolutnie pierwszy głos w praktyce instrumentalnej na ziemiach polskich miały skrzypce. Tylko w zwyczajach dorocznych (np. w zapusty) Kolberg zanotował dawny, pochodzący co najmniej z okresu średniowiecza skład: piszczałka (fujarka) i bębenek<sup>11</sup>.

Skrzypce najlepiej odwzorowywały bogactwo śpiewu jednogłosowego, często solowego. Z opisów zwyczajów i obrzędów można niekiedy przypuszczać, że jedynie skrzypek był „muzyką”. Nie jest pewne, czy basy lub bęben zawsze akompaniowały skrzypkowi. Basistą czy bębnistą mógł być zresztą jeden z przygodnych uczestników wesela. Akompaniament bębena czy basów miał charakter przede wszystkim rytmiczno-brzmieniowy („huk” basów). Towarzyszeniu basów Kolberg poświęcił kilka uwag, zwłaszcza w monografiach Kujaw<sup>12</sup> i Pokucia.<sup>13</sup> Z kolei zespołowa muzyka instrumentalna na Podhalu rozwinęła się szczególnie w końcu dziewiętnastego wieku, jak wskazują badania J. Kleczyńskiego<sup>14</sup> i W. Kotońskiego.<sup>15</sup> W tym okresie mogły się rozwinąć pewne prawidłowości harmoniczne (funkcyjne) basowania. W pierwszej połowie XIX wieku na Podhalu obowiązywała zapewne jeszcze monotonna zasada burdonu i stale powtarzanego rytmu (izorytmii), która mogła być nie dość interesująca, by ją zapisywać nutami. Kolberg przytacza wzmiankę z roku 1841 o jednostrunnym basie (tubmarynie), który w Poroninie udawał „raz trąbę, drugi raz beczenie kozy tak trafnie, że psy, nie mogąc pojąć prawdy, z nawyknięcia rozbiegły się po wsi tropiąc i szukając wilka czy gdzie kozy nie dusi”.<sup>16</sup>

Zarzucany Kolbergowi brak zapisów zespołowej muzyki instrumentalnej pozostałby zatem aktualny w odniesieniu do kapeli skrzypiec i dud oraz zespołów z cymbałami. Szczegóły melodii współgrających skrzypiec i dud są jednak nawet we współczesnych nagraniach monofoni-

<sup>10</sup> Np. DWOK 6 (Krakowskie) ss. 81, 82: „Trzech było włościan z Czernichowa, to jest skrzypkowie i basista, czwarty Mlaskot z Krakowa klarynecista, który niemi dyrygował.”

<sup>11</sup> Np. DWOK 10 W. Ks. Poznańskie) s. 189, Cytat z „notaty starca pisanej w r. 1818”.

<sup>12</sup> DWOK 4 s. 209.

<sup>13</sup> DWOK 31 s. 9.

<sup>14</sup> J. Kleczyński *Melodie zakopiańskie i podhalańskie. Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego* 1888 ss. 39—102 oraz (W:) DWOK 45 (*Góry i Podgórze*) ss. 447—493.

<sup>15</sup> W. Kotoński *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*. Muzyka 1953, 1954, (cykl czterech artykułów).

<sup>16</sup> DWOK 44 (*Góry i Podgórze*) s. 102. Kolberg cytuje L. Zielińskiego *Odwiedziny Gór Tatrzańskich, Lwowianin* 1841 z. 6, ss. 121—129.

cznych trudne do rozróżnienia, a cóż dopiero dla słuchacza, który miałby „na gorąco” zapisywać grę obu instrumentów jednocześnie. Dopiero zapis stereofoniczny i odsunięcie do osobnych mikrofonów skrzypka i dudziarza (czemu niechętnie się poddają, chcą bowiem właśnie, aby ich wspólna gra tworzyła całość brzmieniową) umożliwia transkrypcję obu instrumentów. Tak więc wielka trudność transkrypcji, nie komentowana przez Kolberga, nie pozwoliła na dokumentację współgry skrzypiec i dud. Cymbały, popularne w Polsce na ziemiach południowo-wschodnich i północno-wschodnich, również mają brzmienie zlewające się (brak tłumienia uderzanych strun). Zapis gry cymbałów wymaga rozpisania na prawą i lewą rękę grającego, co praktycznie jest niemożliwe bez filmowania. Oczywiście możliwa jest własna „przymiarka” transkrybenta — współgra z muzykami ludowymi i zdobyć w ten sposób umiejętności zapisu kapeli. Tę czasochłonną lecz owocną drogę wybrał w okresie międzywojennym Stanisław Mierczyński, który utrwalił grę kapeli huculskiej (skrzypce, fujarka, cymbały, perkusja)<sup>17</sup> i podhalańskiej (dwoje skrzypiec, basy).<sup>18</sup> Oskar Kolberg skłaniał się jednak do bardziej ekstensywnego programu — do wypełnienia białych plam na etnograficznej mapie Rzeczypospolitej, niż do studiowania szczegółowych zagadnień związanych z praktyką i transkrypcją muzyki instrumentalnej. Te zagadnienia zostały zresztą rozwinięte dopiero w XX wieku. W sumie nie tyle niezauważanie gry zespołowej, lecz albo wysoki próg trudności (skrzypce i dudy), albo nie dość rozwinięte zasady towarzyszenia skrzypkowi (nie dość „rozwinęte” — w kategoriach ówczesnych pojęć harmonicznym, od których uzależnione było także wykształcenie Oskara Kolberga) spowodował brak zapisów kapel w zbiorach Kolberga. Dodatkowym czynnikiem powodującym ów brak był prymat pieśni — pierwszeństwo głosu ludzkiego nad instrumentem w dziewiętnastowiecznej folklorystyce, której inicjatorami byli przeważnie literaci. Wreszcie względy oszczędności papieru i miejsca w druku z pewnością przyczyniły się również do tego, że Kolberg nie zamieścił żadnej partytury kapeli.

Przykład z zespołową muzyką instrumentalną wskazuje, że ocena dzieła Oskara Kolberga powinna być dokonywana nie wyłącznie z pozycji oceniającego, który może wykorzystywać przewagę wynikającą z perspektywy czasu, lecz przede wszystkim na tle uwarunkowań historycznych, ówczesnych możliwości i osiągnięć etnografii muzycznej. Na tym tle i w tej dziedzinie dokładność, sumienność i wszechstronność Kolberga była poza wszelką konkurencją.

W tym miejscu warto wskazać na bibliograficzną pracę Oskara Kolberga. Z pasją gromadził wszelką dostępną literaturę o pokrewnej tema-

<sup>17</sup> S. Mierczyński *Muzyka Huculszczyzny* Kraków 1965. Do druku z rękopisu przygotował Jan Stęszewski.

<sup>18</sup> S. Mierczyński *Muzyka Podhala* Warszawa 1932, II wyd. Kraków 1949, 1973.



tyce. Publikowanie (na własny koszt) rękopisów (nadsyłanych przez korespondentów Kolberga) i rozproszonych artykułów prasowych stawiają Autora *Ludu* także w rzędzie mecenasów piśmiennictwa polskiego. Gotowe źródła traktował on nie tylko jako uzupełnienie własnej dokumentacji, lecz w razie potrzeby także jako substytut tych badań terenowych, których nie mógł przeprowadzić osobiście.

Innym ponadregionalnym zagadnieniem ważnym dla muzykologii i uchwytym do zbadania na podstawie zebranych danych z całości DWOK jest problem muzycznej praktyki (maniery) wykonawczej. Oskar Kolberg wprowadzie sporadycznie, ale zwraca uwagę na związek osobowości i nastroju wykonawcy z realizacją muzyczną.<sup>19</sup> Niekiedy uwzględnia też zewnętrzne zachowania wykonawcy w czasie śpiewu lub gry,<sup>20</sup> wykrzyki,<sup>21</sup> cechy głosowe śpiewaków,<sup>22</sup> różnicowania tempa, głośności, akcentów w odniesieniu do tak zwanego tempo rubato<sup>23</sup> typowo polskiej cechy stylistycznej muzyki ludowej. Zwraca uwagę na chromatyzmy w melodiach,<sup>24</sup> które świadczą o związkach niektórych polskich melodii ludowych z muzyką Słowian Południowych, a nawet Bliskiego Wschodu. Omawiając praktykę instrumentalną, Oskar Kolberg zauważa różnice między wokalnym a instrumentalnym wykonaniem melodii, twórcze cechy gry skrzypków.<sup>25</sup> Kolberg podaje również nazwy i komentarze wykonawcze pochodzące bezpośrednio od śpiewaków i muzyków ludowych, w tym także oceny estetyczne.<sup>26</sup> Napotykamy wreszcie uwagi o ludowych klasyfikacjach repertuaru (pieśni długie, krótkie),<sup>27</sup> a nawet o wyobrażeniach formy muzycznej.<sup>28</sup> Ważną cechą uwag i komentarzy wykonawczych Kolberga jest fakt, iż są one przeważnie zlokalizowane geograficznie, niekiedy też czasowo, co umożliwia także bliższe zbadanie zmienności manier śpiewu i gry przy porównywaniu dokumentacji dwudziestowiecznej.

Oczywiście te krótkie komentarze o praktyce wykonawczej giną na tle kolosalnego zbioru samych pieśni i melodii instrumentalnych, niemniej

<sup>19</sup> DWOK 1 s. VI.

<sup>20</sup> DWOK 1 ss. VII, IX; DWOK 4 ss. 200, 202; DWOK 23 s. 137; DWOK 26 s. 107; DWOK 28 s. 207; DWOK 31 s. 70; DWOK 33 s. 213.

<sup>21</sup> DWOK 1 s. VII; DWOK 4 s. 201; DWOK 11 ss. 73, 194, 202; DWOK 13 s. X.

<sup>22</sup> DWOK 1 s. VIII; DWOK 2 s. 100; DWOK 33 s. 216; DWOK 53 s. 61, 63.

<sup>23</sup> DWOK 1, s. VII, X; DWOK 2 ss. 10–12; DWOK 3 s. 10; DWOK 4 s. 208; DWOK 5 ss. IV–VI; DWOK 12 s. V, VI.

<sup>24</sup> DWOK 2 ss. 12, 102–107.

<sup>25</sup> DWOK 2 s. 9, 10, 101, 102; DWOK 3 s. 9; DWOK 4 ss. 208, 209; DWOK 12 s. VI; DWOK 23 s. 138.

<sup>26</sup> DWOK 1 s. IX; DWOK 2 s. 9, 99; DWOK 3 s. 9; DWOK 4 ss. 199, 207, 209–211; DWOK 10, s. 233; DWOK 20 s. 140; DWOK 34 s. 133; DWOK 48 s. 272.

<sup>27</sup> DWOK 26 s. 24.

<sup>28</sup> DWOK 27 s. 167.

jednak zebrane w całość nabierają wielkiej wagi — każdy komentarz Kolberga jest skrótem, obrazem wielkiego doświadczenia terenowego.

Kolejnym problemem możliwym do interpretacji na podstawie materiałów kolbergowskich jest zagadnienie związku muzyki z kulturą. Wrażliwość Kolberga na zmienność muzyczną, na owe warianty, połączona była z jego potrzebami poznawczymi, których siła zbliżyła Autora *Ludu* do rzeczywistości kulturowej, w której żyła pieśń ludowa, i skłoniła do systematycznego i precyzyjnego opisywania (jakby fotografowania) całej kultury ludowej. Zgromadzenie repertuaru muzycznego w zestawieniu z opisem zwyczajów i obrzędów jest wyrazem tej intuicji, która dała początek antropologii muzycznej w dwudziestym wieku, przedmiotem tej dyscypliny są związki człowieka i jego kultury z twórczością artystyczno-muzyczną. Kolberg jednak nie sformułował szerzej tego rodzaju refleksji. Choć pojawiają się one, niekiedy w formie poetyckiej w pierwszych, wzorcowych opracowaniach Kujaw i Sandomierskiego, to jednak zanikają w późniejszych monografiach, aczkolwiek przewijają się sporadycznie w tych tomach, które były oparte na szczególnie dokładnych, stacjonarnych badaniach własnych Oskara Kolberga. Rejestracje na przykład obrzędu weselnego ukazują go jako proces, bez mała jako „ujęcie filmowe”, które jest źródłem informacji zarówno o strukturze obrzędu, jak i jego poszczególnych muzycznych składnikach, epizodach. Opisy przebiegu wielu rodzinnych obrzędów i zwyczajów dorocznych uwydatniają najzupełniej niezbędną rolę śpiewu i muzyki instrumentalnej w uroczystościach wiejskich. Zachowania muzyczne należą tutaj do kanonu sytuacji obrzędowej.

Przedstawione wyżej trzy zagadnienia (instrumenty i muzyka instrumentalna, praktyka wykonawcza, muzyka w kulturze) rozszerzają możliwości interpretacji zbiorów Oskara Kolberga, które to zbiory w ramach badań etnomuzykologicznych są zwykle podstawą dla analiz samego repertuaru muzycznego, jego cech ogólnostylistycznych bądź specyficznie regionalnych. Szerokie spektrum możliwości interpretacyjnych jest między innymi uwarunkowane faktem, iż Kolberg świadomie poświęcił swój indywidualizm, wyrażający się między innymi w twórczości artystycznej, na rzecz maksymalistycznego programu badawczego-ludoznawczego, który w zarysie sformułowany został przez H. Kołłątaja (1802). W drobiazgowych opisach kultury ludowej przebijają się jednak czasem osobiste cechy charakteru Autora *Ludu* — skromność, stałość, wytrwałość, uzupełniane bardzo rzadko, lecz w sposób charakterystyczny, poczuciem humoru, uśmiechem utrudzonego badacza.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> DWOK 33 s. 289.



Agata Skrukwa

## SYSTEMATYKA PIEŚNI W DZIELACH WSZYSTKICH OSKARA KOLBERGA W ŚWIELE ŹRÓDEŁ RĘKOPISMIENNYCH

Systematyka pieśni stosowana przez Oskara Kolberga w *Ludzie i Obrazach etnograficznych* omawiana była skrótowo lub szerzej przez różnych autorów, bądź przy okazji charakteryzowania jego działalności<sup>1</sup>, bądź w związku z szerszą problematyką folklorystyczną<sup>2</sup>. Tu chciałbym przedstawić to zagadnienie od strony warsztatu Kolberga — badacza terenowego i wydawcy, na tyle na ile pozwalają zachowane dokumenty i wyniki dotychczasowych prac zespołu redakcyjnego *Dzieł wszystkich Kolberga*.

Podstawą do rozważań powinno być ustalenie jakie miejsce wyznaczył Kolberg pieśniom w swojej koncepcji etnograficznej monografii regionalnej, tj. określenie stanowiska Kolberga wobec folkloru w okresie publikowania *Ludu*. Wydawnictwo to, którego realizację podjął około roku 1865 i kontynuował przez 25 lat, do roku 1890, było w założeniu zespołem źródeł, podstawą nowej wówczas w Polsce dziedziny wiedzy — etnografii. Źródłowy charakter *Ludu* podkreśla Kolberg od początku prac nad nim, m.in. w *Liście otwartym*<sup>3</sup> z 1865 r., do końca swej działalności. W roku 1886 np. w czasie dyskusji nad pieśniami na zjeździe literacko-historycznym mówił: „Przedmiot, którym ja się zajmuję jest dopiero początkiem i niejako wstępem do tego, co ma być stworzonym [...]. Ja daję właśnie

<sup>1</sup> Zob. J. Krzyżanowski *Dorobek Oskara Kolberga w dziedzinie literatury ludowej*. (W:) O. Kolberg *Pieśni ludu polskiego, Dzieła wszystkie* T. I, Wrocław-Poznań 1961, s. XIX—XLI; R. Górski *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*. Warszawa 1974; E. Millerowa i A. Skrukwa *Oskar Kolberg (1814—1890)*. (W:) *Dzieje folklorystyki polskiej (1864—1918)*. Pod red. H. Kapelusz i J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1982, s. 23—103.

<sup>2</sup> M.in. J. Krzyżanowski *Pieśń ludowa świecka*. (W:) *Słownik folkloru polskiego*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1965, ss. 304—311, przedruk (w:) J. Krzyżanowski *Szkice folklorystyczne*. T. 2, Kraków 1980, ss. 7—22; J. Adamowski i J. Bartmiński *Z problemów systematyki polskiej pieśni ludowej* (maszynopis w druku).

<sup>3</sup> List O. Kolberga do redakcji „Biblioteki Warszawskiej” z lutego 1865, zob. *Korespondencja O. Kolberga cz. I, Dzieła wszystkie* T. 64, Wrocław-Poznań 1965, s. 102—105.



materiał [...]”<sup>4</sup>. W obręb źródeł etnograficznych włączył Kolberg wszystkie gatunki twórczości ustnej, ponieważ wieloletnie badania terenowe unaocznily mu, że są one integralną częścią kultury ludowej. Już w ciągu pierwszych lat badań, gdy interesowały go wyłącznie pieśni, zauważył, że większość notowanych przez niego utworów pełni określoną rolę w życiu społeczności wiejskiej, że część przynajmniej tekstów nie jest zrozumiała bez informacji o sytuacji, w której są wykonywane, zaś badania nad wiekiem, pochodzeniem, zasięgiem geograficznym i funkcją poszczególnych wątków są niemożliwe bez znajomości kontekstu kulturowego, w którym występują. Te obserwacje m.in. doprowadziły do powstania koncepcji *Ludu*. Z programu przedstawionego we wspomnianym już *Liście otwartym* i z jego realizacji w kolejnych monografiach regionalnych wynika, że folklor odgrywał dominującą rolę wśród gromadzonych przez Kolberga materiałów, ale rola ta podporządkowana była celowi nadrzędnemu — obrazowi całości kultury ludowej. Konsekwencją tego jest specyficzna systematyka tekstów, której efektem jest utrzymanie i ukazanie naturalnych związków między pieśniami a pozostałymi elementami kultury ludowej, systematyka wynikająca z wypracowanego przez Kolberga modelu monografii regionalnej.

W swym wydawnictwie zakrojonym na 60 tomów, a obejmującym całą przedrozbiorową Rzeczpospolitą, dla edytorskiego uporządkowania zebranych materiałów zastosował Kolberg dwa zasadnicze, krzyżujące się ze sobą podziały. Jeden — rzecz by można pionowy, na regiony etnograficzne np. *Kujawy*, *Sandomierskie*, *Lubelskie*, *Kieleckie*, drugi — poziomy, na działy tematyczne: „Kraj”, „Lud”, „Zwyczaje doroczne”, „Obrzędy rodzinne”, „Gry i zabawy”, „Pieśni”, „Tańce”, „Świat nadzmysłowy”, „Powieści”, „Przysłowia”, „Zagadki”, „Język”. Pierwszy podział — terytorialny — w ciągu wieloletniej pracy ulegał pewnym zmianom. Kolberg łączył mniejsze regiony pod wspólnym tytułem, wracał do regionów dawno opracowanych, ponadto podział ten był uzależniony w pewnej mierze od cenzury trzech rządów zaborczych. Dlatego zgodnie z przebiegiem granic Rosji i Austrii region krakowski podzielony jest na *Krakowskie* i *Kieleckie*, a Wielkopolska granicą zaboru pruskiego i rosyjskiego podzielona jest na *Wielkie Księstwo Poznańskie* i *Kaliskie*. Drugi podział, zależny od funkcji, formy i treści pieśni, stosowany był przez Kolberga konsekwentnie we wszystkich monografiach. Modyfikowany był on jedynie w pewnych szczegółach, zależnie od specyfiki regionu i stanu zebranego materiału.

Teksty pieśni znajdują się zasadniczo w rozdziałach „Zwyczaje”, „Obrzędy” i „Pieśni”, teksty przyśpiewek tanecznych w rozdziale „Tańce”. Ponadto zamieszczone są wśród opisów gier i zabaw, jako teksty

warunkujące ich przebieg, organizujące grę. Sporadycznie publikował Kolberg pieśni w rozdziale „Lud”, np. w *Krakowskim* obrzędową, związaną z budową domu<sup>5</sup>, a także w tej monografii i w *Poznańskim* przyśpiewki, w których jedna grupa wykpiwa czy charakteryzuje inną. Nieliczne pieśni znajdujemy też w rozdziale zawierającym prozę, gdy wplecione w bajki stanowią ich integralny składnik.

W rozdziałach „Zwyczaje” i „Obrzędy” systematyka tekstów pieśni nadal podporządkowana jest układowi materiałów stanowiących zasadniczy przedmiot tych rozdziałów. W „Zwyczajach” układ ten jest zgodny z rocznym cyklem kalendarzowym, poczynając od Bożego Narodzenia, ale opisy dożynek zwykle są wyłączone i zebrane osobno, jako nie przypisane do konkretnej daty. Obrzędy rodzinne podzielone są na trzy części — narodziny (chrzest), wesele i śmierć (pogrzeb). W obu rozdziałach kolejność tekstów pieśni związana jest znów z kryteriami etnograficzno-geograficznymi. Jeżeli w ramach dorocznego czy rodzinnego cyklu obrzędowego dysponuje Kolberg kilkoma czy kilkunastoma opisanymi np. dożynek, wesela czy Godów z różnych miejscowości regionu, w każdym opisie zamieszcza pochodzące z danej miejscowości pieśni. Nie gromadzi razem tekstów związanych z konkretnym momentem obrzędu, ale stara się, o ile tylko posiada do tego materiał, ukazać typowy przebieg całej uroczystości w danej miejscowości. Dlatego, aby znaleźć np. wielkopolskie warianty pieśni oczeplinowych, trzeba przeczytać opisy czterdziestu siedmiu wesel w 9, 10, 11 i 23 tomie *Ludu*, a dla wyszukania mazowieckich wariantów pieśni plonowych przejrzeć trzeba odpowiednie rozdziały w czterech tomach *Mazowsza*. Dotyczy to tekstów ściśle obrzędowych, takich jak np. „Chmiel”, wspomniane pieśni plonowe, oczeplinowe czy kolędy, ale także tych tekstów, których związek z obrzędem czy danym okresem w kalendarzu nie był tak nierozzerwalny. Dla Kolberga istotne było tylko to, że w czasie badań terenowych, w trakcie obserwacji lub wywiadu stwierdził fakt wykonania danego tekstu w trakcie obrzędu i to w konkretnym jego momencie.

Sytuacja wykonawcza miała też pierwszorzędne znaczenie przy wyodrębnieniu w osobnym rozdziale tekstów przyśpiewek tanecznych. Dalsza systematyka w tym rozdziale podporządkowana była przede wszystkim kryteriom muzyczno-choreograficznym. Decydowało najpierw metrum melodii, a następnie rodzaj tańca; treść tekstu była na miejscu ostatnim, ale odgrywała swoistą rolę. Aby ją wyjaśnić przypomnieć trzeba, co Kolberg pisał o przyśpiewkach krakowskich: „Wówczas, gdy rytmy krakowiaka w jednostajnych powtarzają się odstępach, a miara wiersza jest jednakową, śpiewak wszelkie nawijające się mu słowa, czyli wyrazy swej śpiewki, o ile tylko do owego rytmu przystają, bez skrupu-

<sup>4</sup> O. Kolberg *Głos w dyskusji nad referatem P. Chmielowskiego...*, (W:) *Tegoż Studia, rozprawy i artykuły, Dzieła wszystkie* T. 63, Wrocław-Poznań 1971 s. 416.

<sup>5</sup> O. Kolberg *Krakowskie cz. I, Dzieła wszystkie* T. 5, Wrocław-Poznań 1962, s. 379.



łów pod bieżącą podkładą melodię. Stąd to bywa, że słowa wielkiej krakowiaków (jak i obertasów) liczby, na jedną i tóż samą śpiewane być mogą nutę i odwrotnie, jeden i ten sam dwuwiersz, w rozmaite przyoblec się może tony. Przytoczone więc w zbiorze niniejszym słowa, pod melodię podłożone, z małym tylko wyjątkiem (tyczącym się osobliwie pierwszych krakowiaków), uważać należy za przypadkowo przez śpiewaka do nuconej przezeń przystosowane melodii”<sup>6</sup>.

Podążając za tą praktyką wykonawców, Kolberg sam łączył teksty przyspiewek o podobnych motywach w „aglomeraty”, jak je sam nazywa, zamieszczone pod jedną melodią<sup>7</sup>. Analiza zachowanych rękopisów z Krakowskiego, Kieleckiego, Lubelskiego czy Pokucia pozwala wyraźnie stwierdzić, że część przyspiewek podanych w druku jako kolejne zwrotki pod wspólną melodię taneczną kilkakrotnie w czasie prac redakcyjnych Kolberga zmieniała swoje miejsce i przypisywana była różnym melodiom.

Wszystkie pieśni „Zwyczajne”, jak je czasem sam nazywa, tj. nie związane z obrzędami, zwyczajnymi, zabawami i tańcami, grupuje Kolberg w osobnym rozdziale. Systematyzuje je najpierw według środowiska wykonawczego na pieśni ludowe i nie ludowe, biorąc pod uwagę także charakter melodii. Odpowiadając w tej kwestii na zarzuty Henryka Biegeleisena, pisał: „Pieśń w serii XVII-tej (złodziejska) jeśli jest ludowa na Mazowszu, w Wielkopolsce a po części i w Krakowskim, to nie jest nią już w Lubelskim (gdzie nawet bardzo mało przytoczono tekstu), tu ukazuje się sporadycznie jedynie po niektórych miastach, lub w ich pobliżu, a dowodzi tego i zamaszysto a miastowo prowadzona nuta, jak i obertas do jej wariantu [...]”<sup>8</sup>. Dla ludowych stosuje dalsze wielostopniowe podziały, wyodrębniając zawsze pieśni miłosne, a inne zależnie od specyfiki regionu i posiadanego materiału. Na tym etapie zasadniczym kryterium był temat pieśni, np. miłość, sieroctwo, karczmą, pobór do wojska, wojna, choć niektóre grupy wyodrębnione są ze względu na wykonawcę (np. pieśni dziadowskie), lub odbiorcę (np. pieśni kołyskowe). Pieśni nie ludowe, zamieszczane w dziale zwykle zatytułowanym „Dwory. Miasta”, grupuje pod odrębnymi tytułami, jeżeli dysponuje większą ilością tekstów. Dopiero na najniższym szczeblu warianty poszczególnych wątków są skupione i ułożone zwykle od realizacji najpełniejszych do skróconych czy okaleczonych.

Systematyka wypracowana przez Kolberga została z punktu widzenia współczesnej nauki najlepiej scharakteryzowana w referacie Jana Ada-

<sup>6</sup> O. Kolberg *Krakowskie cz. II, Dzieła wszystkie* T. 6, Wrocław-Poznań 1961. s. 152.

<sup>7</sup> Zob. O. Kolberg *Krótką repliką, jako odpowiedź na recenzję III tomu „Pokucia”*. (W:) *Tegoż Studia, rozprawy...*, ss. 412—413.

<sup>8</sup> O. Kolberg *Odpowiedź na recenzję H. Biegeleisena*. (W:) *Tegoż Studia, rozprawy...*, s. 403.

mowskiego i Jerzego Bartmińskiego „Z problemów systematyki polskiej pieśni ludowej” (maszynopis w druku), gdzie przedstawiona ona została jako wielostopniowy i hierarchiczny system uwarunkowany stopniem uwikłania tekstu w sytuację. Tu uwzględniono tylko niektóre kryteria tego systemu, służące do ustalania przynależności tekstów do zasadniczych grup, dzielonych następnie przez Kolberga na coraz szczegółowsze. Chodziło bowiem o wskazanie jak różne właściwości tekstu decydowały o jego miejscu w monografii regionalnej, jak krzyżowały się z sobą różne kryteria. Na przykład proveniencja geograficzna, która decydowała o przynależności tekstu do danej monografii regionalnej, a więc na pierwszym etapie, ponownie miała znaczenie przy ustalaniu miejsca opublikowania tekstu związanego z obrzędami poprzez geograficzne szeregowanie wielu opisów danego obrzędu. Podobnie melodia, której cechy, czasem niezależnie od tekstu, na różnych stopniach systemu mogły decydować o przynależności całej pieśni do danej grupy. Podstawowe było dla Kolberga uwzględnienie różnych związków pieśni z całością kultury ludowej, ponieważ problem pieśni został w *Ludzie* podporządkowany systematyce wypracowanej dla etnograficznej monografii regionalnej.

Monografii takich wydał Kolberg drukiem dwanaście w trzydziestu czterech tomach, reszta pozostała w rękopisach w różnym stopniu skompletowana i w różnym stopniu zredagowana. Gdy w 1962 r., ponad 70 lat po śmierci Kolberga, podjęto prace nad przygotowaniem do druku jego spuścizny rękopiśmiennej, jako podstawową zasadę przyjęto respektowanie programu Kolberga i jego modelu edytorskiego. To założenie było oczywiste wobec jakości i ilości materiałów zebranych w odległym już czasie przez jednego człowieka, w określonych warunkach i dla określonego typu publikacji. Tym bardziej, że praktyka wydawców tak zwanych tomów pośmiertnych, tj. Izydora Kopernickiego, Józefa Tretiaka i Seweryna Udzieli, którzy w latach 1891—1906 opublikowali tomy *Przemyskie, Wołyń i Śląsk Górny* — wykazała, że ich metody selekcji i systematyki Kolbergowskich źródeł rękopiśmiennych, odmienne od autorskich, doprowadziły do znacznego zubożenia treści monografii.

Dla zespołu pracującego nad wydaniem rękopisów Kolberga istotne było zatem stwierdzenie, jakie metody pracy stosował i w jakim stopniu możliwe jest odtworzenie jego wizji planowanych tomów. Kolberg nie pozostawił specjalnych notatek na temat swego warsztatu, dotyczy to wszystkich problemów badań terenowych i prac redakcyjno-edytorskich, w tym także dokumentacji zapisów terenowych. Wskazówki co do dalszego postępowania z zebranymi materiałami otrzymał od niego wykonawca testamentu, doktor Izydor Kopernicki. Były one najprawdopodobniej udzielone ustnie, w trakcie wspólnego oglądu tek z rękopisami w ostatnich miesiącach życia Kolberga. Większość danych na ten temat odtwarzać musieliśmy ze wzmianek rozsianych w korespondencji, z nie-licznych uwag we wstępach do tomów *Ludu*, dwu odpowiedzi na recen-



zje, a przede wszystkim drogą analizy jego publikacji i zachowanych rękopisów oraz porównania ich z drukiem.

Z różnych wzmianek w listach wynika, że nad zebraniem w terenie materiałem pracował Kolberg na miejscu, porządkując go każdego dnia po zakończeniu wywiadów. Drugi raz przeglądał i porządkował zapisy po powrocie z podróży do domu, układając je w odpowiednich tekach. Okładki tek, z których część zachowała się do dziś, nosiły nazwy odpowiadające tytułom planowanych monografii. Jedyne zespoły materiałów regionalnych nie tknięte niczyją ręką od czasów Kolberga, a przynajmniej Kopernickiego — rękopisy wydane przez nas w tomach *Sano-ckie-Krośnieńskie* — świadczyły, że zapisy gromadzone w tece regionalnej układał Kolberg od razu zgodnie z ogólnym, przyjętym dla monografii schematem rzeczowym. W obrębie niektórych działów nadawał też zapisom dalszy porządek. Z interesujących nas tutaj, zawierających pieśni, dotyczy to obrzędów rodzinnych (chrzest, wesele, pogrzeb) i dorocznych (układ kalendarzowy). Skupione są więc koło siebie wszystkie zapisy dotyczące danego obrzędu, zwyczaju czy zabawy, od obszernych opisów z wplecionymi tekstami i melodiami pieśni do pojedynczych notatek na ich temat czy pojedynczych pieśni, przy czym zwykle zapisy takie lub teksty pieśni opatrzone są notatką informującą o ich związku z obrzędem, choć zdarzają się karty bez takiej informacji. Pieśni nie obrzędowe tworzą razem ze szlacheckimi, mieszczańskimi i z zapisami tańców jeden, nie uporządkowany wewnętrznie zespół, a wśród nich znajdują się także pojedyncze pieśni weselne, plonowe czy koledy. Wynika to stąd, że często na jednej karcie znajdują się zapisy wielu różnych tekstów, zależnie od skojarzeń wykonawcy i indagacji Kolberga pobudzających jego pamięć. Uporządkowanie tego materiału według systematyki przyjętej dla monografii regionalnej nastąpiłoby prawdopodobnie na etapie prac redakcyjnych, gdy przepisując, a po części wycinając nożyczkami poszczególne teksty, nadałby im Kolberg właściwą kolejność.

W takim stanie zachowane były materiały tylko do jednej monografii i to nie wszystkie. W pozostałych tekach regionalnych ani zawartość, ani jej układ nie odpowiadają stanowi pierwotnemu. Jest to wynik prac podjętych bezpośrednio po śmierci Kolberga i w latach międzywojennych przez kilku kolejnych edytorów, którzy przemieszczali materiały między tekami i nadawali im własny porządek. Dotyczy to m.in. zapisów do tomów *Góry i Podgórze, Śląsk, Chełmskie, Przemyskie, Wołyń, Ruś Czerwona, Ruś Karpacka*. Przede wszystkim jednak obecny stan rękopisów to skutek działań wojennych, w czasie których ocalały one tylko dzięki szczęśliwemu przypadkowi. Pierwotnego stanu żadnej teki odtworzyć się nie da, ponieważ Kolberg nie opatrzył ich wykazami treści czy indeksami. Jak wiadomo nie stosował takich urządzeń poza ogólnym spisem rzeczy w tomach *Ludu*, a z jego odpowiedzi na listowne prośby o przysłanie

konkretnego tekstu wynika, że aby go znaleźć musiał podejmować czasochłonne przeglądanie notatek we wszystkich tekach.

Tu niezbędna jest choćby bardzo krótka zewnętrzna charakterystyka spuścizny rękopiśmiennej Kolberga. Zapisy terenowe, a także inne notatki, czynił Kolberg na pojedynczych kartach lub na podwójnych arkuszach, stąd na archiwum jego składa się obecnie wiele tysięcy luźnych kart. Nieliczne są kilku- lub kilkunastostronicowe zeszytiki, np. śpiewniczki z pieśniami patriotycznymi otrzymane od różnych osób. Przynależność części tych kart do teki, w której dziś są przechowywane jest wynikiem przypadku. Tek takich, tj. odrębnych jednostek archiwalnych, jest obecnie 74 (Kolberg testamentem przekazał Akademii Umiejętności tek 40). W większości z nich przewagę ilościową ma materiał pieśniowy i muzyczny — w rękopisach znajduje się około 35 tysięcy zapisów pieśni. Przypomnieć też trzeba, że Kolberg rozpoczął badania terenowe około roku 1839, a koncepcja *Ludu* wykrystalizowała się dwadzieścia pięć lat później. Wyniki badań z lat 1839—1865, a były to przede wszystkim zapisy pieśni, zanim zaczęły służyć jako materiał do *Ludu*, wykorzystywane były kilkakrotnie do różnie sprofilowanych wydawnictw, z których każdorazowo część tylko ukazywała się drukiem, tj. do pieśni wydawanych z towarzyszeniem fortepianu z lat 1841—1845, do pieśni ludu obrzędowych z lat 1846—1849 i wreszcie do *Pieśni lulu polskiego*, których część pierwsza wydana w 1857 r. stała się później pierwszym tomem *Ludu*, a cztery następne były po części zredagowane. Czystopisy i bruliony tych wydanych lub tylko przygotowanych do druku publikacji były kolejnymi kopiami zapisów terenowych. Do naszych rąk dotarły one rozproszone, jako luźne karty w różnych tekach, przemieszane z zapisami terenowymi, przy czym wiadomo, że żadna z tych warstw, od zapisów terenowych poczynając poprzez wielokrotne czasem kopie, aż do czystopisów *Ludu* nie zachowała się w komplecie. Dodać jeszcze trzeba, że Kolberg, któremu zwłaszcza pod koniec życia towarzyszył niedostatek, musiał oszczędzać papier i wykorzystywał odwrotne strony własnych brulionów do nowych prac. I tak np. czystopis monografii Mazur Pruskich wykonany jest częściowo na kartach użytych poprzednio do *Kujaw, Krakowskiego, Mazowsza i Radomskiego*. Ponadto nie odnotowywał na kartach terenowych faktu przepisania i włączenia jakiejś wybranej pieśni do redagowanej właśnie publikacji, nie odnotowywał też na kopiach ich przeznaczenia. Dla orientacji w posiadanym materiale wystarczał mu zapewne porządek nadany przez układ materiałów w tekach.

Ten ogólny układ materiałów, zarówno regionalny, jak rzeczowy wewnętrznie tek, został — jak już wspomniano — w znacznej mierze zatarty. Pozostały, częściowo przynajmniej, informacje dotyczące proveniencji i funkcji tekstu odnotowane na poszczególnych kartach. Największą wagę przywiązywał Kolberg do określania proveniencji geograficznej zapisu.



W trakcie badań terenowych z reguły notował nazwę miejscowości, w której prowadził badania, lub z której pochodził wykonawca, w prawym górnym rogu karty. Lokalizacja ta dotyczyła wszystkich zapisów na tym arkuszu. Gdy miał do czynienia z wykonawcami pochodzącymi z różnych miejscowości podawał lokalizację nad konkretną pieśnią lub grupą pieśni. Notatki takie, umożliwiające zaszeregowanie zapisów do właściwej monografii regionalnej, zachowały się na znacznej części kart terenowych, ale nie na wszystkich. Wielokrotnie lokalizację zapisów trzeba było odtwarzać poprzez analizę wszystkich zapisów z danej karty, porównanie ich z zapisami z innych kart terenowych, z różnych wersji brulionów i czystopisów — o ile się zachowały, oraz z tekstami drukowanymi w wydanych przez Kolberga tomach. Notatki pozwalające zaszeregować teksty do odpowiedniego rozdziału czynił Kolberg z reguły przy pieśniach związanych z obrzędami, zwyczajami czy zabawami. Dotyczy to nawet pewnej części zapisów z lat dość wczesnych, gdy Kolberg jeszcze o wydawaniu *Ludu* nie myślał. Teksty te często wplecione są w opis sytuacji, niezależnie od tego czy Kolberg był jej bezpośrednim obserwatorem, czy też zapisywał relację o niej. Wtedy znajdujemy dokładne relacje o nadawcy i odbiorcy tekstu itd. Czasem teksty pieśni i melodie zanotowane są osobno po opisie wesela czy dożynek, lub wręcz na innej karcie, a odpowiednie notatki czy oznaczenia graficzne informują o właściwym miejscu pieśni. Zdarzają się też zapisy, w których poszczególne fragmenty obrzędu nie są opisane w kolejności jego przebiegu, ale w takiej, w jakiej przypominały się informatorowi idagowanemu przez badacza. Uporządkowanie takiego opisu, a więc i nadanie odpowiedniej kolejności towarzyszącym mu pieśniom, było możliwe również po analizie takiego zapisu i porównaniu go z innymi. Notował też Kolberg potrzebne dane nad pojedynczymi, luźno zapisanymi tekstami, ale wtedy stopień uszczegółowienia bywa różny, od ogólnej informacji: „kołęda”, „na Boże Narodzenie”, „w Poście Wielkim”, „weselna”, „przy weselu”, „krakowiak weselny”, do dokładniejszych: „Kołęda w wigilię Bożego Narodzenia, chłopcy i żonaci [śpiewają]”, „w Wielki Post pastuchy na polu, gdy poganiają”, „w dzień ślubu rano, przed świtem, gdy baby wiją wieńce”, „idąc do kościoła”.

Bardzo rzadko natomiast notowane są tego typu informacje przy pieśniach ludowych nie związanych ze zwyczajami czy obrzędami. Dotyczą one zwykle sytuacji wykonawczej, nadawcy lub odbiorcy, np. „przy pasieniu”, „helokanie pastuchów”, „olekując, wykrzykując za wołami”, „pasterska”, „dla dzieci”; czasem notatki określają temat pieśni: „O sierocie”, „pieśń o Matce Boskiej Gidelskiej”. Częściej notatki informujące spotykamy przy zapisach pieśni nie ludowych. Są to tytuły, nazwiska kompozytorów melodii, autorów tekstów, tytuły widowisk muzycznych z których pochodzą, notatki określające temat, np. „ojczyzna”, „o księciu Poniatowskim”, „tęsknota Sybiraka”. Jest to wynik innej świadomości wykonawcy i innych warunków prowadzenia wywiadu.

Z nieco odmienną sytuacją spotykamy się wtedy, gdy mamy do czynienia z Kolbergowskimi odpisami z kart terenowych, tj. z różnymi wersjami brulionów i czystopisów. Przy przepisywaniu materiałów obrzędowych porządkował Kolberg zapisy zgodnie z przebiegiem uroczystości, teksty pieśni włączał w odpowiednie miejsce itd., zwykle jednak suma informacji o tekście pieśni pozostaje taka sama. Są one sformułowane pełnymi zdaniami, czytelniejsze, rzadko nowe. Dla systematyki tych tekstów najistotniejsze były dla Kolberga wiadomości uzyskane od ich wykonawców czy w czasie obserwacji bezpośrednio w terenie.

Natomiast czystopisy tekstów przeznaczonych do rozdziałów „Pieśni”, „Dwory. Miasta” i „Tańce” opatrzone są różnymi notatkami o ich przeznaczeniu znacznie częściej niż w zapisach terenowych. Niektóre z nich, np. „nie ludowa”, „szlachecka”, „w karczmie”, „przy poborze i odstawianiu rekruta”, „legenda dziadowska” mogły być dodane bezpośrednio po zakończeniu badań, gdy okoliczności zapisu były jeszcze świeże w pamięci Kolberga. Inne, np. „miłości”, „zamoto”, „duma kościelna”, podobnie jak spisanie kilku wariantów wątku z różnych miejscowości na jednej karcie, to już wynik pracy Kolberga — redaktora. Systematyki tekstów wewnątrz rozdziału „Pieśni”, w której decydującym kryterium był temat, dokonywał Kolberg według własnego rozpoznania ich sensu, bez możliwości odwołania się do ludowego informatora. Dotyczy to zwłaszcza pieśni miłosnych, bo dla pieśni zawodowych, wojskowych, pasterskich czy religijnych wyznaczniki treści były znacznie wyraźniejsze, ponadto nie stosował Kolberg dla nich już dalszych stopni podziału. Częściej też mógł mieć dla tych pieśni oparcie w notatkach o sytuacji wykonawczej.

Temat pieśni, jako wyznacznik kryterium systematyki zawodził jednak niekiedy, zwłaszcza wtedy, gdy chodziło o „aglutynacje” i Kolberg zdawał sobie z tego sprawę. W jednym z listów skromnie pisał „[...] są trudności, na rozwiązanie których większą powinienem być zwrócić baczną, jak np. pieśni treści mieszanej, które zatem do różnych kwalifikowałyby się działów, a podciągnąć je trzeba było pod jeden tylko dział, nie zawsze trafnie przez autora wybrany”.

Trudności jakie miał Kolberg z systematyką pieśni, zwłaszcza pieśni „zwyczajnych”, jak je czasem nazywa, powtórzyły się dla redaktorów monografii regionalnych wydawanych ze spuścizny rękopiśmiennej, a spotęgował je stan źródeł. Respektując system wypracowany przez autora tych źródeł wykorzystywano wszystkie wskazówki zawarte w rękopisach, wyniki porównań między różnymi chronologicznie warstwami rękopisów i analizowano monografie wydane przez Kolberga, aby systematyka tekstów była jak najbardziej bliska Kolbergowskiej. W pracy tej każda karta rękopisu, lub jednorodny zespół kart był odrębnym problemem, wymagającym różnokierunkowych poszukiwań i porównań.

<sup>9</sup> List O. Kolberga do Czesława Neymana z 9 VI 1884 r., *Korespondencja O. Kolberga* cz. III, *Dzieła wszystkie* T. 64, Wrocław-Poznań 1968, s. 163.



Nie mieliśmy zaś możliwości, z której korzystał Kolberg — odwołania się do ponownej weryfikacji w terenie. Kolberg sprawdzał listownie lub osobiście wyniki swych badań, gdy jakiś fakt, np. funkcja pieśni, nie był dość jasno w notatkach terenowych przedstawiony.

Odstępstwem wyraźnym w monografiach wydanych z rękopisów jest zmiana jednego z tytułów w rozdziale „Pieśni”, gdzie zamiast terminu „Dumy” wprowadziliśmy nowy „Ballady”, nie używany przez Kolberga w *Ludzie*. Odstępstwem innego rodzaju jest zaplanowanie w *Dzielaх Wszystkich* tomów nazwanych „Miscellanea”, które pomieszczą m.in. pieśni pozbawione proveniencji regionalnej. W systematyce Kolberga każdy zapis pieśni związany był z konkretnym miejscem. Dla pieśni ludowych była to wieś lub okolica, dla nie ludowych częściej cały region lub jego stolica. Jednak obecny stan rękopisów powoduje, że mimo wykorzystywania różnych metod ustalania ich przynależności regionalnej, pewna ilość pieśni pozostaje bez oznaczonej proveniencji. Ponieważ mimo to są one źródłami dla folklorystyki i etnomuzykologii, trzeba było dla tych pieśni znaleźć miejsce poza monografiami regionalnymi.

Przedstawiony tu krótki zarys nie zawiera całości problematyki związanej z systematyką pieśni w *Dzielaх Wszystkich* Kolberga. Zwrócono uwagę na niektóre tylko zagadnienia, nie wyczerpując ich zresztą, m. in. dlatego, że prace nad spuścizną rękopiśmienną Kolberga nie zostały jeszcze zamknięte. Nie zaznaczono tu też w ogóle niekonsekwencji wyraźnie widocznych w *Ludzie* — dziele budowanym przez autora przez 50 lat — wynikających z warunków w jakich ten autor pracował, w tym także ze stanu polskiej folklorystyki w tym okresie. Nie poruszono też problemu systematyki pieśni w tomach nie będących monografiami regionalnymi, jak *Materiały do etnografii Słowian* czy *Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu na fortepian*.

Na zakończenie chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden problem edytorski wiążący się z wypracowaną przez Kolberga systematyką pieśni. Służyła ona — o czym była już mowa — wykazaniu związków pieśni z pozostałymi składnikami kultury ludowej. Ponieważ te same wątki pełniły różne funkcje w różnych regionach Polski, a ponadto dla części zapisów mógł Kolberg nie mieć informacji o sytuacji wykonawczej, w rezultacie warianty danej pieśni mogą w różnych monografiach znaleźć się w różnych rozdziałach, a bywa że dwa warianty opublikowane w tej samej monografii zamieszczone są w dwu różnych rozdziałach. Systematyka ta powoduje więc znane trudności z odnalezieniem w tomach *Ludu* potrzebnego tekstu, bądź ze sprawdzeniem czy był on w ogóle przez Kolberga odnotowany. Rozwiązać te trudności mogą tylko precyzyjne i wielokierunkowe indeksy, nad którymi pracuje obecnie część zespołu redakcyjnego. Indeksy te pozwolą w pełni wykorzystać zbiory Kolberga, których podstawowym walorem, zwłaszcza gdy chodzi o pieśni, jest nieporównywalna z innymi źródłami ilość tekstów powiązanych z ich tłem kulturowym.

Piotr Dahlig

## INSTRUMENTY MUZYCZNE W MONOGRAFIACH REGIONALNYCH OSKARA KOLBERGA

Dzieło Kolberga dokumentujące w XIX wieku całokształt kultury tradycyjnej, zwłaszcza ludowej, wiejskiej, zawiera także dość znaczny, choć rozproszony w poszczególnych tomach zasób informacji o ludowych instrumentach muzycznych. Informacje te nie mają charakteru systematycznego. Pojawiają się one w monografiach przy opisach obrzędów, zwyczajów, w komentarzach, przypisach i pochodzą bezpośrednio od Kolberga, bądź od różnych cytowanych przez niego autorów. Instrument muzyczny nie jest traktowany przez Kolberga jako odrębny przedmiot badań, lecz jako rekwizyt w szerszej sytuacji społecznej i muzycznej. Około 1330 wzmianek o instrumentach ogranicza się przeważnie do podania nazwy, zastosowania instrumentu. Z towarzyszącego opisu np. wesela można też zwykle określić lokalizację. Tylko wyjątkowo poświęcane są instrumentom dłuższe fragmenty tekstu.<sup>1</sup> Brakuje danych o rozmiarach instrumentów,<sup>2</sup> o sposobie budowy. Interesujące są natomiast nieliczne opisy techniki gry,<sup>3</sup> komentarze o roli muzyki w społeczności wiejskiej.<sup>4</sup> Na uwagę zasługują też instrumenty muzyczne występujące w zgromadzonej przez Kolberga literaturze ustnej (gadki, powieści, przysłowia, zagadki, teksty pieśni),<sup>5</sup> aczkolwiek tego typu źródła w opisie grup instrumentów używanych w praktyce mają inną i ograniczoną wartość dokumentacyjną w porównaniu do sprawozdawczych notatek Autora *Ludu*.

Utrzymujące się opinie o niewielkiej wartości źródłowej prac Kolberga dla instrumentologii wynikają z braku całościowego traktowania jego dorobku. Rzeczywiście, poszczególne monografie niewiele i niezbyt dokładnie mówią o instrumentach,<sup>6</sup> jednak wiadomości zebrane z wielu tomów dają pewien całościowy obraz. Nie można też przykładać współczesnych wymogów badań instrumentologicznych do prac z ubiegłego wieku. Faktograficzne nastawienie Kolberga zyskuje w odniesieniu do instrumentów muzycznych pozytywne cechy. Informacje samego Kolberga wydają się być miarodajnymi źródłami, które, wobec bardzo nielicznych wiadomości u innych autorów w XIX w., muszą być podstawą do uwag o instrumentach muzycznych wsi na ziemiach polskich. Z większą ostrożnością należy jednak nierzadko podchodzić do danych cytowanych przez Autora *Ludu*. Nowy rozdział w badaniach nad instrumentami muzycznymi w Polsce otwiera dopiero Jan Karłowicz w roku 1888 arty-



kulem w Wiśle,<sup>7</sup> w którym połączone zostały dość staranne opisy instrumentów z precyzyjnymi rysunkami Tadeusza Dowgirda.

W niniejszym opracowaniu przedstawione zostaną głównie dane zbiorcze o różnicowaniu ludowego instrumentarium muzycznego zanotowanego w monografiach Kolberga. Pełny wykaz instrumentów muzycznych i narzędzi dźwiękowych, wymienionych bądź w opisach Kolberga lub innych cytowanych przez niego autorów, bądź w przykładach literatury ludowej, podany jest w indeksie. W przypisach zaś cytowane będą wybrane ważniejsze opisy (zarówno przypisy jak i indeks wskazują jedynie numer tomu i stron w kolejnych edycjach *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*). Dla uporządkowania rozproszonego materiału przydatne jest zastosowanie systematyki E. M. von Hornbostla i C. Sachs'a.<sup>8</sup>

### Idiofony (1)

Instrumenty samobrzmiące, narzędzia dźwiękowe stanowią prawie trzecią część wzmianek o instrumentach. Z punktu widzenia wspomnianej systematyki stosowanej także w najnowszej syntezie instrumentarium słowackiego O. Elscheka,<sup>9</sup> grupa idiofonów przedstawia się następująco: Kije (laski, pręty) uderzane o siebie (111.11): siekierki, derewce<sup>10</sup>; płyty (płytki) uderzane o siebie (111.12): koza,<sup>11</sup> turoń<sup>12</sup> (klapanie pyska), rzemienie uderzane o siebie (111.12): bat, bicz<sup>13</sup>.

Naczynia uderzane o siebie (111.14): łyżki,<sup>14</sup> jaja kurze.<sup>15</sup>

Kije uderzane o inną powierzchnię (111.211): bocian<sup>16</sup> (o podłogę): cepy<sup>17</sup> (o ścianę, ziemię), kij<sup>18</sup> (o ziemię, ścianę, drzwi, próg); kula<sup>19</sup> (o drzewa): łopata do chleba<sup>20</sup> (o sufit); młotek<sup>21</sup> (o podłogę); siekierka<sup>22</sup> (o odrzwia, próg); stępa i stępor (przyrządy do ubijania kaszy itp.)<sup>23</sup>.

Płyty (płytki) uderzane (111.221): kołatka,<sup>24</sup> klekota,<sup>25</sup> klepadło,<sup>26</sup> kosa stukana ośelką,<sup>27</sup> monety odliczane na talerzach, odwróconych do góry dnem sanganach, kociołkach,<sup>28</sup> kądziel rzucana na ziemię,<sup>29</sup> brewiarz, psalterz (uderzane o ławkę),<sup>30</sup> kamień uderzany.<sup>31</sup>

Naczynie uderzane (111.24): garnek uderzany lub tłuczony,<sup>32</sup> kieliszek tłuczony,<sup>33</sup> koryto dla zwierząt uderzane wałkiem,<sup>34</sup> miednica,<sup>35</sup> ceber,<sup>36</sup> trumna (stukana o ściany, progi).<sup>37</sup> Dzwony,<sup>38</sup> dzwonki owcze i krowie,<sup>39</sup> dworskie,<sup>40</sup> flisackie — św. Barbary,<sup>41</sup> loretańskie,<sup>42</sup> sygnaturki przy kołędowaniu i zapustach,<sup>43</sup> dzwonki przy rekwizycie weselnym,<sup>44</sup> dzwonki konających i przy wiatyku.<sup>45</sup>

Grzechotki obręczowe (112.12): pas i ostrogi z kółkami metalowymi,<sup>46</sup> brunkac, kij pasterski z kółkami,<sup>47</sup> łańcuch (zawieszony na ciele).<sup>48</sup>

Grzechotki naczyniowe (112.13): skarbonka,<sup>49</sup> zestaw okrągłych dzwonek w lasce, różdze, marszylce weselnej,<sup>50</sup> dzwonki (turliki) na pasach z uprząży końskiej,<sup>51</sup> skorupy gliniane w worku.<sup>52</sup>

Kij, deska skrobana (tarło) (112.21): deska karbowana i wałek.<sup>53</sup>

Terkotki (112.24): mała (ręczna) „grzechotka” i duża taczkowa „grzechotka”,<sup>54</sup> koło wozu i klepka uderzająca o szprychy koła.<sup>55</sup>

Idiofony szarpane-drumle (121.221): dromla.<sup>56</sup>

Płyty (płytki) pocierane (132.1): kosa pocierana (ostrzona),<sup>57</sup> podkówki (wysokie obcasy metalowe lub obite metalem) — „krzesanie”.<sup>58</sup>

Do powyższej grupy narzędzi dźwiękowych należałoby dodać te czynności, w których ciało ludzkie bezpośrednio uczestniczy w wytwarzaniu efektów perkusyjnych: klaskanie w tańcu,<sup>59</sup> klaskanie w korowodzie weselnym idącym do kościoła,<sup>60</sup> donośne pukanie i uderzanie w drzwi po przyjeździe Młodego do Młodej,<sup>61</sup> ceremonialne uderzanie pięścią w stół przed potrawą weselną,<sup>62</sup> bicie dłonią w usta (zabawa w Zelmana),<sup>63</sup> bicie nogami w powietrzu,<sup>64</sup> tupanie w tańcu,<sup>65</sup> uderzanie dłonią lub pięścią w komin (do tańca).<sup>66</sup>

Cechą charakterystyczną grupy idiofonów jest płynna granica między zastosowaniem normalnym, użytkowym, a niezwykłym, obrzędowym danego przedmiotu (narzędzia). Wspólnym elementem jest głównie intencja wywołania określonego lub nieokreślonego rytmicznie hałasu (dłuższego łoskotu lub krótkiego brzęku) w kontekście obrzędu lub zabawy. Grupę idiofonów podzielić można pod względem funkcjonalnym na idiofony właściwe, tzn. narzędzia przede wszystkim dźwiękowe, oraz na przedmioty używane okazjonalnie w funkcji idiofonu, przy czym w tej drugiej grupie dają się wydzielić narzędzia towarzyszące instrumentom muzycznym (kapeli), bądź występujące samodzielnie. Idiofonami właściwymi byłyby: kołatka, klepadło, klekotka, „grzechotka” — terkotka, dzwon, dzwonek, pas z kółkami, różga weselna z okrągłymi dzwonekami, częściowo również maskiary (bocian, koza, turoń). Przedmioty, których efekty dźwiękowe mogą towarzyszyć instrumentom muzycznym (grze kapeli) to: bicz, kij, ceber, kosy z ośelkami, skarbonka z pieniędzmi, łańcuch, podkówki. Narzędziami idiofonicznymi okazjonalnymi, które występowałyby, w świetle dokumentacji Kolberga, (także) samodzielnie, tzn. bez towarzyszącej gry instrumentów, są: młotek, kula, zagięta laska, cepy, kij, bicz, łopata, wałek i koryto, wałek i deska karbowana (tarło), trumna, kądziel, stępa i stępor, klepka i koło, garnek, skorupy, kieliszek, jaja, siekierka, miednica, łyżki, monety z sagankami i kociołkami. Z tej ostatniej grupy przedmiotów część może towarzyszyć rytmicznym oracjom (bic, młotek, kij, miednica), tworzyć zastępczy akompaniament do tańca (łopata, wałek i deska karbowana), może wreszcie łączyć się z zawołaniami obrzędowymi (cepy, kij, garnek, kieliszek, bicz).

Jeśli rozpatrzymy związek idiofonów z obrzędowością doroczną i rodzinną, stwierdzimy, że narzędzia te oraz ich efekty brzmieniowe odgrywają kluczową rolę w zachowaniach obrzędowych. U podstaw znaczenia dźwięku idiofonów leżałoby wierzenie o odpędzaniu poprzez hałas szkod-



liwych sił i zabezpieczeniu w ten sposób całości oraz sensu obrzędu. Przekonanie to może obrazować zwyczaj wieszania dzwonek u szyi konia, by jadących „nie chwyciły się uroki”.<sup>67</sup> Hałas asekuracyjny sprzyjałby też płynnej i efektownej wymianie faz w życiu indywidualnym i gromadnym, w kalendarzu liturgicznym, przyrodniczym i gospodarczym. Drugiego wyznacznika hałasu obrzędowego można dopatrywać się w imitacji początku świata, w pobudzaniu sił natury poprzez łoskot i uderzanie np. w ziemię. Konkretny związek idiofonów z obrzędami i zwyczajami w świetle materiałów kolbergowskich przedstawia się następująco:

Wesele: dzwonki — na uprząży końskiej, na lasce drużby w czasie spraszenia na wesele; bicz — trzaskanie w czasie jazdy do ślubu koło domów, przy powrocie z kościoła, na zakończenie oczepin; siekierka — uderzanie trzy razy w odrzwia przy zapraszaniu na wesele i przyjeździe grupy Młodego do domu Młodej; laska — uderzana końcem trzykrotnie o stół przed przekazaniem jej marszałkowi; laska, różga, marszylka z okrągłymi dzwonekami potrząsana w czasie korowodu lub tańca; kij — uderzenia w drzwi, ściany w przeddzień wesela, uderzanie w ściany wewnętrzne na wiwat; garnek — rozbijanie o próg domu wieczorem przed weselem, rozbijanie przy wejściu Młodego do domu Młodej; łopata — stukanie w sufit w czasie tańca korowajnic po włożeniu korowaja do pieca; deska i wałek — pocieranie karbowaną deską o wałek (do maglowania bielizny) do tańca korowajnic przed przyjściem Młodego z kapelą; cepy — rzucane przez Młodego na ziemię, tłuczenie o podłogę na zakończenie oczepin i o drzwi do Młodych na drugi dzień wesela; kądziel — rzucana przez Młodą na ziemię; ceber — z klepek drewnianych, dnem odwrócony — bębienie przez dobosza-przebierańca w czasie pochodu weselnego z muzyką „na dzień dobry”, na drugi dzień wesela do dworu; skorupy — pobrzękiwanie niby pieniędzmi w kieszeniach, workach przez kupców-przebierańców w czasie targu o Młodą; kieliszek — napełniony wódką, rzucany o ziemię na wiwat; monety — przerzucane z jednego talerza na drugi, wyliczane na odwróconym dnie naczyń dla brzęku, w czasie rozplecin lub oczepin.

Pogrzeb: trumna — stukanie trzykrotne w progi, drzwi, kąty ścian, jako pożegnanie i upomnienie zmarłego, aby nie straszył; koryto — kołatanie jako pożegnanie zmarłego przez zwierzęta; dzwonek konających — dzwonięcie dla ułatwienia rozdziału duszy i ciała; garnek — tłuczony przy wynoszeniu trumny.

Boże Narodzenie i Nowy Rok: bicz — „wytrzaskiwanie starego roku” jako forma życzeń; laska do trzepania lnu — uderzanie drzew owocowych; kije — uderzane końcem o podłogę przez kłapacza (turoń); turoń — kłapanie pyskiem w takt muzyki; łyżki — kołatanie w dłoni jako środek wróżenia; łańcuchy — kolednicy-pastuchy obwieszani łańcuchami; dzwonki — na szyjach koledników, przymocowane do butów, przycepięte do torby dziada w szopce.

Zapusty: kołatki — w czasie zwyczaju ścięcia śmierci; kij — trzykrotne uderzenie o ziemię; dzwonek — zawieszony na toporku Zapusta, na szyi kozy, osła; skarbonka blaszana z pieniędzmi — potrząsana do taktu tańca niedźwiedzia z małpą; stępa i stępor — tłuczenie wody.

Wielki Tydzień (i Wielkanoc): młotek — miarowe uderzenia w podłogę w czasie oracji i obracania się w koło puheraków-koniarzy na tydzień przed Wielkanocą; pręty, wici wierzbowe — bicie się różgami na drodze, w domu, bicie domowników przez obchodzącego z oracją pastora gminnego;<sup>68</sup> garnki — tłuczenie naczyń z popiołem lub żurem, spuszczenie garnka z chóru kościelnego;<sup>69</sup> kije — uderzane o ławki przez chłopców w kościele w Wielką Środę; klekota — kołatanie na wieży kościelnej — na jej znak chłopcy biegają z grzechotkami, terkotkami; klekotka kościelna, duża „grzechotka” — toczona na kółkach naokoło kościoła; klepadło — bicie (głuche) klepadła w cerkwi — znak dla parobków na dzwonnicy, by dzwonili; miednica metalowa — bębienie na dachu karczmy w czasie wywoływek dyngusowych; jaja kurze — „cokanie się” (bicie jedno o drugie) pisankami; dzwonki okrągłe — zawieszone na obwożonym wózku.<sup>70</sup>

Zielone Świątki: trzaskawka (bicz) — trzaskanie z muzyką w czasie pierwszego w roku wyjścia z bydłem na wypas.

Fryc, Wilk (wyzwoliny parobka na kosiara): kosy (zwykle ozdobione, zwane „gratami”) — uderzanie kosy o kosę, brząkanie, przyklepywanie osekami w czasie korowodu z muzyką do dworu lub karczmy.

Żniwa: koło wozu i kleпка — trajkotanie ostatniej furi zboża; kosy — pocieranie osekami — jako upomnienie o dodatkowe wynagrodzenie.

Wigilia Św. Andrzeja: wałek i koryto — kołatanie dla wróżenia z odgłosu zwierząt.

Dzwonki i terkotki znajdowały zastosowanie także poza określonymi obrzędami czy zwyczajami dorocznymi jako narzędzia sygnalizacyjne. Do oznaczania godzin i ostrzegania przed pożarem stróże nocni używali terkotek,<sup>71</sup> a urzędnicy dworscy — dzwonka. Dzwonki loretańskie służyły zwłaszcza do rozpędzania chmur. Na tratwach flisackich dzwoniono przy mijaniu kapliczek św. Barbary. Na szyjach trzody zawieszano „chrapliwe” dzwonki. Ponadto dźwięczącym kijem pasterskim zawracano zwierzęta, (rzucając go im pod nogi). Kółka mosiężne na pasach, ostrogach łancerzy oraz pocieranie i uderzanie obcasami podkreślało ruchy tańeczne.

## Membranofony (2)

Wzmianki o membranofonach pozwalają tylko na ogólne uwagi. Z rozróżnienia „bęben”<sup>72</sup> i „bębenek”<sup>73</sup> można się domyślać, że w pierwszym przypadku chodzi o bęben cylindryczny (dwumembranowy) (211.212) lub obręczowy dwumembranowy (211.312), zaś w drugim —



o bęben w rodzaju tamburynu, tzn. obęczowy jednomembranowy (211.311). „Tarabany”<sup>74</sup> oznaczają zapewne bębny dwumembranowe bądź cylindryczne używane w piechocie, bądź dużych rozmiarów obęczowe. Nazwa „tambor” dotyczy bądź dobosza,<sup>75</sup> bądź bębna wojskowego.<sup>76</sup> Kotły (211.11) zostały kilka razy odnotowane w opisach procesji Bożego Ciała<sup>77</sup> i innych uroczystości religijnych, a także we wzmiankach o koniku zwierzynieckim i królu kurkowym w Krakowie.<sup>78</sup> Kilka tekstów pieśni wskazuje na wojskowe pochodzenie kotłów.<sup>79</sup> Wreszcie ostatnim wymienionym rodzajem membranofonu jest grzebień owinięty papierem (mirliton — 241),<sup>80</sup> na którym, według cytowanego fragmentu z Kalendarza Chełmińskiego (1868), mieli grać zebracy, wydobywający z grzebień głoś podobny do koźlego beczenia jako akompaniament do skrzypiec i konwi (dmuchanej). Jest to przykład muzyki „dziadowskiej”, popularnej być może w okresie karnawału. Kolberg nie wspomina ani razu o bębnie pocieranym (23) znanym w dwudziestowiecznej wersji jako „burczybas”. Bębenek jednostronny występuje z piszczałką jako akompaniament do tańca zapustnego na Ziemi Chełmińskiej.<sup>81</sup> Na bębnie jednostronnym „przywtarzano” skrzypcom w czasie tzw. tłoki w Lubelskiem.<sup>82</sup> Jak wskazuje skład instrumentów towarzyszących szopce w Krakowie, bębenek nie wykluczał się z basami.<sup>83</sup> Bębny w rodzaju tamburynu mogły występować na niewielkich imprezach, np. na skromnych weselach (ze skrzypcami) lub w tych zestawach instrumentów, które nawiązywały do odległej, średniowiecznej tradycji współgry aerofonów z membranofonami. Bębny większe, dwustronne, używane były bądź przy większych kapelach na weselach i zabawach, bądź w czasie procesji religijnych.<sup>84</sup> W jednym z tekstów prozy ludowej wspomniane jest „obębnianie” jako sposób sygnalizowania publicznych wiadomości.<sup>85</sup> Poza jedną zagadką wskazującą na fakt osznurowania bębna,<sup>86</sup> oraz przysłowia o psiej skórze na bębnie wojskowym<sup>87</sup> nie znajdujemy u Kolberga informacji o szczegółach budowy membranofonów ani o elementach dodatkowych bębna, jak np. talerzu czy trójkącie.

### Chordofony (3)

Instrumenty strunowe reprezentowane są w dokumentacji Kolberga przez dwie grupy: lutnie szyjkowe (321.32) — formy skrzypiec, basy, lirę korbową, bandurę, teorban, bałałajkę, kobzę oraz cytry skrzynkowe (312.12) — cymbały. Przydatny jest ponadto podział funkcjonalny na chordofony smyczkowe, szarpane i uderzane. Instrumenty smyczkowe to przede wszystkim skrzypce, powszechne na ziemiach polskich. Kolberg w opisach obrzędów często używa słów „skrzypek” i „muzyka” zamiennie. W Wielkopolsce odnotowuje dawną formę skrzypiec dłubanych, wykonanych z jednego wydrążonego kawałka drewna.<sup>88</sup> Stamtąd też pochodzi informacja o małych trzystrunowych *mazankach* grających z dudami.<sup>89</sup> Ten rodzaj małych skrzypiec znajduje odpowiednik na Łużycach.<sup>90</sup>

Substytutem mazanek są skrzypce o przewiązanej szyjce i podwyższonym stroju.<sup>91</sup> Wzmianki i uwagi o instrumentach ludowych w Wielkopolsce są jakby zaczątkiem późniejszych wnikliwych badań J. i M. Sobieskich.<sup>92</sup> W kręgu kultury karpackiej Kolberg wymienia gęśle — „szerokie skrzypce z krótkim grubowłochatym smyczkiem” — opisując zbiór instrumentów muzycznych eksponowanych w czasie Wystawy Etnograficznej w Kołomyi w roku 1880.<sup>93</sup> Instrumenty smyczkowe tego rodzaju, podczas gry zapewne opierane na kolanach, znajdują odpowiedniki południowo- i wschodniosłowiańskie. W XIX wieku miejsce „starych gęśli” zajmowały w regionach badanych przez Kolberga „nowe skrzypce”.<sup>94</sup> Inną grupę chordofonów smyczkowych tworzą basy. W świetle materiałów kolbergowskich widoczne są trzy warianty tego instrumentu. Basy jedno-<sup>95</sup> lub dwustrunowe<sup>96</sup> miały korpus najprawdopodobniej zbitý z prostych desek. Basy o jednej strunie z okolic Poronina były zapewne tubmaryną o wydłużonym pudle rezonansowym. Nie wiemy, jaki kształt miała dwustrunna wówczas *maryna* na Kujawach.<sup>97</sup> Basy czy basetla były chyba przeważnie zbliżone do profesjonalnej wiolonczeli, chociaż nigdzie nie zostały podane wymiary, ani konkretne cechy budowy instrumentu (czy były to na przykład basy „dłubane”, czy z klejonymi bokami). Kilka razy zauważona jest liczba trzech strun basetli czy basów (małych).<sup>98</sup> Wreszcie rozmiarami kontrabasu charakteryzowałby się instrument zwany „tłustą maryną”, który mógł niekiedy w kapeli kujawskiej łączyć się z basami mniejszymi (basetlą).<sup>99</sup> Wszędzie instrumenty tego rodzaju wspierają skrzypce.

Szczególnym chordofonem smyczkowym jest lira korbowa (rolę smyczka pełni w niej obracane korbą koło) nazywana krótko *lira*.<sup>100</sup> Już w czasach Kolberga była instrumentem reliktowym, zachowanym na południowowschodnich ziemiach Rzeczypospolitej sprzed 1772 roku. W tomach poświęconych Pokuciu znajdujemy kilka dłuższych uwag o lirnikach, ich działalności i repertuarze.<sup>101</sup> Narzędziem dźwiękowym formalnie należącym do chordofonów smyczkowych jest odnotowany w Kieleckiem rekwizyt zapustnych przebierańców — konewka ze strunami i smyczkiem z konopi,<sup>102</sup> jeden z przykładów karnawałowego, niezwyklego instrumentarium. Wierzone, że po takiej „muzyce” konopie i inne krzewy rosną dobrze. Wzmianki o cymbałach — chordofonach uderzanych — nie podają, czy był to instrument sztabkowy czy strunowy; jednak fakt, że cymbały występowały w kapeli (np. ze skrzypcami i bębniem lub ze skrzypcami, klarnetem i basami) świadczy, że chodzi o instrument strunowy, mimo że jest on nazywany także „cymbałkami”.<sup>103</sup> Jedyna u Kolberga ilustracja kapeli<sup>104</sup> wskazuje, że był to instrument strunowy, przenośny (zawieszony na pasie), niewielkich rozmiarów, podobnie jak zachowane do dziś dziewiętnastowieczne egzemplarze cymbałów w południowowschodniej Polsce.<sup>105</sup> Interesujący jest fakt zawieszania dzwonków i blaszek w cymbałach, co zostało zauważone w egzemplarzu ze wspom-



nianej wystawy w Kołomyi.<sup>108</sup> Instrument ten występował w kapelach<sup>109</sup> w XIX wieku w strefie wschodniej (także północno i południowoschodniej). Ponadto w kapelach żydowskich pojawiał się też na Podlasiu i Kujawach.<sup>108</sup> Dział instrumentów strunowych zamyka kilka chordofoonów szarpanych. Kolberg wykorzystuje tu uwagi Żegoty Paulego: bandurka — „rodzaj lutni kozackiej z krótką szyjką”,<sup>109</sup> teorban (toroban) — „małoruska gitara brzuchata ze strunami”,<sup>110</sup> kobza — „rodzaj liry z kilkoma drucianymi strunami na Rusi używanej”.<sup>111</sup> Ta ostatnia towarzyszyła zwykle śpiewom solowym.<sup>112</sup> Wspomniana jest też bałajka u Białorusinów nadniemeńskich, która współgrała ze skrzypcami.<sup>113</sup> Zbierając materiały kaszubskie Kolberg dołącza uwagi o weselu z okolic Wejherowa z powieści Józefa Grajnera pt. „Marcin Mrąga”. Ze zdania: „zagrano potem na lirze, taniec się rozpoczął...”,<sup>114</sup> można by wnioskować, że chodzi tu o cytrę występującą na Kaszubach także w XX wieku. Lutnia pojawia się w tekście pastorałki<sup>115</sup> i przy omawianiu wyobrażeń o księżycu w Krakowskim: mieszkający na nim św. Jerzy gra na lutni ku czci boskiej.<sup>116</sup> Wreszcie warto wspomnieć o odnotowanym w Sieradzkim klawikordzie.<sup>117</sup> Przy jego akompaniamencie na dworach, w bezpośrednim sąsiedztwie wsi, tańczyła młodzież. Ogólnie należy stwierdzić, że w zestawieniu z dużym znaczeniem chordofoonów w praktyce ludowej instrumenty te zostały uwzględnione przez Kolberga bardzo skrótowo. Być może skrótowość ta uwarunkowana została zwróceniem uwagi przede wszystkim na repertuar, nie na instrument. W dokumentacji Kolberga szczególnie brakuje opisów starszych form chordofoonów smyczkowych, np. typu „suki” zarejestrowanego przez J. Karłowicza.<sup>118</sup>

#### Aerofony (4)

W grupie instrumentów dętych dysponujemy głównie ich nazewnictwem oraz uwagami o kontekście gry. Tylko w nielicznych przypadkach dodane są szczegóły odnośnie budowy (np. liczba otworów bocznych). Z tego względu przypisanie nazwy instrumentu określonej podgrupie aerofonów jest niekiedy dyskusyjne. Aerofony dzielą się na wargowe, zwane w systematyce Sachsa i Hornbostla ogólnie fletami (421), w których prąd powietrza natrafia na specjalne nacięcie; stroikowe, nazywane ogólnie szalamajami (422), gdzie w wydobyciu dźwięku pośredniczy drgająca blaszka, i ustnikowe noszące ogólny termin trąb (423), w których wibrację powietrza w instrumencie wywołują wargi grającego. Do fletów naczyniowych (421.221.4) zaliczyć można odnotowaną w Sieradzkim „piszczalkę glinianą w wodzie zanurzoną”, na której chłopcy na chórze w kościele w czasie pasterki akompaniowali organście naśladując głosy słowika lub kanarka.<sup>119</sup> Podobnym narzędziem jest „gałka gliniana ze skrzydełkami sinej i białej maści” z jednym otworem zadęciowym,<sup>120</sup> zwana też *świsławką*<sup>121</sup> lub *duszką*.<sup>122</sup> Duszki wyrabiano też

z orzecha włoskiego „pozłótką obleczonego” i z papierowymi skrzydełkami.<sup>123</sup> Duszki z orzecha nosiły też nazwy *horiszok* i *świsłun*.<sup>124</sup> Były one często podarkami dla dzieci na Boże Narodzenie. Wspomniany jest fakt sprzedaży tych zabawek przed tymi świętami we Lwowie.<sup>125</sup> Narzędzia dźwiękowe typu „duszki” miały związek także z obrzędowością gaduszkową. Przechowywane były w zwitkach ziela przy świętych obrazach.<sup>126</sup> Na Pokuciu wymieniony jest w tekście pieśni „horiszok” także jako instrument sygnałowy wzywający do schodzenia się na wesele.<sup>127</sup> Jako flet naczyniowy można traktować wspomnianą konew, na której basowano skrzypcom.<sup>128</sup> O trąbieniu w dzbanek i konew wspominają też teksty w pastorałkach.<sup>129</sup> Flety zamknięte bez otworów bocznych (421.11.2) reprezentują wabik<sup>130</sup> i gwizdek.<sup>131</sup> Fletami poprzecznymi (421.12) są prawdopodobnie fleciki na Kujawach; rozpowszechniły się one w czasach Kolberga razem z katarynkami i nowymi tańcami.<sup>132</sup> W jednej z pieśni określonej przez Kolberga jako szlachecko-mieszczańska znajdujemy nazwę „floterwers”, wyprowadzoną z nazwy włoskiej fletu poprzecznego — flauto traverso.<sup>133</sup> Zasadniczy zbiór informacji o aerofonach dotyczy fujarek bądź piszczałek. Oba terminy stosowane są raczej zamiennie, niezależnie od istnienia lub braku otworów bocznych.<sup>134</sup> Bez otworów bocznych (421.221.11) mogły być fujarki (piszczalki) wykęcane z kory wierzbowej na wiosnę, wielokrotnie wspomniane.<sup>135</sup> Omawiany jest też ich wyrób wraz z przytoczeniem krótkich tekstów (z Wielkopolski i Kieleckiego) mówionych w takt „opukiwania” gałązki celem oddzielenia kory.<sup>136</sup> Są to jedyne przykłady bezpośredniego związku między wytwarzaniem instrumentu a wytworami folkloru słownego. Sens tego związku miał niegdyś charakter zapewne magiczny, na co wskazują specjalne wyobrażenia połączone z wykonaniem instrumentu.<sup>137</sup> Otwory boczne (421.221.12) miały chyba piszczałki (fujarki) dla dzieci, „z ząbkiem sterczącym do góry”, zwane przez Kolberga „bekasami”.<sup>138</sup> Fujarki były zwykle wystrugane z drzewa, otwory wypalano.<sup>139</sup> Na Kujawach zwrócił uwagę Kolberg na mało rozpowszechnione — ze względu na wysoką cenę — fujarki z blachy ze skuwkami mosiężnymi.<sup>140</sup>

Odnosnie terminologii stwierdzić można, że z pary terminów „piszczalka” — „fujarka” — ten pierwszy dominuje w tekstach prozy ludowej i wydaje się być bardziej rdzenny, popularny na wsi.<sup>141</sup> Natomiast nazwa druga jest często stosowana przez Kolberga i innych autorów jako termin wyjaśniający dla innych aerofonów (np. freło, sopiałka).

Z innych nazw wymienić należy: „pipa” (Kaszuby),<sup>142</sup> „żalejka” (Białoruś,<sup>143</sup> współgrała ona też z dudami i skrzypcami); „świściołka” (Podlasie ruskie)<sup>144</sup> wykęcana z wierzchołka młodej sosny z sześcioma otworami bocznymi, używana do gry solowej; „swiryłoczka” („syriwoczka”),<sup>145</sup> „freło” („frela”),<sup>146</sup> dudka (dutkan), dudoczka<sup>147</sup> („telenoczka”) <sup>148</sup> — wszystkie na Rusi Karpackiej i Huculszczyźnie. Na tychże ziemiach szczególnie często wzmiankowana jest „sopiałka” (sopiłka, sopiwka). Wyrabiano



ją często z kory bzu białego.<sup>144</sup> W okolicach Kołomyi był to instrument „łokieć długi”, miał „kilka dziurek”, wyrabiano go we własnym zakresie lub kupowano w miastach.<sup>145</sup> Wspomniane są sopilki małe i duże.<sup>151</sup> Były one obok toporka rekwizytem górskich pasterzy.<sup>152</sup> Grano na sopiałce przy pochodzie na połoniny ze stadami owiec (podobnie była używana też frela), przy kolędzie, szczodrowaniu, w drodze wyjątku także w okresie adwentu.<sup>153</sup> Opisana została gra na sopiałce po śmierci w rodzinie.<sup>154</sup> Nie ma u Kolberga żadnych danych konstrukcyjnych, które by uzasadniały wielość nazw fujarek. Frelo i sopiałka wydają się być instrumentami typowo góralskimi (huculskimi). Brak jest u Kolberga terenowych informacji o piszczałkach podwójnych, bądź zestawach powiązanych piszczałek. Instrument o nazwie „multanki” bądź „multanka” występuje w tekstach pastorałek i w jednej pieśni szlachecko-mieszczańskiej.<sup>151</sup> Instrumenty typu fletni Pana mogły być jednak używane na wsi, o czym świadczy źródło podane przez A. Chętnika.<sup>156</sup> Nie jest wykluczone, że piszczałką podwójną była dudka (dudoczka).<sup>157</sup> W terminologii aerofonów możemy stwierdzić występowanie nazwy zwykłej i jej formy zdrobniałej. Dotyczy to zwłaszcza par swiryłka — swiryłoczka i fujara — fujarka. Swiryłoczka, fujarka, a czasem też błędnie<sup>158</sup> ligawka, są wymieniane jako flety podłużne. Natomiast swiryłka była trąbą (423.121) skotarską (pasterską) używaną zwłaszcza podczas nocnego wypasu.<sup>159</sup> Fujara u Litwinów w Augustowskim była podobnym instrumentem należącym do wspólnego pasterze wiejskiego — skierdzia. Trąbił on o wschodzie słońca w dniu rozpoczęcia uroczystości zwanej „guziny” (gużine) związanej z inauguracją wypasu bydła (Zielone Świątki).<sup>160</sup> Instrument nazwany tam fujarą był zapewne prosty i lekko rozszerzający się (423.121.1). Zakrzywione były zwykle ligawki<sup>161</sup> (drewniane rogi — 423.121.2). Kolberg podaje, że była ona wykonana z drewna wierzbowego lub lipowego. Gałąź łukowato zgięta była przepoławiana, wyśląbiana wewnątrz, składana i na spojeniu zalewana pakiem (smołą), następnie nabijano drewniane obrączki i dodawano „bączek” tj. ustnik do zadęcia. Ligawka miała mieć około 1—1,5 m długości, występowała na Mazowszu, Kurpiach, Podlasiu i Polesiu. Był to również instrument pasterza gminnego. Sygnalizował on ligawką czas wyprowadzania i spędu zwierząt. Poza sezonem pasterskim była ona używana przez gospodarzy i parobków do „otrębywania” adwentu. Ostatni raz trąbiono na niej przed pasterką. W Chełmskim instrument typu ligawki nazywany jest „trąbą” (drewnianą).<sup>162</sup> Wspomniane zostały również, z pewnością metalowe, „trąby” — reprezentujące instrumentarium typowo miejskie. Gra na trąbach i kotłach towarzyszyła uroczystościom w Krakowie.<sup>163</sup>

Interesujące i stosunkowo obszerne dane dotyczą trembity opisanej w tomach poświęconych Pokuciu (Huculszczyzna) i Rusi Karpackiej.<sup>164</sup> Według opisów był to instrument dwumetrowy, wykonany z przepoławionego i wydrążonego pnia świerku lub jodły i owiniętego następnie

korą brzoową. Na połoninach służył on porozumiewaniu się łeginów (parobków). Dźwięki trembity, podobnie jak fujarek oraz strzały z pistoletów, towarzyszyła pasterzom, ubranym w stroje świąteczne, udającym się na pierwszy w roku wypas owiec (stada po około dwa tysiące zwierząt) — tzw. chid połonyński. Przy tej samej okazji trąbiono na rogu bydłowym (423.121.2) zwanym *riżok*, życząc sobie szczęśliwego lata.<sup>165</sup>

W dniu św. Piotra i Pawła (11.VII) pasterze nie pracowali, tylko grali na trembitach.<sup>166</sup> Jeden z komentarzy podaje, że specjalne melodie grano na kolędzie, inne „wytrębuje” się przy pasieniu, jeszcze inaczej w związku ze śmiercią i pogrzebem w rodzinie.<sup>167</sup> Po śmierci domownika grano na trembitach stając kolejno przy czterech rogach chaty. Do gry na pogrzebie wynajmowanych było dwóch do czterech graczy na trembitach (wynagrodzenie — po owcy). Dawali oni sygnał rozpoczęcia pochodu pogrzebowego, trąbili też w czasie konduktu, wreszcie trembitowali nad grobem, przy otwartej trumnie, nad głową zmarłego.<sup>168</sup> Na trąbach — zapewne drewnianych — grano na pogrzebach także w odległych Inflantach.<sup>169</sup> Ostatnim przykładem prostych trąb ustnikowych (423.121.1) w materiałach kolbergowskich jest *bazona*. Wymieniona w cytowanych przez Ł. Gołębiowskiego i O. Kolberga „Sielankach kujawskich” T. L. Jaskólskiego pt. „Pasterze na Bachorzy” (Warszawa 1827) *bazona* występuje przy opisie zwyczaju kujawskiego „Król pasterzy” związanego z rozpoczęciem wypasu bydła. Gra na bazonie miała towarzyszyć pochodowi z wołem oraz wzywać do uczt.<sup>170</sup> Trąbka występuje w czterech kontekstach — stosunkowo najczęściej w myślistwie i prozie ludowej (po cztery wzmianki). Tylko raz wymieniona jest trąbka jako instrument w kapeli,<sup>171</sup> wreszcie wspomniana jest trąbka pocztowa.<sup>172</sup> Stróż nocny, który w Lublinie trąbił co godzinę, posługiwał się zapewne rogiem.<sup>173</sup> Zanotowany jest też bawoli róg obrzędowy górników w Wieliczce (pochodzący z 1534 roku) używany w czasie uczt.<sup>174</sup>

Grupa aerofonów stroikowych (422) reprezentowana jest przede wszystkim przez klarnety (422.21) i dudy (422.22), a więc instrumenty o pojedynczym stroiku. Dudy są określane także jako „koza”,<sup>175</sup> „gajdy”<sup>176</sup> (Podkarpacie, Sanockie, Krośnieńskie), „gajdzica”<sup>177</sup> (Beskid Śląski) i „dudelzak”.<sup>178</sup> „Kozioł” jako nazwa dudów wymieniony jest tylko w zgromadzonych przez Kolberga materiałach łużyckich.<sup>179</sup> Jedyne cytowany K. W. Wójcicki podaje informacje z dziedziny budowy dudów, zwracając uwagę na udoskonalenie sposobu nadymania worka. Tradycyjne dudy u Górali i na Rusi nadymano ustami, w Wielkopolsce zaś — za pomocą mieszka. Stwierdza on też ogólnie, że dudy na nizinach, u Górali i na Rusi różnią się kształtem.<sup>180</sup> Tak samo ogólne wiadomości o dudach podaje Kolberg w Encyklopedii Orgelbranda.<sup>181</sup> Zwraca on uwagę na wychodzenie z użycia instrumentu i zachowanie go w kilku enklawach w Wielkopolsce, na Podhalu i na Rusi.<sup>182</sup> Na Rusi Karpackiej miał być jeszcze dość popularny.<sup>183</sup> W pierwszej połowie XIX wieku dudy widy-



wano na Kujawach.<sup>184</sup> W opisie Krakowa podana jest wiadomość o mijającej to miasto ludności podgórskiej, udającej się na zarobek we żniwa (m.in. w Sandomierskie) z własną muzyką — skrzypcami i dudami karpackimi zwanymi mylnie kobzą.<sup>185</sup> W tekście pieśni z Wisły w Beskidzie Śląskim wymieniona jest kapela: huśle (skrzypce) i gajdzica.<sup>186</sup> Chodzi tu zapewne o całe dudy, nie tylko o ich piszczałkę melodyczną, która do dziś np. w Żywieckiem nazywana jest gajdzicą. Z Zawoi znamy nazwiska dwóch fabrykantów dudów.<sup>187</sup> Kolberg wyjątkowo tylko podaje personalia informatorów, muzyków czy śpiewaków. W materiałach słownikowych z Pomorza odnotowane jest słowo „zarzinać”, tj. zagrać na dudelzaku.<sup>188</sup> Jest to jedyny u Kolberga ślad występowania dudów na Kaszubach. Dudy wielkopolskie zostały zarejestrowane nie tylko przez samego Kolberga, ale też przez respondentów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które w roku 1858 rozesłało „Schematy do spisywania materiałów mających służyć do opisu statystycznego W. Księstwa Poznańskiego”, zawierające także pytania etnograficzne.<sup>189</sup> Zasięg dudów w zasadzie pokrywa się z obszarem wyznaczonym przez późniejsze (1934) badania J. i M. Sobieskich,<sup>190</sup> przy czym materiały kolbergowskie wskazują na dalszy nieco zasięg wschodni w kierunku Gniezna. Zastosowanie dudów to przede wszystkim gra na weselach, przy wieńcu (dożynkach).<sup>191</sup> W oracjach drużby, zapisanych w licznych wersjach z Wielkopolski, dudy mają stałe miejsce. Na Białorusi odnotowana została gra na dudach przy wiciu wianków Sobótkowych.<sup>192</sup> Nie znajdujemy niestety w monografiach regionalnych bliższych danych o budowie, tworzywie, elementach zdobniczych (główki) co może budzić zdziwienie, gdyż dudy są jednym z głównych instrumentów ludowych. Odnotować natomiast należy interesującą dyskusję Kolberga z K. Kurpińskim o możliwościach muzycznych dudów.<sup>193</sup> Nieznany instrument wielkopolski o „głosie podobnym do dudów” była „przebieratka” z rogu, „świeżo wymyślona przez owczarka” (tj. w roku ok. 1840).<sup>194</sup> Mógł to być róg bydłowy z wywierconymi kilkoma dziurkami i stroikiem klarnetowym. Np. piszczałka melodyczna dudów w Wielkopolsce nazywana jest gwarowo „przebierką”. Przebieratka byłaby więc rodzajem konicznego (tj. o rozszerzającym się kanale) klarnetu (422.212). Nie jest jednak wykluczony także stroik podwójny, obojowy przebieratki (422.112). Dokładnie opisany przez Kolberga jest mały klarnet z trzciny — „żołomyjka”.<sup>195</sup> Klarnety wyrabiane w lokalnych warsztatach, lub raczej importowane egzemplarze profesjonalne były w kapelach wiejskich w II połowie XIX wieku nowością. Klarnety spotykamy np. u flisaków — Galicjan,<sup>196</sup> którzy kupowali te instrumenty w Gdańsku, powracali z nimi na południe kraju i zapewne odsprzedawali miejscowym muzykantom. Klarnet pojawiał się też w zespołach małomiasteczkowych.<sup>197</sup> Stałe miejsce w kapeli miał klarnet wówczas na Łużyczach.<sup>198</sup> Instrumenty o nazwie „szałamaje” (szolomaje, szalomaje, szala-meje) oraz „oboja” występują w tekstach oracji — zaproszeń na wesele,

w tekstach pastorałek oraz w wątku wesela ptasiego, w czasie którego plaki grają na różnych instrumentach.<sup>199</sup>

W grupie instrumentów dętych mieszczą się narzędzia dźwiękowe — tzw. aerofony eksplozywne (413). Nie ma u Kolberga odnotowanych typowych dla tej grupy pukawek, jednak w podobnej funkcji wymieniane są dość często pistolety, strzelby, moździerze. Te ostatnie, używane niegdyś podczas procesji Bożego Ciała, wypożyczane były niekiedy z dworu lub kościoła przez zamożniejszych chłopów do strzelania na wiwat w czasie wesela.<sup>200</sup> Ze strzelb i pistoletów strzelano na weselu przy zbliżaniu się Młodego do domu Młodej, przy obleganiu tego ostatniego, w czasie drogi do kościoła i z kościoła. Ceremonialne strzelanie stawało się zwłaszcza wtedy ważne, gdy orszak udawał się do ślubu bez muzyki.<sup>201</sup> Strzelano też po powrocie z kościoła, w czasie tańca o nazwie „wiwat” (Wielkopolska), w czasie obiadu, picia na zdrowie. Poza weselem strzelano na Zielone Świątki (Krakowskie), w czasie pochodu z wołem (Kujawy), na poloniny z owcami (Ruś Karpacka). Na Rusi Karpackiej strzelano też podczas obrzędów święcenia wody (Jordan) po Nowym Roku.<sup>202</sup> Szeroki zasięg miało strzelanie podczas rezurekcji (np. przez pustą beczkę). Wreszcie już nie jako instrument, lecz amplifikator głosu (rodzaj tuby) potraktować można konin, przez który z dachu do izby w karczmie recytowane były powinności wyzwolonego na kosiarza parobka.<sup>203</sup>

## Zespoły instrumentalne i czynniki ich przeobrażeń

Kapela czy „muzyka” miała swój początek właściwie w jednym wykonawcy — skrzypku, zwanym też: gracz, grajek, wesełucha, wesołek, wesołek, wesołko, wesiółko, wesoły, rzępolista; mógł on dobierać sobie pomocników na bębenku czy basach, nawet spośród gości weselnych.<sup>204</sup> Nie jest też wykluczone, że wesela czy zabawy mogły odbywać się tylko przy grze skrzypka. Niemniej kapele bywały na ogół dwu-, trzy-, rzadziej czteroosobowe. Typy regionalne kapel i ich zróżnicowanie można wskazać tylko w odniesieniu do niektórych regionów, i tak:

Kujawy — skrzypce + basy;<sup>205</sup> skrzypce + basy + fujarki;<sup>206</sup> dwoje lub troje skrzypiec + basy;<sup>207</sup> skrzypce + basy + cymbały;<sup>208</sup> skrzypce + basy (małe — basetla) + kontrabas (maryna) + bębenek + flet + obój + klarnet + trąbka<sup>209</sup> (poza skrzypcami i basami inne instrumenty mogą występować dodatkowo).

Sandomierskie — skrzypce + basy;<sup>210</sup> skrzypce + bębenek + klarnet.<sup>211</sup>

Krakowskie — skrzypce + basy;<sup>212</sup> dwoje skrzypiec + basy + klarnet.<sup>213</sup>

Mazowsze — skrzypce + basy;<sup>214</sup> skrzypce + bębenek.<sup>215</sup>

Wielkopolska — skrzypce + dudy;<sup>216</sup> skrzypce + basy + dudy;<sup>217</sup> skrzypce + basy;<sup>218</sup> skrzypce + basy + klarnet;<sup>219</sup> dwoje skrzypiec + basy + klarnet.<sup>220</sup>



Podhale — skrzypce + dudy;<sup>221</sup> skrzypce + basy;<sup>222</sup> dwoje skrzypiec + basy;<sup>223</sup> skrzypce + basy + dudy.<sup>224</sup>

Ponadto zostały zanotowane następujące składy instrumentów:

Tarnowskie — skrzypce + basy.<sup>225</sup>

Sanockie — skrzypce + basy.<sup>226</sup>

Sieradzkie — skrzypce + basy.<sup>227</sup>

Kieleckie — skrzypce + basy;<sup>228</sup> skrzypce + bęben;<sup>229</sup> skrzypce + dudy + bęben.<sup>230</sup>

Lubelskie — skrzypce + basy.<sup>231</sup>

Chełmskie — skrzypce + bęben.<sup>232</sup>

Kaszuby — skrzypce + basy.<sup>233</sup>

Ziemia Chełmińska — skrzypce + basy + klarnet + trąba.<sup>234</sup>

Wołyń — skrzypce + basy + bęben.<sup>235</sup>

Ruś Karpacka i Pokucie — skrzypce + basy;<sup>236</sup> skrzypce + bęben;<sup>237</sup> skrzypce + cymbały;<sup>238</sup> skrzypce + basy + cymbały;<sup>239</sup> dwoje skrzypiec + cymbały + freło.<sup>240</sup>

Polesie — skrzypce + bęben;<sup>241</sup> skrzypce + basy + bęben + cymbały.<sup>242</sup>

Litwa — skrzypce + bęben + cymbały.<sup>243</sup>

Zasięgów występowania poszczególnych instrumentów, poza dudami w Wielkopolsce, nie sposób dokładnie określić. Basy miały najszerszy obszar występowania. Strefa bębna nie wykracza poza granice możliwe do odtworzenia w XX wieku.<sup>244</sup> Cymbały na ziemiach południowowschodnich odnotowane zostały głównie w Karpatach wschodnich. Możliwa do określenia dziś zachodnia granica cymbałów w obszarze między Dunajcem a Wisłokiem nie znajduje potwierdzenia w materiałach kolbergowskich.

Wydaje się, że w ówczesnej praktyce ludowej zarysowały się trzy modele zespołów instrumentalnych. Pierwszy był najbardziej powszechny i związany z weselami. Jakość zespołów, liczba instrumentów, zależała zwykle od zamożności zamawiających. Drugi rodzaj to grupa w znacznym stopniu ochotnicza, zawiązująca się przy obchodach zwyczajów dorocznych. Pojawiają się tutaj między innymi składy archaiczne (piszczalka + bębenek),<sup>245</sup> dochodzą instrumenty niezwykle, atakujące utarte wyobrażenia dźwiękowe.<sup>246</sup> Momenty karnawałowe w instrumentarium muzycznym możemy zaobserwować także w weselu.<sup>247</sup> Wreszcie trzecia odmiana praktyki instrumentalnej przyjmuje ramy instytucjonalne, np. w postaci szkolnych orkiestr dętych. Kolberg odnotował kilka takich zespołów, w których nauczyciele (w Krakowskim) uczyli młodzież wiejską gry na instrumentach dętych.<sup>248</sup> Dzisiejszą popularność trąki czy klarnetu w Krakowskim można tłumaczyć także ową działalnością dydaktyczną. Orkiestry szkolne, a także wojskowe (o tych drugich Kolberg w monografiach regionalnych nie wspomina), mogą być traktowane zatem jako istotny czynnik przeobrażeń instrumentarium wiejskiego. Jako przy-

kład wpływów miejskich na instrumentarium wiejskie wymienić należy wynajmowanie kapel z miast na wesela i zabawy wiejskie (także kapel żydowskich bądź cygańskich)<sup>249</sup> oraz zapraszanie muzyków z nowymi instrumentami do kapel. W Krakowskim utrwalony został przez Kolberga interesujący epizod — kapela spod Krakowa (Czernichów; dwoje skrzypiec, basy) zaprosiła z miasta klarncistę; ten ostatni z modnym i głośnym instrumentem przejął kierownictwo kapeli.<sup>250</sup> W XX wieku, np. w latach trzydziestych, podobna sytuacja zaistniała z nowym wówczas akordeonem. Muzycy grający na tych instrumentach zaczęli kierować kapelami.

Innym czynnikiem zmian instrumentarium były podróże zarobkowe. Wyróżnić możemy trzy ich rodzaje: wędrowki flisów, bandosów i zarobkowanie za granicą. Flisacy kupowali w Gdańsku obok dętych instrumentów także skrzypce fabryczne.<sup>251</sup> Zarobkowanie za granicą miało miejsce na przykład w Mazurach Pruskich, skąd również mogły być sprowadzane instrumenty.<sup>252</sup> Wędrowki bandosów po kraju prowadziły do kontaktów między różnymi grupami ludności. Wspomniana jest u Kolberga zabawa na okrzęne w Radomskim, w czasie której gra miejscowego skrzypka krzyżowała się z muzykowaniem dudziarza — bandosa.<sup>253</sup>

Epizodem w historii instrumentarium był wpływ importowanych, przeważnie włoskich lub francuskich katarynek i innych instrumentów mechanicznych.<sup>254</sup> Znalazły one miejsce np. w karczmach, gdzie nawet tańczono w karnawale przy dźwiękach katarynek.<sup>255</sup> W ten sposób instrumenty mechaniczne wypierały skrzypce z ówczesnych „lokal gastronomicznych” (u Kolberga dotyczy to zwłaszcza Mazowsza i Sandomierskiego), zmieniając nie tylko repertuar, lecz i pewien ideał dźwiękowy w percepcji zbiorowej ważny dla trwania bądź zmiany instrumentarium. Późniejsza, dwudziestowieczna, szybka adaptacja harmonii ręcznych i pedałowych w praktyce ludowej, rozprzestrzenienie się tych instrumentów na Mazowszu było zatem poprzedzone i ułatwione zmianą wyobrażeń i następnie upodobań brzmieniowych wprowadzonych przez instrumenty mechaniczne. Jedyna zdecydowanie negatywna ocena zmian przez Kolberga wiąże się z pojawieniem właśnie tych „automatycznych pudeł”.<sup>256</sup>

Innym czynnikiem przeobrażeń było współistnienie obok siebie dwóch różnych typów zespołów. Zjawisko to wystąpiło w niektórych okolicach Wielkopolski. W jednej wsi odbywały się wesela polskie przy dudach i skrzypcach, w drugiej — wesela niemieckie z zespołami dętymi.<sup>257</sup> Kilka kapel polskich w północnej Wielkopolsce czy kapela z Ziemi Chełmińskiej,<sup>258</sup> zawierających obok skrzypiec i basów także klarnety lub trąby, może świadczyć o pewnej wymianie międzyetnicznej.

Czynnikami przeobrażeń jest też wzrost dobrobytu. W materiałach pomorskich znajdujemy jedyną tego rodzaju, lecz charakterystyczną wzmiankę.<sup>259</sup> Na południowo-wschodnich ziemiach zauważony został przez Kolberga upadek tradycji lirników,<sup>260</sup> co należy wiązać z ogólnym zani-



kiem cechów muzyków w następstwie przemian społecznych w XIX wieku.

Pośrednikiem w zmianach instrumentarium na wsi bywał także dwór. Z dworu na przykład rozprzestrzeniały się na wsi przedmioty metalowe, blaszane. W ten sposób mogły pojawić się na wsi blaszane ligawki czy fujarki. Do bębnienia przy wywoływkach dyngusowych na Kujawach wypożyczano z dworu metalową miednicę.<sup>264</sup>

Jako ogólny trend w rozwoju instrumentarium wiejskiego w II połowie XIX wieku traktować można powolne i stopniowe zastępowanie w kapelach wersji ludowych przez fabryczne (piszczalek, fujarek — klarinetami, trąbkami) oraz zwłaszcza dorównywanie rękodzieła indywidualnego formom standardowym, manufakturowym (skrzypce, basy). Następował chyba wówczas również wzrost ilości instrumentów w kapelach (np. z dwóch do trzech, czterech), bądź upowszechniał się rzadki dawniej większy rozmiar zespołu.

W zakończeniu stwierdzić należy, że materiały kolbergowskie także w odniesieniu do instrumentów muzycznych na wsi w XIX wieku są podstawowym, największym źródłem informacji. Zaletą tego źródła jest rozległość terytorialna. Brakiem, poniekąd nieuniknionym — lakoniczność i zawężenie opisu instrumentów często do samego stwierdzenia ich obecności. Suma wiadomości, jaką możemy uzyskać na podstawie monografii Oskara Kolberga, wskazuje wyraźnie na potrzebę dokładnego opisu poszczególnych egzemplarzy instrumentów ludowych zachowanych bądź w muzeach, bądź na wsi — w praktyce ludowej, lub w zbiorach pamiątek rodzinnych.

## PRZYPISY

<sup>1)</sup> DWOK 1:IX: „Narzędzia muzyczne służące do rozbudzenia ochoty wiejskiej po karczmach są przede wszystkim *skrzypce*, a obok nich *basy*, znaczące zwykle *takt* (rytm) akordem próżnej kwinty. Przekonani jesteśmy, że charakterystycznej ruchliwości skrzypiec nie zdoła wyrugować martwota wkradającej się już tu i ówdzie *katarynki* czyli *pozytywy*. Skrzypek wiejski *grajkiem* lub *wesołkiem* zwany (zwołując innych do powszechnej zabawy), coraz to bardziej sam się przy grze zapala; przychyła głowę ku skrzypcom i nadstawia im ucha jakoby wysłuchiwał z głębi (najczęściej bardzo niedokładnie zbudowanego) narzędzia wydobywających się tonów, które nieraz niby w krzyki, piski lub skargi przechodzą; gdy tak gra, mówią, że *rznie od ucha*. Z przytoczonych tu melodyj tanecznych gra on jedną po kilkanaście razy w kółko, pstrząc ją gdzieś tam dodatkami, nim wpadnie na drugą, którą tak samo obrabia. A nie zamieniłby jej na żadne modne kontredanse, polki, walce i mazury, których nie rozumie, chybaby je na swoje (jak to mówią) kopyto przerobił. *Dudy* czyli *kobza* (koza — przyp. P.D.) wychodzi już z użycia i tylko w niektórych stronach Wielkopolski, w Tatrach i na Rusi słyszeć się daje; dzieląc w ten los znanej jeszcze na Rusi *liry* (korbowej — przyp. P.D.) i *cymbalek* żydowskich. W polu za byłem pasterze czyli pastuchy dmą w *fujarki* wykręcane na wiosnę z kory wierzbowej, których miły dźwięk daleko rozlega się po rosie, podobnie jak na Rusi w *sopiatki* z kory bzu białego, a na Podlasiu w *ligawki*”.

31:9 (z rozdziału pt. „Muzyka”): „Towarzysząca niekiedy skrzypcom *basetla*, daje słyszeć w Kołomyjce tony basu (*dada*) albo *AaAa* lub podobnie, siekając ósemkami tonikę na przemian to w oktawach, to społem z dominantą (kwintą) lub obok niej, to znów biorąc dominantę lub medianę w oktawach. W taki sposób dudni ona przez wszystkie takt każdej części, robiąc tylko przystanki (ćwierciowe lub półnutowe) na ostatnim taktcie, jakim bywa zwykle takt 4., 8. lub 6. U lirnika lub dudziarza grającego prawą ręką w wyższych instrumentu swego sferach Kołomyjkę (lub inny taniec), brzmi często jako akompaniament, trzymana ciągle lewą ręką w basie tonika fundamentalna granej melodyi (*bourdon*), jak to już z konstrukcji instrumentu wypływa i w powszechnym jest użyciu u dudziarzy całej Europy. Skrzypce czasami lud sam sobie z własnego struga drzewa; częściej atoli, kupuje je równie jak i *cymbałki* na jarmarku. Bywa też samo i z *basetlą* o trzech strunach, którą *basista* grając trzyma na kolanach. Własnego już zwykle wyrobu (lub i ten instrument kupują niekiedy w Kołomyji) bywa *sopiłka*, *sopivka*, narzędzie dęte, niekiedy na łokieć długie, rodzaj *fujarki* a raczej *fletu* o kilku dziurkach. W Jasieniowie polnym, chłopiec jeden nazwiskiem *Tomasz Czuprun*, zrobił sobie instrument *maleńki*, 5 cali długi, z trości (trzciny stawowej) o sześciu dziurkach i z pyszczkiem wsuwany jak *mundsztuk* u klarnetu, jednakże dla ostrości tonu *stłumionym* cokolwiek *kłociem* (włosem), który nazwał *zołomyjka*”.

M. Turkawski opisując Wystawę w Kołomyi 1880 roku (Kłosa 1881) powiada, iż: „prócz *sopilek* i długich *trembit* góralskich, były tam *skrzypce* z krótkim smyczkiem, rodzime nasze *cymbały* z pękiem dzwonek i blaszek, wreszcie dwie *liry* kupione od dziadów cerkiewnych; jedna od ślepego lirnika na praznyku w Czortowcu (nowa i zgrabna), druga pośledniejsza z *Zaleszczyckiego*”.

54:210 (rozdział „Instrumenty muzyczne”): „*Trembita* — jest to długa i cienka *fujara*, nieco lejkowato rozszerzona na końcu, sporządzona w ten sposób, że przystosowane do siebie miękkie deszczuleczki świerkowe lub jodłowe są na zewnątrz korą brzoową mocno obwiniete, i tak tworzą całość. (M. A. Barta Wspomnienia z gór „Gazeta Narodowa” 1885 Nr 182): „Opowiadali mi *Huculi*, że do zrobienia *trembity* nadaje się najlepiej to drzewo, które rośnie nad szumiącym potokiem. To



ich przekonanie, zdobyte na pewno długim doświadczeniem, wiedzione zresztą nieświadomym przecuciem, jest — jak się zdaje — uzasadnione (lubo przeciwne przekonania ludu innych okolic — Kieleckie, t. 19. s. 200). Szum bowiem wody przenosząc wciąż fale głosu do jodły czyni jej drzewo muzykalniejszym. Wszak dobroć skrzypiec zwiększa się z czasem przez ciągle i długie używanie. Oprócz znanych gęśli (skrzypiec) nowego kształtu, zastępujących wszędzie niemal miejsce starych gęśli, wymienić nam między narzędziami muzycznymi należy dudę, dudkę, dosyć jeszcze w górach upowszechnioną. Obok tych występują częściej jeszcze używane, bo łatwiejsze do nabycia: sopilka (u Hucułów freło), piszczałka czyli fletnia z kilku dziurkami i trąba skotarska czyli pastusza (u Hucułów swiryłka); z tych pierwsza sześciopięciopięciowymi tonami, gdy druga, zwłaszcza pod nocną ciszę, jęklwym kłókotem rozlega się grubiej i odbiwszy swe echa głucho w oddali po przestrzeniach górskich."

54:234: (z opisu Kolberga eksponatów z wystawy w Kołomyi w 1880 r.) „Instrumenty muzyczne. Ubożuchna grupa 15-ta narzędzi muzycznych wyłącznie prawie z Kosowskiego pochodzących budzi tym przykrzejsze uczucie, że Huculi, rozgłośniejsi sławy muzykanci, (...) rozliczne posiadają instrumenta do śpiewu i tańca. Hałaśliwa duda, melodyjne tony na dalekich połoninach wydobywająca trembita (długa trąba prosta, robiona z wąskich pasm kory brzoźowej), duże i małe sopilki (fujarki) spotykane przeważnie w ustach górskich pastuszków i ich przywódcy (baca?) na stał, szerokie skrzypce z krótkim grubowłochatym smyczkiem, rodzime nasze cymbały z pękiem dzwonek i blaszek (to już niziny), wreszcie dwie liry kupione od dziadów (jedna stara, szerniała, od ślepego dziada na prątniku w Czortowcu, druga nowa, zgrabniejsza, z Zaleszczyckiego) — oto cały szereg szczupłych niestety przedmiotów tworzących tę grupę."

\*) Podane zostały orientacyjne rozmiary kilku aerofonów — ligawki (dwa — trzy łokcie, 28:55), sopilki (jeden łokieć — patrz przyp. 1, 31:9), żołomyjki (5 cali, jw).

\*) Uwagi te dotyczą zwłaszcza gry na skrzypcach: 1: IX; 2:9, 10, 101—103, 105, 106; 3:47; 4:209, basach: 4:209; 31:9, piszczałce wierzbowej: 4:211, lirze korbowej: 29:24—26.

\*) 2:34, 35, 64; 3:47, 258, 269, 277; 4:203, 209, 210, 266, 267; 5:48, 134; 6:29, 30; 10:228; 11:89; 12:321; 20:140; 23:137; 28:140; 33:289, 291; 35:118; 36:34.

\*) Informacje o instrumentach w tym kontekście stanowią inny „obieg”, w którym specyfika instrumentarium ludowego nie jest wyraźna. Instrumenty muzyczne w tekstach opowieści, przysłów, zagadek ludowych, pieśni pojawiają się ok. 400 razy, tzn. stanowią ok. 30% zarejestrowanego materiału u Kolberga.

\*) Każdy z tomów zawiera średnio ok. 10 do kilkudziesięciu wiadomości o instrumentach muzycznych.

\*) J. Karłowicz „Narzędzia ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie, na wiosnę roku 1888”. „Wisła” t. II 1888 s. 432—435.

\*) E. M. v. Hornbostel i C. Sachs „Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch” (1914) (W:) Erich Moritz von Hornbostel. „Tonart und Ethos. Aufsätze”. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1986 s. 151—206.

\*) O. Elschek „Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei” Cz. II „Die slowakischen Volksmusikinstrumente” VEB Deutscher Verlag fuer Musik, Leipzig 1983.

10) 29:260: „Nareszcie wychodzi z chaty jej starosta z derewcem, i wtedy obaj starostowie zaczynają się derewcami witać, bić niby temiż, nareszcie zatykają oba derewce za strzechę nade drzwiami”.

11) 5:263: „(Koza) dzwonek ma uwiązany u karku przy prawym rogu, kwiateczek czerwony na czole, pysk obsyty czerwonym sukrem, którym kłapie becąc. Pro-

wadzi tę kozę czterech chłopaków i przychodzą z nią do chałupy przy odgłosie muzyki. Koza jak wlezie do jakiego domu, to różne pokazuje sztuki, kładzie się i tarza po ziemi, a przewracając się, beczy głośno ludzką mową, że jej się jest chce, żeby co dali itp. a podoli ona (podoła) hulać bardzo, bo goni przy tem dziewczki, kłapie im za uchem, pysk na nie rozdziawia, itp.”.

12) 18:45, 46: „Przy śpiewie pieśni kołędowych przez chłopaków, chodzących wieczerami po wsi (po kołędzie), jest zwyczaj, że jeden z parobków przebiera się za torunia (nazwa ludowa) w ten sposób, że odziewa się w kozuch wywrócony kudłami na zewnątrz. Na kij, który trzyma on w ręce, jest osadzona głowa zwierzęcia, z drzewa lub pakuł zrobiona, okryta płachtą która za pomocą sznurka może się poruszać i wydawać odgłos podobny do klekotania bociana. Przy tym obchodzie muzyka złożona ze skrzypki i basisty przygrywa; toruń tańczy, kłapie paszczką (do taktu muzyki) i inne płała figle”.

13) 3:256: „W czasie jazdy, zwłaszcza gdy przejeżdżają koło mieszkań, trzaskają z biczów i wydają przeciągle okrzyki: hu — ha!” 9:191: „Wówczas, gdy jedni przy wliwaciu uwijają się z kieliszkami w rękę, drudzy a mianowicie młodzianie, rzucają się obocho do tańca i batami czyli harapnikami na krótkich sarnich osadzeniemi nóżkach (do końca rzemienia każdego bata przywiązana jest jeszcze chustka), uderzają z hałasem o belki posowy (izby są dość niskie), a strzelanie, huki i okrzyki nie ustają”. 10:69: „W drugie święto Zielonych Świątek oprowadzają chłopcy jednego z pośród siebie, ubranego całego w liście z drzew, mającego pozawieszane na sobie dzwonki. Wyskakuje on na wszystkie strony, gdy towarzysze jego trzaskają z biczów”. 11:92: „Po ślubie następuje jazda z powrotem do domu weselnego, i to z trzaskiem śpiewem i hałasem. Drużbowie mają na końcu u batoga do trzaskania przywiązaną jeszcze wstążkę, którą zowią superfina”. 23:266: „Po objedzie, przy blasku sabatników i kandelabrow zwykle się kończącym, huczna muzyka i rześkie tańce przerywane zostają trzaskiem z biczów przed dworem zebranych stangretów, których ofira pieniężna ze strony pana-młodego udzielona, do karczmy przenosi”. 24:93, 94: „Furmani, rozwożący piwo po szynkach w Warszawie, kładą w Nowy Rok na siebie odświętny ubiór i zebrawszy się po kilku, chodzą od szynku do szynku, a stanawszy na ulicy przede drzwiami sklepowymi, obwieszają klaskaniem z biczów, iż im się należy wynagrodzenie za całoroczne trudy. Klaskanie tu jest zarazem powinszowaniem noworocznem”. 33:303: „Państwo młodzi biorą się pod rękę i wychodzą. Przykrywają ich płótnem i drogę uścielają słomą, gdy muzyka gra a drużbowie tłuką o deski cepami i strzelają z biczów (bo im broni pańnej rząd używać nie pozwala)”. 39:63,64: „Późnym wieczorem w wigilię Nowego Roku odbywa się wytrząskiwanie starego roku przez fernali. Trzaskanie z bata rozpoczyna się przed dworem i kolejno przechodzi przed mieszkanie rządcy, proboszcza i wszystkich zamożniejszych mieszkańców wsi”. 46:493: „Kto chce, aby mu-bicz dobrze trząskał i nie rwał się, powinien go kręcić przez dwa Wielkie Piątki, a na trzeci Wielki Piątek będzie miał doskonały bicz, co o milę jego trzaskanie będzie słychać”. 52:231: „...matka zaś młodego, włożywszy wywrócony kozuch, trzykroć obiega konie, osypując owsem, a drużko bije ją bizunem”.

14) 29:82: „Po wieczery (Boże Narodzenie), którakolwiek z dziewczek pragnąca wróżby przyszłych swych losów, bierze wszystkie łyżki ze stołu, i zebrawszy je między dłonie (w garści), wychodzi i kołace niemi przed chatą. Z której strony na kołat ten odezwie się szczerkanie psa, z tej upragniony przybędzie konkurent i swat”.

15) 54:264: „Parobki i dziewczki cokają się pisankami” (uderzają jedne o drugie).

16) 33:124: „Drugą (obok kozy) ważną tej zabawy postacią jest bocian to jest inny znów chłopak przebrany za bociana z wierzchu, lubo jest on w zwykłym



świętaczem zimowem ubraniu spodem. (...) Trzyma on w ręku ową zręcznie wyrobioną głowę bocianią oprawną na kiju, i stuka nią ustawicznie w podłogę jakoby bocian dziobem, to znów potrząsa w górę naśladując łykanie czy polykanie bocianna".

<sup>17)</sup> 10:231: „Młodemu panu (drużba) podaje cepy, który niemi tędy — owędy uderzając w ziemię nareszcie także albo porzuca, albo je też zabiera ze sobą do domu weselnego”. 33:236: „Przez ten czas kilku weselników cepami stukają we drzwi stodoły, wołając: wiwat! wiwat!” 33:276: „Gdy Młodzi pokładą się do snu, drużba (który ich zwykł zamykać) podbiegłszy jeszcze ku nim, bije ich przez swawolę cepem wołając, gdy ją uderzy: to chłopce! — gdy jego uderzy: to dziewczyna! — Cepami także wygania ze stodoły każdego niepotrzebnego tam gościa, którego nadybie”. Por. także przyp. 13/33:303.

<sup>18)</sup> 5:250: „W rękach trzyma Toruń dwa kije (tj. w każdej ręce po jednym), które podnosząc się, ustawicznie po podłodze tłucze”. (...) 5:266: (zapowiedź Zapusta)... „ukazał się parobczak z latarnią w ręku i stuknąwszy trzykrotnie kijem zawołał (...)” 5:278: „W Wielką Środę po jutrzni w kościele odprawianej (która zowie się ciemną dlatego, iż za prześpiwaniem każdego psalmu gaszą po jednej świecy) jest zwyczaj, na pamiątkę owego zamieszania, jakie ogarnęło ziemię po śmierci Zbawiciela, iż księża uderzają o ławki brewiarzami i psalterzami. Czatowali na tę chwilę chłopcy swawolni i współcześnie uderzali kijami o ławki, czyniąc wielki łoskot, a na złość dziadom kościelnym, którzy się za swywolnikami uganieli”. 10:232: „W czasie objadu, poza domem, ludzie na wesela nie zaproszeni, udrzerzają z zewnątrz garstkami, skorupkami, kijami itp. o drzwi, i okienice, robiąc łoskot i dystrakcję”. 28:121: „Jeśli umarli posiadali pasiekę i pszczoły, to przed eksportacją powinien ktoś z domu pobudzić je stukając kijem po ulu, żeby nie spały, bo również poumierają”. 28:180: „Zdrowiom towarzyszy wielki gwar i okrzyki wiwatowe; drużbowie strzelają lub z braku strzelb uderzają o ściany i tram kijami, naśladując strzały”. 49:431: „Młody przez stół siada na opróżnionym po wygnanym bracie miejscu i uderzywszy w ścianę parę razy kijem, podejmie młodej głowę i całuje ją”. 53:185: „Ledwie nastanie zwykła pora pracy, aliści hałas, stuk, brzęk i odgłosy wszelkiego rodzaju rozbudzają młodą parę. Sprawcami tego rozruchu są drużbowie i inna młodzież, która obiegłszy świron z kijami, bębnami, skrzypcami i rozmaitymi narzędziami przy głośnych okrzykach straszliwy wyprawia hałas”.

<sup>19)</sup> 10:57: „...gospodarz puka kulką drzewianą (jest to zakrzywiony kijek na 1/4 lub 1/2 łokcia długi używany do trzepania lnu, do oklepania siemienia itd.) w każde drzewko i powiada: żebyście tak plenowały, żebyście owoców więcej jak liściów miały. Zaś potem idzie gospodarz do pszczół, puknie trzy razy tą kulką w ul. (...) żeby je pobudzić, i na przywitanie mówi: wiedźcie, robaszki, że się o 12 godzinie w nocy Pan Jezus narodzi, cieszcie się i wy”.

<sup>20)</sup> 36:54: „Gdy korowaj z ozdobami na piec włożą przy śpiewach, wówczas korowajnice, wzięwszy się za ręce, tańczą kilka minut stukając łąpatą w sufit (w ścieł)”. 49:258: „Gdy wsadzą paskę (chleb wielkanocny) do pieca, wtedy łąpatą w krzyż na belce w suficie zwykle wyróżniony uderzają, potem wykręcają na około z tą łąpatą”.

<sup>21)</sup> 5:275: „Koniarz. U ludu w kwietnią niedzielę, usmolony chłopiec, przepasany powrośłem, z długim słomianym ogonem, stukając do koła młotkiem drewnianym, śpiewa recytując lub prędkiem odmawia swe wiersze”. 5:277: „Puchernik czy Puherak (...) wchodzi do izby i prawi oracyę, obracając się w kółko, tłukąc w podłogę albo o ziemię kijem w kształcie małego Pociaska (pogrzebacza drewnianego do ognia, z deszczułką)”.

<sup>22)</sup> 49:368: „Wtedy swatowie z korowajami wchodzą do izby i stawiają je na stół, a za nimi starosta z Młodym (trzymając się przez chustkę) wchodzi we drzwi, których odrzwia przed nimi idący drużba przeżegnał siekierką (przystrojoną w czerwoną wstążkę, 2 łokcie od ostrza w dół — 49:447), bijąc w odrzwia w górę, z obu boków i w dół mówiąc: w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego Amen i położywszy siekierkę pod progiem (lubo jej z rąk nie puszcza) trzyma ją w tej pozycji tak długo, póki przez nią przechodzą starosta i młody” 52:187: „Marszałek dobywszy zza pasa siekierę, zaczyna szczerbieć krzyżowy na progu na znak zwycięstwa lub (jak dziś już najczęściej) uderza po progu kańczugiem czy też laską, a za nim drużbowie z młodym idą do chaty”.

<sup>23)</sup> 28:80 („Wstępna środa”): „Po skakaniu przez pień przynoszą w jego miejsce słupkę, a nalawszy w nią cokolwiek wody, tłuką słupką tę wodę, jakoby pęcak lub co innego”.

<sup>24)</sup> 20:305 (Ścięcie Śmierci): „Wtedy pełno wrzawy, czarni niby diabli biją w kołatki (...) Gromada ludzi i dzieci ciągnie go w saniach po mieście z krzykiem i przy odgłosie drewnianych klekotek (kołatek? przyp. P.D.), muzyka gra”...

<sup>25)</sup> 24:133: „Jak tylko na wieży kościelnej przedtem odezwała się klekota, chłopcy natychmiast nie omieszkali biegać po ulicach ze swojemi grzechotkami (terkotkami przyp. P.D), czyniąc niemi przykry hałas”.

<sup>26)</sup> 54:269: „Podczas Ewangelii czytanej na Wielkanoc jest zwyczaj na podgórzu, że kościelny każdy ustęp czytanej Ewangelii oznacza głuchym biciem klepadła (...) Kapłan za każdym oddziałem czytać przestaje, a za danym z cerkwi znakiem poczyna parobstwo na dzwonnicy alarm wszystkimi dzwony”.

<sup>27)</sup> 9:164 (Wilk): „Na wieczór zaś robi dziewczka wieniec z kwiatów polnych dla wilka, i wieniec ten włoży mu na głowę. Po czym dwóch kośników prowadzi tak przystrojonego na paskach, inni zaś odbiwszy kosy z kosisk, młotkami do klepania kos dzwonią o takowe. Mają przy tem skrzypka i śpiewają (...)” 10:212: „Wilk winien się wyzwolić na kosiara czyli kośnika. W tym celu prowadzą go uroczyscie do karczmy wszyscy inni kosiarze, trzymając kosy do góry wzniesione, machając niemi na wsze strony, i kosę o kosę uderzając”. 11:153: „Wieczorem, po ukończeniu dziennej roboty, idą w szeregu po dwóch do dworu w podskokach, z muzyką na przodzie, brąkając i przyklepując muszczkami (strychułkami drewnianymi) do taktu na kosach”... 24:212: „Do karczmy schodzi się cała gromada, przy odgłosie wykrzyków i podzwaniania w kosy, jedną o drugą, lub kamieniami o żeleźce”.

<sup>28)</sup> 9:222: „Młody pan kładzie zwykle na ten talerz dwa lub trzy talary, które kobieta kwestująca z wierzchniego zsuwa do spodniego talerza, by zabrzękły”. 23:161, 162: „Dzisiaj darem za warkocz zwykle jest srebrny rubel; że zaś za lepszych czasów kładziono po kilku sztuk srebra, więc i teraz niekiedy na dzień odwróconego kociołka lub saganu (dla odgłosu) wylicza Młody z brzękiem duże jakiegokolwiek miedziane monety”. 46:490: „Kukulkę po raz pierwszy na wiosnę usłyszawszy, uderzają się o kieszeń dla wydobywania brzęku pieniędzy, ażeby takowe przez cały rok ich się trzymały”.

<sup>29)</sup> 10:230: „W Skoroszewicach przy powrocie z kościoła, podaje drużba na drodze młodej pannie kądziel: ta uprządziłszy nić, rzuca kądziel na ziemię”.

<sup>30)</sup> Patrz przyp. 18/5:278. Ponadto 57:1251, 1252.

<sup>31)</sup> 31:91. „Kto po raz pierwszy usłyszy grzmot na wiosnę, ten wzięwszy kamień do rąk, lub ku ziemi do kamienia się schyliwszy, uderzyć w niego trzy razy powinien, mówiąc przy tem po trzykroć: kamień — hołowa! — a odtąd przez rok cały głowa go boleć nie będzie”.

<sup>32)</sup> 5:272: „Środoposć obchodzą po miastach podobnie jak Popielec. Młodzieńiec przed dziewczyną, dziewczyna przed młodzieńcem rzucała garnek suchym po-



piołem napełniony, a gdy pył wzniesiony zaproszył oczy przechodnia, swawolnie uciekali, wołając: *Półpoście, mości panie!* — *Mości panno, półpoście!* — Z podobnym okrzykiem uderzano kijami we wrota". 5:281: „Na wsi w Wielką Sobotę (...) grzebią żur, rozbijając garnek (zwany Zurowiec), w którym się tenże gotował, ciskaniem kamieni do niego i wyrzucając skorupy na drogę". 11:41: „W Gnieźnieńskim, Kujawach, w Wielki Czwartek wieczorem zbierali się chłopaki i stare garnki, w których żur zarabiano, tłukli o drzwi każdego domu". 22:26: „Chłopcy tylko starają się nie przespać świtu (w Popielec), ażeby u dziewczyn nie wyszłych w tym roku za mąż (u drzwi ich chat) wybić żur, tj. rozbić garnek napełniony barszczem z maki". 28:177: „Przy wejściu młodziana do izby uderzają kijem w wielki garnek, tak na piecu ustawiony, że skorupy zeń z łoskotem padają pod nogi wchodzącemu". 39:102: „W sobotę przychodzą wieczór muzykanty do niej i grają, a pod ten czas swawolna młodzież podchodzi pode drzwi i rzuca w nie (nie widziana) garnkami i miskami, szkłem itd., co się nazywa *pulterabend*". 56:436: „Gdy zmarłego męża w trumnie wynoszą, żona chwyta nowy garnczek, rzuca o ziemię i tłucze".

<sup>33)</sup> 49:497: „...družba, podnosząc zza stołu kieliszek z wódką, upuścił go nagle na ziemię, że się stłucze z brzękiem i wódka wyleje, a wszyscy krzyczą: *Wiwat! Niech żyją państwo młodzi!*".

<sup>34)</sup> 48:86: (Wigilia św. Andrzeja, 29 listopada): „Walkiem też od prania kołaczą do chlewów. Na kołat ten gdy odezwie się świnią, w następnym roku bukwie będzie dosyć, w razie przeciwnym — mało (skąpo) lub nic wcale". 10:217: „Wynosząc trumnę z domu na marach czarnem pokrytych sukniem, obchodzą w koło podwórze i przystawają przed stajnią, oborą i chlewem. Wtedy przy każdym przystanku jeden z tragarzy trzy razy stuknie trumną o mury, mówiąc: *Wasz pan was żegna bydełko, nie smućcie się, nie zamorzycie się, bo będzie inny — gdy drugi, wszedłszy do obory, chlewa, itd. trzy razy znów poruszy i stuknie tam korytem na znak, że bydło zrozumiało i w odpowiedzi żegna wzajem swego opiekuna*".

<sup>35)</sup> 3:215: (Dyngus): „Już w niedzielę wieczór (to jest w pierwsze święto parobcy pożyczają ze dworu dziedzica miednicę metalową lub coś podobnego brzęczącego, wiażą z tem na dach chałupy (zwykle karczmy) i brząkając w nią, niby w bęben, wywołują imiona i nazwiska tych dziewczek, które jutro mają być oblewanymi".

<sup>36)</sup> 27:219, 220: „Zachowują też zwyczaj, że weselnicy u Gociów drugiego dnia po weselu idą na dzień — dobry z muzyką do dworu. Drużbowie (swacia) na kijach przywiązawszy chustki, powiewają niemi jak chorągiewkami. Jeden z nich występuje jako dobosz dziwnie przybrany. Zamiast kaszketu ma na głowie baryłkę, ręce słomą pookręcane, a niosąc przed sobą niby bęben ceber dnem przewrócony, bębni na nim z całej siły".

<sup>37)</sup> 33:182, 183, 185: „Gdy wynosić mają umarłego z domu, wówczas bierze trumną dwóch ludzi i trumną tą (zbitą z porstych desek), wynosząc ją uderzają po trzykroć na progu (o próg) izby i sieni i mówią tak przy jednym jak i drugim progu: *Bądźcie zdrowi (tu wymienia mówca imię żony lub męża, ojca lub matki, braci i sióstr, krewnych i domowników). Jest to pożegnanie żyjących z nieboszczykiem, i upomnienie go, aby nie wracał na świat straszyć*". 18:63: „Kiedy wynoszą zwłoki nieboszczyka z domu, to na znak pożegnania uderzają rogiem trumny w cztery kąty ścian, a nad progiem kilka razy podnoszą i opuszczają trumnę". Por. także przyp. 34/10:217.

<sup>38)</sup> 5:25, 26: „W *Zygmunta* dzwonią (od dzwonu w katedrze na Wawelu) znaczą tyle co: wielkie święto, uroczystość. Zaś ubiór wykwinny zwano: *Strojem od wielkiego dzwonu*. Chwalił się też lud Krakowa doniosłością swego dzwonu, iż: *Gdy zadzwonią w Zygmunta na Boże Narodzenie, to słycać aż do Wielkiej Nocy* (ma się tu rozumieć wieś *Wielkanoc* odległa o trzy mile od Krakowa gdzie był niedgdyś zbór protestancki w pierwszych latach XVII wieku". 7:50: „Planetnik nie lubi,

żeby dzwonić w dzwony podczas gdy on ciągnie chmurę, ponieważ chmura doznając oporu przez dźwięk dzwonów, staje się bardzo ciężką — a on ją wtedy musi ciągnąć na lasy, na góry, i wsie w których dzwonią, ominąć. Dlatego też dzwoni się, kiedy idą chmury z planetnikiem. Nasze jednak zwyczajne dzwony niewiele pomogą, trzeba takich dzwonów, w które się umarłym nie dzwoni". 7:136: „Gdy umarłemu dzwonią w kościelnej dzwonnicy, strzec się trzeba jeść cokolwiek w tej chwili lub pić, bo od tego boleć i próchnieć będą zęby". 11:239 „Kronika lubaska (...) wskazuje rozległe bagna, w których zapadłej świątyni dzwony, w pewnym czasie, dzisiaj jeszcze podziemne swe ludowi dają słyszeć głosy". 15:53: „W jeziorze Trzemeszczańskim ma się znajdować kościół zapadły i dzwony, które nieraz w Wielkanoc lub w Boże Narodzenie żałośnie spod wody dzwonią. Pobożni ludzie idąc rano do kościoła nieraz głos ich słyszeli". 17:81: „Wnoszą, że przed wieloma laty (wiekami) ktoś utopił te dzwony w niezgruntowanej wodzie, aby je ukryć przed najazdem pogan (może to byli Tatarzy, albo ówczesni Litwini)". 16:132: „Zaraz po śmierci czyjejkolwiek z domowych idą do księdza i dają pieńdżę na podzwonne, by dzwoniło trzy razy dniem, tj. rano, w południe i wieczór, aż do trzeciego dnia. Nazajutrz wyprowadzają zwłoki do kościoła, a na trzeci dzień na cmentarz". 28:121: „Zadzwonić potrzeba jak można najprędzej, bo dusza zmarłego nie znajdzie drogi do miejsca jej naznaczonego, lecz katulować się (włóczyć, błakać) będzie po tym świecie tak długo, dopóki nie uderzą za nią we dzwony". 49:538: „Gdy w dzwony uderzą, wtedy dusza nieboszczyka nic już nie wie, co się koło niej dzieje. Wprzód, nawet w trumnie, słyszy ona wszystkie żale, jęki i zawodzenia niewiast". 33:186: „Włościanin porzuca rozpoczętą robotę, gdy posłyszysz dzwon bijący po umarłym lub spotka orszak pogrzebowy, gdyż robota ta jako i jej skutki na nicby mu się już nie przydała, zmarniałaby".

29:148, 149: „W pierwsze święto (Wielkanocy) rozpoczynają parobcy, jeden po drugim, dzwonić nie w dzwonnicy cerkiewnej. Kto pierwszy z nich zadzwoni, ten pierwszy się w tym roku ożeni. Dzwonią tak przez trzy dni". 35:34: „Największą upieczą parobków w tym dniu jest ustawiczne dzwonienie we wszystkie dzwony. Jeden po drugim na dzwonnicy dobijają się oni do sznurów i dzwonią do późnego wieczora, wierząc, że przez to zboże wszelkie w polu, a hreczka szczególnie, każdemu z nich obficie urodzi". 17:81: „Przy odlewaniu dzwonów tworzą sobie robotnicy różne baśni sensacyjne i dziwaczne plotki, aby dzwon zrobić rozgłośnym, t. j. w tem mniemaniu, iż głos jego rozchodzić się będzie po świecie tak daleko, jak pobiegną owe baśni i plotki". 17:81: „Z głosu dzwonów w odległości znacznej od kościoła słyszanego, gdy jest jasny lub stłumiony wróżą sobie niektórzy pogodę lub słotę". 24:326: „Po wieczornych pacierzach, po przedzwonieniu na Anioł Pański dziewięćkroć w jedną stronę dzwonu uderzają (za poległych w boju)". 21:168: „Zadzwonić w nocy w kościele na złodzieja, a pewno się nie oddali za granicę (wsi), jak daleko dzwon słyszeć było".

<sup>39)</sup> 9:309: „Pasterze prerażeni (burzą) ku domowi zawracają trzody, których srybki pochod, chrapiłwie na szyjach oznaczają dzwonki". 43:15: „W Wigilię Bożego Narodzenia pastuchy (zwłaszcza w Górnym Śląsku), zdejmując dzwonki u szczy bydła, sami w nie ubierają się, a dodając do stroju tego łańcuchy i inne przedmioty brzęczące, przy dźwięku trąb i piszczałek chodzą od jednej chałupy do drugiej, a gdziekolwiek ci hałaśliwi goście pokażą się, częstowani są piackiem i piwem". 54:10: „Na połoninach gór dają się słyszeć dzwonki trzód, uwiązane u szczy owiec, w pobliżach skotarni szalas".

<sup>40)</sup> 23:122: „Trumnę kładą na wóz zaprzeczony parą wołmi lub końmi, i przy śpiewach nabożnych oraz dzwonka dowskiego odgłosie, wieś cała towarzyszy ciału ku parafii". 23:262: „Dzwonek na rozłożystej gruszcze lub na wysokim słupie pod daszkiem z umysłu na ten cel wystawionym zawieszony, budził z rana czeladkę do



pracy, w południe i wieczorem dawał znak robotnikom do rozejścia się z pańskiego" (tj. z dworskich łanów), a pobożnych do modlitwy zachęcał; dzwoniło w niego przy wyprowadzeniu zwłok umarłego, na gwałt w czasie pożaru i na zbieranie się kobiet wiejskich w Wielką Sobotę ze święconem, za przybyciem proboszcza do dworu".

41) 6:522: „Flisy odznaczają się szczerą pobożnością; gdzie tylko się wznosi kapliczka św. Barbary, opiekunki tych żeglarzy, przybijają do brzegu, prosząc o śmierć szczęśliwą i dzwoniąc w dzwonek św. Warwarki, jak tę patronkę po swojemu nazywają”.

42) 7:243: „W zamożniejszych rodzinach sielskich, jako pamiątkę drogą po ojcach swoich przechowują małe dzwonki Loretańskie (srebrne lub metalowe) biorąc nazwę z włoskiego Loreto, gdzie poświęcane były. Kiedy bałwany czarnych chmur nadciągną i kirem nocy niebiosą osłonią, rozświecając pomrok błyskawicami i grzmotami co wstrząsają ziemią, gdy pioruny w ślad za nimi bić zaczną, wybrana z rodziny młoda i niewinna dziewczynka z tym dzwonkiem w ręku, wybiega chociażby w największą ulewę i dzwoniąc ciągle, okrąża domostwo i zabudowania gospodarskie dla oddalenia gromu. Przez ten czas pozostała rodzina kadzi ziołami i wiankami sień, izbę i komorę w chacie, modląc się pobożnie”. 17:81: „Dzwonek loretański, zwany prawdziwym to jest taki, który z Loreto pochodzi, albo przynajmniej mający kształt podobny, a ku głoszeniu czci religijnej używany, mówią, że ma taką własność, iż skoro w czasie nadchodzącej chmury z burzą, gradem i piorunem zacznie się nim dzwonić, biegając około domu i gumna, natenczas chmur rozrywa się, burza się rozdziela i rozbija, grad niknie w powietrzu a piorun nie uderzy w budowlę”. 15:201: „...przeciwko diabłu skuteczne są (...) dzwonki loretańskie”.

43) 24:96: „Pleban gdy miał przybyć do wsi z kołędą, organista w przeddzień uwiadamał mieszkańców, obchodząc wieś całą z dzwonkiem. Ksiądz ubrany w szaty kościelne, dzwonkiem też ogłaszał swe przybycie do każdego domu”. 29:88: „po nabożeństwie w cerkwi zbierają się bracia cerkiewni do starszego brata na kołędę (k o ł a d u) a potem z dzwonkiem i skarbonką idą po wszystkich chatach. (...) Parobcy znowu chodzą zwykle z muzykantem na czele po domach, ale takich tylko, gdzie jest panna na wydaniu. Ci zaproszeni do chaty kołędują, a potem tańczą”. 10:185: „W dniu wigilii Bożego Narodzenia dają się tu widzieć: Stare Józefy, to jest młodzi parobcy stąd zapewne tak przezwani, iż przebrawszy się w suknie starych ludzi i brody sobie przyprawiwszy, zdają się być stuletnimi starcami. Ci, uzbrojeni w rzesistą różgę, torbę i głośny dzwonek, chodzą od domu do domu i dzwoniąc, dają bliskiego znak przybycia. Dzieci usłyszawszy odgłos dzwonka w najciaśniejsze kryją się zakątki”. 10:186: „W wigilię Boże Narodzenia po wieczery chodzą po wsi gwiazdory”, 187 „Jest to dwóch chłopaków lub kobieta z chłopakiem. Chłopak gwiazdor przebiera i kładzie na się kozuch do góry wełną wywrócony, na głowę czapkę lub kapelusz wysoki papierowy, i maskę na twarz, na nogi duże buty z przywiązaniem do nich dzwonekami; w ręku ma kij duży i bat. Przy nim jest gwiazdka, tj. drugi chłopak lub kobieta w bielej (w białą przybraną koszulę) z różgą i dzwonkiem w ręku. (...) Przychodząc do czyjego domu puka gwiazdor kijem we drzwi, a gwiazdka dzwoni”.

44) 16:219: „Marszałek odebrawszy palmę czy różgę obwiązuje ją u dołu chutką ze wstążką, przyczepia dzwonek (...)” 56:274: „Marszałek ma dzwonek, także na kiju, którym dzwoni zwołując czy to na obiad, czy inną ceremonię”. 53:165: „Zaprosiny na wesele: Poślaniec ustraja się w godność poselską. Na końcu kijaszka pół łokcia długiego nawieszają różnokolorowych wstęg, do których przyczepiają rutę i mały dzwonek”.

45) 7:178: „Ku ułatwieniu zgonu służy także zwany dzwonek konających. Zapewne niejednemu znane jest okropne jego brzmienie”. 28:120, 121: „Do roku 1863

był zwyczaj (powszechnie zresztą zachowywany), że ksiądz jadąc, jak u nas mówią, z Panem Bogiem do chorego, miewał zawsze z sobą maleńki dzwonek, na odgłos którego spotykający go przyklekali i odmawiali pacierz na intencję choćby nieznajomego chorego”. 48:6: „W czasie takiego bezdroża odzywa się chyba tylko smutny głos dzwonka kapłana odwiedzającego konających”.

46) 19:1: „W guberni kieleckiej taniec krakowiakiem zwany wykonywany bywa (...) wraz z użyciem odpowiednim brząkań (kółek mosiężnych u pasa) i tupania podkówkami (krzesania) w podłogę”... 18:37: „...u pasa wisi kilkadziesiąt kółek mosiężnych brzęczących za każdym poruszeniem w tańcu”. 48:75: „Do uwydatnienia mazurowych kroków i hołubców przyczyniały się niewątpliwie także i ostrogi przy butach z kilkoma od tyłu kółkami”. 44:81 (kulig — wesele krakowskie): „Pan młody ubierał się (...) w pasek krakowski z kółkami i kozikiem, a butów blaszki otaczające napiętek z kółkami dla dźwięku”.

47) 40:586: „Brunkac, brząkac jest to kij pasterski gruby, z 1,5 łokcia długi, a w środku jest obłak żelazny na ćwierć łokcia (z pięć kółek żelaznych na pręciku) wbity; jak brząknie tym pastur, to bydło stracha się i ucieka, a jak bydło idzie w stronę, to rzuci po nogach tym kijem, aby dobrze brzęczało”.

48) Patrz przyp. 39/43:15.

49) 10:192: (Zapusty): „...mają i skarbonkę z kwarty blaszanej zrobioną (z wierzchu owiniętą w papier ciemnej barwy, w którym jest wycięta dziurka do wpuszczania pieniędzy). (...) która jest bardzo czynna, bo nią takt głośno wybijają ciągle, aby wszyscy o jej przeznaczeniu wiedzieli. Najbardziej atoli przywarta się nią takt do kozaka, którego skrzypek gra na ostatku, a niedźwiedź z małpą tańczą”...

50) 33:213: „Marszałek bezustannie w ręku trzyma (jakoby buławę) laskę z trzema odnogami, ubraną w zielony barwinek, wstążki i pióra, do której są nadto poprzyczepiane maleńkie dzwonki. Obowiązkiem jest marszałka przed orszakiem weselnym biec wyskakiwać i do taktu przy marszu i tańcu, potrząsając swą laską, dzwonekami brząkać”. 33:243: „Marszajółka, laska weselna trzymana przez chorążego, jest to gałąź trójdzielna (to jest o trzech odroślach czyli rosochach) wysokości 15 cali. Każda odrośl opleciona gęsto pierzem, barwinkiem i kolorowymi szmatami, ubrana w małe, okrągłe, mosiężne dzwoneczki, (które potrząsane wciąż, odgłos wydają) a przy rękojeści przewiązana życzką (włóczką czerwoną) i ręcznikiem”. 33:296: „Chorąży, po drużbie starszym, najważniejszą na weselu grającą rolę, trzyma tak zwaną Marszałkę, czyli różdżkę mającą u podstawy ośm do dziesięciu dzwoneczków przytwierdzonych (...)”.

51) 6:15: „Drużbowie (...) dosiadłszy konie stosownie przybrane i pobrzękujące przywiązany na korkach dzwonekami, zaczynają spraszać na wesele”. 6:63: „Dosiadłszy koni (te mają u łba z 10 lub więcej dzwoneczków uwiązanych na pasku) jeżdżą drużbowie w nocy po wsi i proszą z wódką na wesele, przy odgłosie skrzypiec”.

52) 10:288: „Wtenczas w jego (Pana Młodego) imieniu dwóch za kupców przebranych weselników, mając w miechu skorupy, brzmia nimi, jakoby pieniędzmi i targują się o nią, podczas gdy ona kulawą lub niewidomą udaje”. 27:169: „Inni przebierają się za Żydów: robią sobie i przyprawiają brody i pejsy z pakuł, konopi; w kieszeniach mają potłuczone kawałki szkła, które pobrzękują, niby pieniędzmi”.

53) 36:2: (Korowajnice) umiświwszy roczynę stawiają na piec, by rosła, a same bawią się tańcem, przygrywają sobie w braku muzyki, (która później dopiero z panem — młodym nadchodzi) karbowaną deską na wałku do maglowania bieleziny”. 36:21: „Gdy wejdą do izby, swat (bojar stary) wódką i słoniną wykupuje



ową muzykę grającą na wałku deską, a sadza natomiast skrzypka swego z basem i z bębenkiem”.

<sup>54)</sup> 24:133: „Grzechotki. Mają one początek w Wielki Czwartek, koniec w Wielką Sobotę i trwają przez ten czas, kiedy kościół nie używa dzwonów, tylko klekotek do kołatania. Jak tylko na wieży kościelnej przedtem odezwała się klekota, chłopcy natychmiast nie omieszkali biegać po ulicach ze swoimi grzechotkami, czyniąc niemi przykry hałas. Narzędzie to spore drewniane, w którym cienka deszczułka, obracając się na walcu drewnianym pokarbowanym także, donośnie czyni terkotanie; im tężej ta deszczułka do walca przymocowana, obracając silnie grzechotką za rękojeść trzymaną, tem głośniejszy czyniono łoskot. Jedni robili je sami, drudzy kupowali gotowe; na rynku bowiem (w Warszawie) wystawiano je kupami, jako towar pożądaný. Klekotka kościelna większa była, osadzona na kółkach jak taczki, dla łatwiejszego toczenia jej po ulicy około świątyni Pańskiej i oznajmienia ludowi zbliżającego się nabożeństwa”. 5:279: „Z wielkim Czwartkiem milkły dzwony kościelne; dla zwoływania ludu na nabożeństwo używano dużych ręcznych toczonych na kółkach grzechotek. Z podobnemi, ale mniejszemi, biegali chłopcy po ulicach w mieście (Krakowie)”.

<sup>55)</sup> 39:74: „Przed wieńcem ostatnia fura pszenicy, wjeżdżająca w podwórze, przywozi na sobie tak zwaną babę, tj. ogromny snop złożony z kilku snopów pszenicy. (...) Poznaje się zaś wjazd baby po trajkotaniu przywiązanej do woza (u luśni koła) klepki (płaskiej deszczułki), obijającej się o szprychy koła”.

<sup>56)</sup> „Dromla” (drumla) pojawia się tylko raz w tekście pastorałki 24:102.

<sup>57)</sup> 39:72: „Odchodzący do domów kośnicy — którzy tu bywają na czas żniwa zwykle z okolicy Świecia sprowadzeni — ustawiają się po skoszeniu ostatniego zboża w dwa lub w trzy szeregi i ostrząc w takt kosy, wyprawiają przede dworem rodzaj muzyki pożegnalnej, skarbiąc sobie tym jeszcze ostatnie poczęstne”.

<sup>58)</sup> 2:187, 188: „przewódzca trzymając się za pas jedną ręką, drugą podniósł nad głowę, a trzęsąc się i dzwoniąc w podkówki za każdym: hej ha! — śpiewał. (...) Tancerze także klasnęli, zadzwonili podkówkami pokrzykując (...)” 6:375: „...tańczy z nią (tancerką) pobrzekując mosiężnymi kółkami pasa i krzesząc iskry ze stalowych podkówek, a to wszystko z miną i ruchami wykrywającemi radość i wesołość”. 18:37: „Buty juchtowe, długie czasami po kolana, do których zamiast obcasów przybite żelazne wysokie podkówki (...) w tańcu niemi ochoczo, w takt zawsze, krzesać zwykli”.

<sup>59)</sup> Np. 4:207; 50:288.

<sup>60)</sup> Np. 28:217; 29:314.

<sup>61)</sup> Np. 27:232; 56:372.

<sup>62)</sup> 26:98, 107.

<sup>63)</sup> 35:38.

<sup>64)</sup> 31:58.

<sup>65)</sup> Np. 2:43, 187; 9:153; 33:121, 124; 45:484 (przytupywanie grajka).

<sup>66)</sup> 33:325: „Przydański taniec tańczą swacia i starościny, gdy muzyka grać zaprzestanie. Tańcząc biją w komin”.

<sup>67)</sup> 54:302, dotyczy to zapewne nie tylko jadących družbów, ale i koni.

<sup>68)</sup> 39:66: 28:82—85; 33:134, 358; 40:88; 42:389; 43:24; 53:147; 54:330.

<sup>69)</sup> 5:278: „Spuszczali też (w Wielką Srodę) z chóru kota w garnku z popiołem, którego goniono, gdy się garnek potłukł”.

<sup>70)</sup> 5:284, 286: „W drugie święto Wielkanocy, chłopcy obnoszą po wsi osadzoną na dwóch kółkach skrzyneczkę, gdzie się baranek drewniany (...) znajduje; na dyszlu osadzony jest trac (..) oprócz tego pełno pozawieszanych dzwonek”.

<sup>71)</sup> 24:113: „Teraz nocni stróże w Warszawie i po innych miejscach grzechotkami oznaczają godziny: szybkim, ciąglem i mocnem ich wstrząsaniem ostrzegają o pożarze, do ratunku lub czujności wzywają”.

<sup>72)</sup> Nazwę „bęben” trzeba chyba identyfikować z bębenkiem jednostronnym w tych przypadkach, gdy chodzi o towarzyszenie pojedynczemu skrzypkowi czy grającemu na piszczałce: 33:253: „Muzyka (skrzypek) gra bezustannie, wtedy tylko pauzując, gdy pije; towarzyszy mu zwykle bęben, w który bije do taktu jeden z gości lub swatów. Ponadto 10:189, 52:147.

<sup>73)</sup> Bębenek jest wymieniany, podobnie jak bęben, przy wyliczaniu instrumentów w kapelach.

<sup>74)</sup> 5:297 (procesje Bożego Ciała): „...huk bębnów i tarabanów, strzały działowe i moździerzy. Tak obchodzono po miastach. Po wsiach uroczystość ta była mniej imponującą, ale rzewniejszą”.

<sup>75)</sup> W opowieści „Diabeł i dobosz” (51:205) wymieniony jest bęben komiśny noszony na rzemiennym pasie przez tambora = bębnistę, dobosza.

<sup>76)</sup> Tambory jako bębny występują w „Pieśni wojskowej Hucutów z roku 1878 z Bośni powracających do domu” — 53:253.

<sup>77)</sup> 5:298: „Hejnały trąbione z wież i huk kotłów zwiększały ten wojenny pozór religijnego obchodu; (...) bicie w bębny i huk kotłów dźwiganych na plecach wielokrotnie przez biskupów zakazywane były”.

<sup>78)</sup> 5:303: „Człowiek po tatarsku przebrany (...) kroczy na wspaniale przystrojonym koniku drewnianym, przy odgłosie muzyki, trąb i kotłów”. 5:376 (król kurkowy): „Po odbyciu religijnej ofiary i odśpiewaniu *Veni Creator* cała parada wyszła z muzyką i kotłami, przy huku dział i moździerzy ulicą Mikołajską do Celestatu”.

<sup>79)</sup> 6:175: „W kotły biją, w trąby grają/Na wojenkę wyganiają” itd. inne wersje: 2:156; 6:235; 46:246.

<sup>80)</sup> 9:277, 278.

<sup>81)</sup> 39:63: „W wigilię Bożego Narodzenia po wieczery przebierają się parobcy za baby i dziady, jednego ustroją jako niedźwiedzia. Tego prowadzi inny na postronku (...) trzeci ma piszczałkę, a niekiedy i bębenek i przygrywa im. Inni mają w ręku pydy (pyty, tj. kawałek postronka lub bata na kij, którym pękają, pukają), bijąc zwykle wkoło dziewczyny (...) Nazywają się gwizdy”.

<sup>82)</sup> 17:43 (przypis do pieśni nr 125): Przy żniwie, gdy tłoka. Przygrywają wtedy na skrzypcach i biją w bębenek.

<sup>83)</sup> 5:198: „Przy szopce na wsi chłopcy śpiewają koledy (czasami przy wtórze skrzypiec), w mieście zaś każda figurka osobno mówi i śpiewa, a muzyka złożona ze skrzypców, basów i bębena towarzyszy całej wyrawie”.

<sup>84)</sup> 20:293: (odpust NMRóżańcowej — 7.X): „Lud z okolic przybywający czasem do 10.000 głów zbiera się. O godzinie 5 z rana już słyhać bębny i kotły, poczem pokazują się w odległości chorągwie, obrazy (...)” 27:64: „Każda prawie wieś stanowi rodzaj bractwa kościelnego i posiada swe chorągwie, obrazy i bębny, z którymi udaje się do kościoła procesjonalnie, śpiewając pieśni nabożne (...)”.

<sup>85)</sup> 42:426 („O królewskich dzieciach”): „...kazala obębnić, żeby psy wszystkie pochowali na tę godzinę, bo kto puści, to będzie stracony”.

<sup>86)</sup> 53:436 (zagadka): „Poplątany, powiązany, idzie w drogę rycząc (bęben)”.

<sup>87)</sup> 5:87 („żołnierz) zawsze słuchać musi, co każe psia skóra (bęben)”. 42:599: „Zdania”. Na bęben: „Mówi on rekrutowi: Nie słuchałeś ojca, matki, słuchaj teraz tej psiej łatki, psiej skóry”.

<sup>88)</sup> 12:322: „Nasz Marcin nie mając za co kupić skrzypiec, przypatrzwszy im się gdzieś na jarmarku a rozumując, że one się dłużej, jak się wyrażał, czyli wydrążają, ściał olchę i przyrządził z niej słupek, wydłubał i urządził skrzypki — i grał a grał na nich pasając konie, a to tak długo, aż wyrósł na prawdziwego chłopskiego artystę, i aż z czasem nabył prawdziwych a dobrze gadających skrzypiec. Dziś sława jego pomiędzy włościanami rozciąga się na kilka powiatów;



(...)”. Wzmianki o skrzypcach „struganych” (31:9) czy „grubej roboty” (28:373) mogą wskazywać, że chodzi tu również o skrzypce dębane, bez osobnych boczaków.

<sup>89)</sup> 10:87: „Począwszy od zwożenia gości aż do pierwszej wieszery, skrzypek używa maleńkich skrzypek bardzo piskliwych, zwanych mazanki, a w braku ich przewiązuje szyjkę zwyczajnych skrzypiec prawie na środku, przez co wydają głos piskliwy, podobny do głosu mazanek. Dopóki mazanki grają, winien młody — pan swoją wódką i piwem gości częstować, oraz wszelkie zrażone szkody sam ponosić. Od czasu zaś gdy skrzypce grać zaczęły, wszystkie koszta na piwo, wódkę i inne nieprzewidziane wydatki lub szkody, goście weselni ponosić winni”.

<sup>90)</sup> 59:121: „W kilku tylko okolicach, mianowicie pod Mużakowem (Muskau) zachowały się jeszcze trzy instrumenta: tarakawa (obój), trójstrunowe skrzypce (kształtu gitary hiszpańskiej) i dudy czyli kozioł. Ilustracje tych instrumentów znajdują się w pracach: A. Fischer „Etnografia słowiańska” z. 2. Lwów — Warszawa 1932 s. 115—117 oraz: J. Raupp „Sorbische Musik” Bautzen 1978 s. 24—30.

<sup>91)</sup> Patrz przypis <sup>89)</sup>.

<sup>92)</sup> J. Pietruszyńska-(Sobieska) „Dudy wielkopolskie” „Archiwum Etnograficzne Instytutu Zachodniopolskiego UP” 1936 z. 2 s. 80, także w: J. i M. Sobiescy „Polska muzyka ludowa i jej problemy” Kraków 1973 s. 75—136. W tejże pracy: „Wielkopolskie siesieńki” s. 137—143. „Kozioł zbąszyńsko-lubuski” s. 144—147, „Maryna” s. 148—152, „Mazanki, serby, skrzypce” s. 153—166.

<sup>93)</sup> 54:234. Patrz przyp. <sup>1)</sup>.

<sup>94)</sup> 54:210. Patrz przyp. <sup>1)</sup>.

<sup>95)</sup> 44:102: „Wózek poprzedzała muzyka: sześciu johanów w stroju świątecznym przygrywało na skrzypcach, kobzie (kozie), bas o jednej strunie udawał raz trąbę, drugi raz beczenie kozy tak trafnie, że psy, nie mogąc pojąć prawdy, z nawyknięcia rozbiegli się po wsi, tropiąc i szukając wilka, czy gdzie kozy nie dusi”.

<sup>96)</sup> 19:254, 255: „Skrzypce, bas ze zbitych gwoździami desek z dwiema strunami są jedynymi instrumentami towarzyszącymi ulubionym (przez włościan z okolic Opatowca) dudom”. Wzmianka dotyczy II połowy XVIII wieku.

<sup>97)</sup> 4:209: „Skrzypcom towarzyszą często *Basy* czyli *Maryna*, której dwie tylko próżne strony w takt huczą, nie zawsze ściśle się stosując do nakazanej im przez skrzypce tonacji”.

<sup>98)</sup> 18:233, 234: „Muzyczne instrumenta krakowiaków składają się ze skrzypców, kozy zwanej inaczej dudą i z basów, na których pospolicie trzy tylko zakładają struny” por. przyp. <sup>1)</sup> 31:9.

<sup>99)</sup> 4:203: „Zwracając się następnie głosem znów spośród koła tańczących do skrzypka, i do wtórującego mu na grubej czyli tłustej *marynie* (kontrabasie) basisty, któremu nierzadko dodany jeszcze jest do pomocy drugi basista *smukający* (v. *smyczkujący*) na *basach* mniejszych (basetli), do czego przybywa miejscami bębenek (rzadziej obój lub klarnet), zanuci im śpiewak na całe gardło (...)”.

<sup>100)</sup> Patrz przyp. <sup>1)</sup> — 1:IX; 31:9; 54:210, 234. 18:234: „W niektórych miejscach zdarza się niekiedy widzieć pewny gatunek liry, która co do zewnętrznego kształtu zupełnie jej odpowiada, ale co do głosu i przyjemności zdaje się ją przewyższać”. 27:364: „Dziady żebracze, podobnie jak w całej Polsce, włożyli się i w Półce śpiewając po odpustach pieśni nabożne i legendy. Byli między nimi nawet i lirnicy. O lirniku takim, nazwiskiem Jakób Rolak (zm. r. 1849) wspomina ks. Gacki przy opisie Iłży w „Pamiętniku relig. moral.” Warszawa t. 17 s. 478 (rok?).

<sup>101)</sup> 29:24—26: „Ślepiec taki, z sakwami na plecach, trzymając za ramię młodego syna lub chłopca który go prowadzi, obchodzi sioła i dwory na Rusi, a gdzie usiadzie, chwyta za lirę, pokręca jej korbką i zręcznie uderza w klawisze, przygrywając tak pieśni świętej jak i smutnej dumie (...) Ale nie zacznie dymy światowej ni weselnej piosneczki, póki nie odśpiewa pieśni o św. Mikołaju (...)”

Skończywszy pieśń pobożną, lirnik zawodzi już dymy i pieśni światowe, zamykając je (zwłaszcza podpojęny) wesołą kołomyjką (...) Ale nie sami ślepcy przygrywają na lirze; bywają i widomi lirnicy, lubo jest ich mniej i gorzej grających. Obecnie wszakże jednych i drugich spotyka się już na Pokuciu nie wielu. Rzemiosło (a raczej cech) dziada widocznie tu jak i gdzieindziej chyli się ku upadkowi”. 54:56: „Brody rzadko widać, chyba na starcach ślepych, którzy w czas jarmarków czy prazników siedzą po drogach, nucąc do liry chrapliwym głosem pieśni św. Mikołaja”. 30:194 (najdokładniejsza u Kolberga notatka o wykonawcy przy pieśni nr 359): „Śpiewał lirnik ślepy Dmetro Marcuk z Siekierczyna nad Dniestrem, przysiołka do Isakowa. Był on rodem z Scianki, i pobierał naukę u dziada (starca) w Koropcu”.

<sup>102)</sup> 18:47, 48: „...dziad i baba przygrywają na konewce, na otworze której znajdują się struny z konopi przeprowadzone. Smyczek do tej muzyki osobliwszej sporządzony jest także z konopi”.

<sup>103)</sup> 1:IX, 31:9, przyp. <sup>1)</sup>, 4:209: „Dawniej widywano nadto *Dudy* i *Cymbalki* dziś zarzucone; te ostatnie pojawiają się jeszcze tylko, i to z rzadka, na weselach żydowskich”. W przedmowach weselnych występują „cymbał” (11:87) bądź „cembalały” — 40:490: „Tam będą skrzypki i cembalały brzmiały/a pod wami będą nóżki drżały (...)”.

<sup>104)</sup> 31:XIII — cymbały i po prawej ręce cymbalisty — skrzypek.

<sup>105)</sup> Np. egzemplarze zachowane w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie o wymiarach trapezu 90—95 cm (dłuższy bok), 53—68 (krótszy bok), 30—35 (wysokość).

<sup>106)</sup> 54:234 (przyp. <sup>1)</sup>).

<sup>107)</sup> Np. 57: 1188: „Muzykę prostego ludu składają skrzypce, bastela i cymbały. Skrzypce (lud) sam robi zwykle; tyłcem smyczkowym po strunach basetli uderza, a huk bębnowy jakoby przyjemnie go zajmuje. Cymbalista brzękiem swym stara się zwykle przygłuszać skrzypce”.

<sup>108)</sup> 4:209: (przyp. <sup>103)</sup>. 28:112: „Po uczcie (dożynkowej), muzyka złożona najczęściej ze skrzypek, basetli i bębnow lub cymbałów (na których grywali żydzi) do tańca przygrywała ludowi i państwu. Niekiedy muzykę składali cygani (Wyłokie Mazowieckie).

<sup>109)</sup> 57:1046.

<sup>110)</sup> 57:1046.

<sup>111)</sup> 48:200.

<sup>112)</sup> 54:49,50: „Chwyta więc (mieszkaniec Bukowiny) za instrument swój narodowy, kobzie, i śpiewa przy niej całymi godzinami melancholiczne swe dojna — dojnita w tysięcznych wariacjach”.

<sup>113)</sup> 52:217: „drużki i parobcy śpiewają pieśni, skrzypek cieszy wszystkich niewymyślnymi prostego swego instrumentu tonami, a do pomocy mu gdzieindziej przybywa bałajka”.

<sup>114)</sup> 39:80.

<sup>115)</sup> 5:240.

<sup>116)</sup> 7:29,30.

<sup>117)</sup> 23:265.

<sup>118)</sup> J. Karłowicz op cit. (przyp. 7) s. 434, 435.

<sup>119)</sup> 23:53.

<sup>120)</sup> 54:159.

<sup>121)</sup> Hasło „Piszczalka” w *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda (DWOK 61 s. 253) podaje: „Cacko z gliny, w którego dziurkę dmą dzieci, zowie się także niekiedy piskadło, piszczadło, lub częściej ma nazwę świstawki”. Z pieśni o weselu ptasim (57:1046) występuje nazwa „swystawka”.

<sup>122)</sup> 54:119.



<sup>123)</sup> j.w.

<sup>124)</sup> j.w.

<sup>125)</sup> j.w.

<sup>126)</sup> j.w.

<sup>127)</sup> 30:260, 261.

<sup>128)</sup> 9:277: „Młody łągęga (...) schwycił konew od wody, jakich w okolicy Poznania używają i nazywają ćwiercią, a bucząc w wąski otwór tego naczynia, udawał niby to basy do tej muzyki”.

<sup>129)</sup> 24:103.

<sup>130)</sup> Wabik jest wspomniany w kontekście opisu gry na piszczałce wierzbowej (4:210, 211): „pasterz siedzący w polu lub pomykający się za bydłem i trzodą, wygrywa sielskie swe nuty to długie, przeciągłe i tęskne, to znów wedle woli urywane, krótkie, szorstkie, niemal dzikie, a lubi powtarzać po kilkakroć pewne figury i zwroty melodyjne, poświstywać wpadając w oktawy i nony, i z nich spadając w niższe tony (naśladując już to dalekie echa, już bliższe hukanie i wabiki)...”.

<sup>131)</sup> Gwizdek wymieniony jest tylko w opowieści „O trzech braciach młynarczykach”. (8:109): „Teraz czas, dmuchnij w ten gwizdek, same się piwnice zawrą, a oni się poduszają. Wziąłem gwizdek i jakim gwizdnął, to ino zajęczało, bo wszyscy poginęli”.

<sup>132)</sup> 4:207: „...upowszechniły się nadto jeszcze między ludem Kujawskim wraz z flecikami i katarzynkami: Lendler (...), Walc lub Sztajer i Szot zwany tu także Szorcem, Soczem, zwłaszcza między dziewczętami, gdyż rzadko pośród płci męskiej znajdują zwolenników”.

<sup>133)</sup> 42:101.

<sup>134)</sup> Hasła „Piszczałka” i „Fujara, fujarka” w *Encyklopedii Orgelbranda* (DWOK 61:253, 254) nie wspominają o instrumentach bez otworów bocznych.

<sup>135)</sup> 4:210:272: „Pastuszkowie lenią (wykręcają) na wiosnę Piszczałki z kory wierzbowej. 19:200: „Fujarki z gałązek wierzby wykręcone, przez cały maj w polach się odzywają”... 25:301: „...fujarka robi się tylko na wiosnę przez okręcenie, czyli oddzielenie kory od gałązki wierzbowej, po rozpoczęciu krążenia soków, i tylko do czasu puszczenia pączków”.

<sup>136)</sup> 19:200: „Do wykręcania czyli opukiwania takiej fujarki, po wiejsku piszczałki, piscałeczki, trzeba jednak umiejętności, jako — też słów odpowiednich, pomocnych w tej robocie. Zwykle więc chłopak, wyciąwszy gałąź wierzby, zasiada w kątku i grzbietem kozika uderza bez ustanku po korze od góry do dołu i od dołu do góry, jakby w takt za każdym uderzeniem powtarzając następujące wyrazy: O-pu-kaj ze mi się, mo-ja pis-ca-lec-ko-/bo jak mi się nie o-pu-kas, wy-rzu-cę cię pod płot,/po-dziu-bie cię ko-kos (ko-kot?)/wy-rzu-cę cię pod tyc-ki,/po-dziu-bię cię in-dyc-ki,/wy-rzu-cę cię do mo-ra,/po-dziu-bie cię mor-ska ku-ra. Powtarza się to tak długo urywanymi zgłoskami, aż się kora od drzewa oddzieli i da się zdjąć z łatwością, (Krakowskie, Chełmek, Filipowska-Wola)”. 12:277, 278: „W Dodatku do Czasu krak. z r. 1857, m. Maj, s. 503, znajdujemy list Wielkopolanina z Berlina, gdzie autor powiada, że dzieckiem będąc: „Umiął linić sobie piszczałki wierzbowe, bijąc je trzonkiem noża lub pręcikiem, i gadając nad nimi tajemne słowa zaklęcia, powtarzane w pewnym rytmie, pozostałe dotąd w pamięci: Uliń mi się piszczałeczko,/bo jak mi się nie ulinisz,/to cię rzucę przez dwa płoty,/podzióbka cię dwa kokoty; i zagrać potem znaną i powtarzaną wszędzie wiosenną nutę ludową”. (...)

<sup>137)</sup> 15:14: „Topielnice (...) wychylają często po nad powierzchnię wody, rozpuszczają długie, złociste warkocze na zburzone bałwany, a wówczas słyszeć dźwięk miły, bo włos każdy brzęczy osobnym tonem. Chciawszy mieć piszczałkę z czystym i przyjemnym głosem, potrzeba przy dźwięku warkocza to-

pielnic wykręcić taką i zadać; wówczas uchwyci takie dźwięki, które każdą rozpędzą troskę i uspokoją cierpiące serca”. 15:225, 226: „Wójcicki (Klech. I 92, 151) mówi że, aby mieć fujarkę zdolną do poruszenia każdego do tańca, trzeba w ciemnym lesie wyszukać zieloną wierzbę, co by nigdy nie słyszała szumu wody, nie piania koguta. Rys ten wyjęty z ust ludu nad Prutem i Dniestrem dziwnie przystaje do twierdzenia Pliniusza (16, 37): ex qua sambuco magis canorum buccinam tubamque credit pastor ibi caesa, ubi gallorum cantum frutex ille non exaudiat”, 17:96: „Zwykle upiór pokazuje się tylko na nowiu księżyca w noc ciemną, a szczególnie w noc wietrzną, lub przy księżycu w noc pochmurną. Ci co są ciekawi widzieć takich umarłych, na wiosnę kiedy kora odstaje od pręcia zeszłorocznych łatorośli, szukają wierzby na piszczałkę w tak odległym miejscu, ażeby wierzba nigdy piania koguta nie słyszała; tam wyrzynają pręcie nowym nożem, którym jeszcze nigdy nie wyrabianem nie było, i wyrabiają piszczałkę; a ona ma własność, że skoro w nocy uderzy wpół do dwunastej a na niej się przy smętarzu zagra, to, całe wojsko upiórów ze swych mogił powstaje w ogromnych postaciach (pieszo i konno w zbroji) — upiory częstokroć wstają bez żadnego zawabienia piszczałki, a prosto tylko na żądanie krewnego lub przyjaciela”.

<sup>138)</sup> 4:210.

<sup>139)</sup> 4:210.

<sup>140)</sup> 4:210.

<sup>141)</sup> Por. przyp. <sup>138)</sup> 19:200.

<sup>142)</sup> 399:499. Możliwa jest również identyfikacja tej nazwy z szalamają, aerofonem o podwójnym stroiku.

<sup>143)</sup> 52:281.

<sup>144)</sup> 28:373.

<sup>145)</sup> 55:357, w przyspiewce z okolic Kołomyji. 57:992, w przyspiewce z okolic Strija.

<sup>146)</sup> 54:210 (przyp. <sup>1)</sup> 54:7: „Potem puścili się w lasy i na połoniny (...) do pasterskiej staji zwanej (...) Pod Berdem, gdzie wkrótce beczenie owiec ich doszło i odgłos fujarki (frela)”. 55:416: „Czterech spośród naszych przewodników (Huculów z Worochty) stanowiło wiejską orkiestrę złożoną z dwojga skrzypiec, cymbałów i fletu (frelu)”.

<sup>147)</sup> Nazwa pojawia się wyłącznie w tekstach opowieści i pieśni.

<sup>148)</sup> 55:359, w tekście przyspiewki.

<sup>149)</sup> 1:IX (przyp. <sup>1)</sup>).

<sup>150)</sup> 31:9 (przyp. <sup>1)</sup>).

<sup>151)</sup> 54:234 (przyp. <sup>1)</sup>).

<sup>152)</sup> 54:10: „...pasą je (owce) ogorzali na słońcu i dymie skotarni parobcy w krótkiej siermiedze, z toporem i sopiałką (sopiłką) za pasem”.

<sup>153)</sup> 29:76: (w adwencie) „hrich w pist spiwały; pamięta to każdy dobrze i chyba flekiev (kawaler) tylko przy bydle niekiedy zanuci, i w sopiłku zafertygaje, za co atoli często od pierwszego lepszego ze starszyny hańbu wysłuchaty i przyjmyty musyt”.

<sup>154)</sup> 54:333: „Góral, ojciec zmarłego, usiadł sobie na głazie, służącym za przełaz do jego zagrody i dumał z pół godziny. Potem wyjął zza trzosa długą sopiałkę (po tamtejszemu frele) i począł przygrywkę do jednej ze znanych, smętnych dumek”...

<sup>155)</sup> Pastoralki: 5:239; 16:106; 24:102; 46:6; pieśń 41:525.

<sup>156)</sup> A. Chętnik „Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach” oprac. S. Olędzki, Olsztyn 1983, s. 33, 34.

<sup>157)</sup> Wskazuje na to hasło: „Duda, dudka, dudoczka”... w *Encyklopedii Orgelbranda* (DWOK 61:254, 255).



<sup>158)</sup> 25:301: „Jedno z pism cieszy swych czytelników, że już widziano w naszym mieście (Warszawie) fujarki, zwane inaczej ligawkami. Otóż dotąd nikt nie brał jedno za drugie, gdyż fujarka robi się tylko na wiosnę (...) przez oddzielenie kory (...) ligawka zaś, czyli długa pasterska trąba, robi się z deszczulek świerkowych lub sosnowych, okręconych wtkami. Poważny głos ligawki, rozlega się po polach i lasach w czasie pasania bydła, i w czasie adwentu, na przypomnienie czuwania Betleemskich pasterzy; w żadnym zaś razie za zwiastunkę zbliżającej się wiosny nie może być ona poczytywana”.

<sup>159)</sup> 54:210 (przyp. <sup>1)</sup>).

<sup>160)</sup> 53:151, 152.

<sup>161)</sup> 28:55: „Z początkiem wiosny pasterz (...) wygania żywinę (bydło mu powierzone) na pastwisko. Do nawoływania bydła służy ligawka. Ligawka, ów flet mazowieckich pasterzy, osobiwie tych, co nocną porą pasące się robocze konie i woły strzegą przed żarłocznością drapieżnego wilka; jest to długa na dwa lub trzy łokcie trąba, pospolicie łukowato zgięta, z drzewa za pomocą toporka i cyganka wystrugana, zwykle z dwóch połówek dla łatwiejszego wewnątrz wyłobienia złożona, na spojeniu pakiem zalana, chrapliwym głosem przeraźliwie razi uszy z bliska; z odległości zaś dochodząc uszu naszych, ton jej staje się pełny, gładki, posępny (...)”. 28:63: „Podczas Adwentu lud wiejski co niedziela o godzinie 4 rano wychodzi do kościoła na roraty tak, że zaledwie jedna osoba pozostaje na straży w chacie. Przez cały adwent około godziny 8 z wieczora wygrywają parobcy swe melodie na ligawkach wyrobionych z wierzbowego lub lipowego drzewa rozłupanego, a następnie wyłobionego wewnątrz, wreszcie złączonego znów i oklejonego smołą. Nabita jest ona obrączkami drewnianymi i ma na końcu węższego bączek do zadęcia; chcąc mieć odgłos jej donośnym i przyjemnym, kładą ligawkę w krypę do pojenia bydła i zamrażają. W czasie rorat przychodzą niektórzy z temi ligawkami do kościoła i grają na nich na chórze podczas Podniesienia przy mszy św. (od Mazowiecka, wieś Dąbrowa Wielka, Włosty-Olszanka itd.) Ligawki duże oprócz dawania sygnałów pasterskich na bydło służą także na całym Podlasiu do tzw. otrębywania Adwentu; są one jakoby symbolem trąby archaniola, mającego zwiastować światu rychłe przyjście Zbawiciela”. Dokładne zestawienie źródeł o ligawce znajduje się w artykule: P. Dahlig „Źródła do dziejów ligawki mazowiecko-podlaskiej „Muzyka” 1985 nr 2 s. 89—119.

<sup>162)</sup> 33:91: „Pasterz gromadzki, owczarz (hówczar, wówczar) pasie je wszystkie wspólnie na pastwisku gromadzkim; więc idąc ze świtem przez wieś, zwołuje je z r o m b ą i pędzi na pastwisko, a po zachodzie słońca przypędza i każdemu oddaje właścicielowi”.

<sup>163)</sup> Patrz przyp. <sup>77)</sup> i <sup>78)</sup>.

<sup>164)</sup> Najważniejsze wiadomości o trembicie w t. 54, patrz też przyp. <sup>1)</sup>.

<sup>165)</sup> 54:279.

<sup>166)</sup> 54:275.

<sup>167)</sup> 54:325.

<sup>168)</sup> 54:328, 329.

<sup>169)</sup> 53:215.

<sup>170)</sup> 3:242: „Gdy i kurzące się misy w całej długości stanęły, bazona (rodzaj trąby czy fujary dziś zaniedbanej) przyzywa do uczt pasterzów i pasterki”.

<sup>171)</sup> 4:209.

<sup>172)</sup> 53:351: „Chłopak pocztowy jadąc zwijał błcz, wbijał go jak ułan lance w przygotowaną pętlę u strzemięcia, a chwyciwszy trąbkę, otrębywał się; i brzmiała na niej nuta pocztarska, w tonach z oktawy na oktawę przeskakujących, a jakby echem tylko powiązanych, którą odegrawszy, przyspiewywał niekiedy

ułożone do niej słowa w recytatywach na strój i głos dźwięczny trąbki naprowadzanych”...

<sup>173)</sup> 16:4.

<sup>174)</sup> 5:58.

<sup>175)</sup> Np. 13:X: „Kozą (dudy) wraz ze skrzypcami, które jej towarzyszą, są powszechnie dotąd używanymi narzędziami muzycznymi w Kościańskim, Bukowskim, Babimosekim, Wschowskim, Krobskim i Krotoszyńskim. W karczmie i przy weselu są one nader jeszcze czynne. J. Lipiński: *Pieśni ludu Wielkopolskiego* (Poznań 1842 s. 130) mówi: „Duda (masc.) jest mianem grającego na dudach jak i samego instrumentu. (fem.). Jest to zupełnie to samo co u Górali karpaccich k o z a”. 44: 56: „Każdą kompaniją (Górali udających się na zarobek) ma swoją muzykę złożoną ze skrzypków i z dudy, którą kozą nazywają”. Por. przyp. <sup>98)</sup>.

<sup>176)</sup> 49:XXVIII: „Pastuchy grają na gajdach (dudy)”.

<sup>177)</sup> 43:33: „Ej, co za goście na namównicy/grają na huślach i na gajdzicy”.

<sup>178)</sup> 39: 525.

<sup>179)</sup> 59:121 (przyp. <sup>90)</sup>).

<sup>180)</sup> 24:323.

<sup>181)</sup> 61:258, 259.

<sup>182)</sup> 1:IX (przyp. <sup>1)</sup>).

<sup>183)</sup> 55:4: „Instrumentem najbardziej rozpowszechnionym w ich (Huculów) górach są skrzypce i dudy, w dzikich też lubują się tonach trembity”.

<sup>184)</sup> 4:209 (przyp. <sup>108)</sup>).

<sup>185)</sup> 5:29. Por. też przyp. <sup>175)</sup>, 44:56.

<sup>186)</sup> 43:33 (przyp. <sup>177)</sup>).

<sup>187)</sup> 44:XXXIX: „Józef Toczek, Jondrej Bury z Zawoi (fabrykanci dud), Walenty Polak z Grzechyni (grajek na dudach)”.

<sup>188)</sup> 39:525.

<sup>189)</sup> J. Sobieska „Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski”, Kraków 1972, s. 23.

<sup>190)</sup> J. Pietruszyńska-(Sobieska) *Dudy wielkopolskie w: Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod red. L. Bielawskiego. Kraków 1973, s. 92.

<sup>191)</sup> Na dudach grano także w czasie żniw: 44:95: „Dla zebrania większej ilości żniwiarzy urządzają dla zachęty tzw. tłukę. Oto od samego południa gra na polu, gdzie żąć mają, muzyka złożona zwykle ze skrzypiec, basów i kozy (dud), a przychodzących gospodarz częstuje wódką. Jeżeli noc jasna, żną w ten sposób nieraz do północy przy dźwiękach muzyki”.

<sup>192)</sup> 52:119.

<sup>193)</sup> 12:320: „K. Kurpiński *Ułamek o muzyce wielkopolskiej — Przyjaciół Ludu* Leszno 1837 R. 4 nr 23”: Różne mogły być powody dla czego dudy nie we wszystkich częściach Polski równie polubiono. Krakowiacy np. już tyle różności tonów mają w swych piosenkach, że obejść się mogli bez różności towarzyszących śpiewowi instrumentów. Wielkopolskim zaś jednostajnym śpiewkiem, konieczna była pomoc dętego instrumentu, aby im dodać różności, której zbywa kompozycji muzycznej. Dla tego też dudy po naszych wioskach nad wszystko przenoszą. Przypis Kolberga: „Doświadczenie jednak uczy przeciwnie, że im bardziej rozwijał się i urozmaicał się gdziekolwiek śpiew między ludem, tem bardziej w ślad za nim idąc urozmaicał się też i doskonalił, towarzyszący mu lub zastępujący go instrument. Dudy zresztą, mimo swej hałaśliwości, ruchliwości wysokich swych tonów i pewnych udoskonań, daleko monotonna i zawsze były instrumentem niż skrzypce, stąd mniej niż one były zdolne do wszechstronnego urozmaicenia śpiewu. Nie przeczymy, że do podpierania niektórych przeciągłych w jednej tonacji śpiewek, i to nie tylko wielkopolskich, są one dosyć stosowne. Tam wszakże, gdzie



zmiana modulacji wymaga odpowiedniego towarzyszenia, nie zastępują one bogactwa skrzypiec". (...)

<sup>104</sup>) 13:X: „Podobny zupełnie głos do dudów ma Przebieratka; jest to piszczałka zrobiona z rogu, ale nie tak bardzo jak dudy upowszechniona, bo jakem słyszał, świeżo ją jeden owczarek wynalazł”. (J. Lipiński).

<sup>105</sup>) 31:9 (przyp. <sup>1</sup>).

<sup>106</sup>) 39:49.

<sup>107</sup>) 2:10: „Ani wspominam tu o owych mało uzdolnionych, najętych z dalszej okolicy lub z miast żydów i grajkach (skrzypkach), w towarzystwie wrzaskliwego klarynetu i bębna występujących”. 13:XII: „Muzyka złożona ze skrzypki i basetylisty, na Wesołach wzmacniana krzykliwym klarynetem”...

<sup>108</sup>) 59:121: „I muzyka, do której Wendowie tańczą, nie jest już tak oryginalną, jak nią była dawniej. Wszędzie prawie widzi i słyszy się instrumenta znane i w Niemczech, jedno lub (rzadziej) dwoje skrzypców (*huslje*), klarnet piściel i bas niski (*trómblje, dundry*), do tego ostrobrzmiącą trąbę (*truba*) albo waltornię (*rožk*). Flet prawie wcale nie jest w użyciu”.

<sup>109</sup>) 57:1046 (oboja). „Szałamaje” występują w czterech pastorałkach (5:240, 247; 24:102, 105) i we wszystkich dziewiętnastu oracjach — zaproszeniach na wesele.

<sup>110</sup>) 28:180.

<sup>111</sup>) 54:301—304, 311.

<sup>112</sup>) 54:253, 254.

<sup>113</sup>) 3:239.

<sup>114</sup>) 33:253 (przyp. <sup>72</sup>), 36:4: „Za nimi jedzie na wozie ojciec p. młodego, dywoszlub, kapelista czyli grajek z pomocnikiem i powożący, woźniczy, należący także do dostojników weselnych, nadto jego orszaku kobiety”. Pojedynczy instrument (skrzypce lub dudy) grywał na weselu na Białorusi — 52:281, 285.

<sup>115</sup>) 3:232 (Radziecin, Bodzanowo, Osiecin), 3:243 (Bachórz); 4:209.

<sup>116</sup>) 3:333 (Bachórz).

<sup>117</sup>) 3:336, 345.

<sup>118</sup>) 4:203 (Radziejów), 4:209.

<sup>119</sup>) 4:203 (Radziejów), 4:209.

<sup>120</sup>) 2:24, 25, 28 (Bilcza); 20:293.

<sup>121</sup>) 2:10.

<sup>122</sup>) 5:259; 6:14 (Czyżyny, Prądnik); 6:373, 375 (okolice Krakowa).

<sup>123</sup>) 6:74, 81, 82 (Czernichów, Kłokoczyn).

<sup>124</sup>) 24:240 (Piaseczno); 26:27 (Łuków, Tuchowicz); 28:110 (Wysokie Maz.).

<sup>125</sup>) 24:272 (Wiskitki); 28:210 (Rajgród).

<sup>126</sup>) 9:51, 245 (Mądre), 9:155 (Środa), 9:174, 175 (okolice Poznania), 9:207 (Siekierki, Iwno), 9:243 (Bnin, Kórnik, Rogalin, Biernatki, Czołowo), 9:245 (Nadziejewo), 9:250 (Dusina, Pożegowo, Szczotkowo, Dolsk), 10:61, 71, 101 (Morownica), (Michorzewo), 10:81, 86 (Łąkie, Gościeszyn, 10:91, 93 (Niegołewo), 10:113, 251 (Konojad), 10:117 (Sokołowo), 10:118 (Chelków, Karmin, Splaw), 10:228, 252 (Pakosław, Golejewko), 10:252 (Topola Wielka), 10:300 (Borek, Jaraczewo, Książ), 10:310 (Sikorzyn, Bukownica), 11:58 (Trzemeszno), 13:X (Kościańskie, Bukowskie, Babimoskie, Wschowskie, Krobskie, Krotoszyńskie).

<sup>127</sup>) 13:X (Pleszewskie, Krotoszyńskie).

<sup>128</sup>) 9:161 (Górczyn, Jeżyce), 9:229 (Dębicz), 10:275 (Kotlin), 10:306 (Ossowo), 11:96 (Karszewo), 11:173 (Czeszewo).

<sup>129</sup>) 10:209 (Kotlin), 13:VI (Pałuki, Krajna, pow. Wągrowiecki), 13:X, XII (Sieraków, Międzychódzkie).

<sup>130</sup>) 10:209 (Kotlin).

<sup>131</sup>) 5:29.

<sup>222</sup>) 45:449.

<sup>223</sup>) 45:450.

<sup>224</sup>) 44:95 (okolice Nowego Targu), 44:102 (Poronin).

<sup>225</sup>) 48:90 (Wojnicz).

<sup>226</sup>) 49:528.

<sup>227</sup>) 23:66 (Wróblewo).

<sup>228</sup>) 18:46 (Zaręby).

<sup>229</sup>) 20:161 (Chybyce).

<sup>230</sup>) 19:254, 255 (Opatowiec).

<sup>231</sup>) 16:123, 124 (okolice Zamościa, Hrubieszowa), 17:43 (Chrzanów, Goraj).

<sup>232</sup>) 33:129 (Cyców), 33:216 (Kodeń, Piszczac, Sławatycze), 33:253 (Sawin).

<sup>233</sup>) 39:41 (okolice Chojnic).

<sup>234</sup>) 39:73 (Nawra).

<sup>235</sup>) 36:21 (Turzyska, Kowel), 56:393 (Złoczowskie).

<sup>236</sup>) 31:9 (Czortowiec), 49:366 (Czaszyn), 49:386 (Leszczowate), 49:481 (Wzdów).

<sup>237</sup>) 29:149 (Czortowiec).

<sup>238</sup>) 29:287, 288 (Ispas), 31:XIII (Czortowiec).

<sup>239</sup>) 57:1188 (okolice Stryja).

<sup>240</sup>) 55:416 (Worochta).

<sup>241</sup>) 52:147 (Pińsk, Lubieszewo, Mokre).

<sup>242</sup>) 52:207.

<sup>243</sup>) 53:183 (Wilkomierskie).

<sup>244</sup>) P. Dahlig *Drums and Drumming in Folk Music in Poland*. w: *Percussive Notes Urbana* vol. 22, nr 3 1984 s. 68—76. Zasięg występowania bębna w XX wieku pokrywa się w przybliżeniu z granicami Królestwa Polskiego z r. 1815.

<sup>245</sup>) 10:189; 39:63.

<sup>246</sup>) Np. konew ze strunami konopnymi — 18:47.

<sup>247</sup>) Korowód z „bębniem” z odwróconego cebr — 27:219, 220 (przyp. <sup>86</sup>).

<sup>248</sup>) 18:33: „Obecnie, niemała już liczba młodzieży uczęszcza do szkół, a liczba ta powiększyłaby się niezawodnie, gdyby i szkół przybywało. Niektórzy wielką do muzyki ukazują zdolność; miejscami, jak np. w Wawrzęczycach pod Proszowicami i w Rokitnie pod Szczekocinami potworzyli z nich pracownicy nauczyciele formalnych i dobrze w swym zakresie funkcjonujących członków orkiestry, z dętych najczęściej złożonej instrumentów”.

<sup>249</sup>) 2:10; 28:110, 112; 29:272.

<sup>250</sup>) 6:81, 82: „Muzykanci usiedli za stolikiem w kącie, postawili na nim kapelusz otworem do góry i poczęli stroić swoje instrumenta. Trzech było włościan z Czernichowa, to jest skrzypkowie i basista, czwarty Młaskot z Krakowa klarynetista, który niemi dyrygował”.

<sup>251</sup>) 6:523: „Kiedy na miejsce umówione odstawia swój towar (do Torunia lub Gdańska), tak bowiem nazywają kloce drzewa, powiązane w tratwy, na które kładą bale, deski, szczapowe sążnie, worki ze zbożem, zarówno jak na galary, odbierają zapłatę, a wtedy za grosz gotowy skupują gościńce (dary) dla siebie i swoich. Zwykle zaopatrują się w czapki wełniane i pasy kolorowe, w skrzypki (...) 39:49: „Właściwe wszystkim słowiańskim narodom upodobanie i talent do muzyki objawia się powszechnie u flisów. Skrzypce, których nabycie już stosunkowo wielkiego wymaga nakładu, są najwyższym celem ich życzeń (...) Czasami można napotkać i klarnet, ale tylko u Galicjan”. 24:68: „Kiedy wychodzą z Gdańska, kupują piszczałki (flety blokowe? PD) i skrzypce (...)”.

<sup>252</sup>) 28:60 (Augustowskie): „Bliskość granicy zachęca wielu do szukania zarobku w przemyślnictwie towarów i wiktuałów”. Nb. w żargonie przemyślniczym kontrabandzista zwany był „muzykantem”.



<sup>254</sup>) 20:121, 122, 123 (Opis okrężnego w Sandomierskiem): „...za nimi szli starsi parobcy i gospodarze; za tymi Górale galicyjscy, którzy tu na robotę przychodzą, w swych miejscowych ubiorach, mając na czele muzykę właściwą (dudy)... śpiewy najrozmaitsze z treści i melodyi, krzyżowały się ze skrzypkami Sandomierzanów, dudami Górali, skąd najdziwniejsza powstała muzyka”.

<sup>254</sup>) 25:282, 283: „Dawniej katarynki były tylko w szynkach. Gdy zaczęli przybywać Włosi z ulepszonymi katarynkami paryskiego wyrobu, dając koncerty (w Warszawie) na dziedzińcach domów lub pod otwartymi oknami, nasze łobuzy dalejże ich w tem naśladować”.

<sup>255</sup>) 24:74: „Zabawy w szynkowniach w karnawale w Warszawie (odbywały się przy odgłosie katarynki (Drehorgel))”.

<sup>256</sup>) 2:10: „ani (nie wspominam) o nieznosnych pozytywach, organkach, katarynkach i tym podobnych automatycznych pudłach, na nieszczęście zbyt już gęsto w kraju naszym zagnieżdżonych”. 1:IX: „Przekonani jesteśmy, że charakterystycznej ruchliwości skrzypiec nie zdoła wyrugować martwość wkradającej się już tu i ówdzie katarynki czyli pozytywy”.

<sup>257</sup>) 11:207: „Wesoła bez polskiej muzyki, odbywają się przy dętych instrumentach (Proboszczewski folwark, Lubsza, 1858).

<sup>258</sup>) 13:VI, XII (okolice Wągrowca i Międzychodu), 39:73: „Muzyka (skrzypce, basys, trąby, klarnety) gra mazury, lecz lud tańczy do tego walcze” (Nawra na Ziemi Chełmińskiej).

<sup>259</sup>) 39:43: (Ziemia Chełmińska): „Na nizinach lub bogaty, ale bardzo zmateriałowany — meble sute, kareta często i fortepian (...)”.

<sup>260</sup>) 29:26 przyp. <sup>101</sup>).

<sup>261</sup>) 3:215 (przyp. <sup>35</sup>).

<sup>262</sup>) 32:64, 70; 34:116; 36:439; 42:422; 51:98.

<sup>263</sup>) 8:61—63; 14:175, 176; 32:92; 35:211, 212; 51:265.

<sup>264</sup>) 2:275; 14:213, 214; 32:58; 36:420.

<sup>265</sup>) kolęda dla dziecka — 49:120.

<sup>266</sup>) 5:364.

<sup>267</sup>) 36:428, 429.

<sup>268</sup>) 1:293, 294; 14:147; 21:188, 189; 34:99; 42:541, 542; 51:192. Piszczalki zrobione są z rosnącego na grobie drzewa — wierzby, jesionu, lipy, wiśni, jaworu.

<sup>269</sup>) 1:294, 295.

<sup>270</sup>) 51:262, 263, 266, 267.

<sup>271</sup>) 34:133, 134: „Pewni są, że gdyby m u z y k a (grajek) nie miał własnego swego diabła za uchem, to graćby dzielnie i ochotco (zwłaszcza do tańca) nie mógł. Nie na dobre mu to jednak wychodzi, bo jużci to nie Pan Bóg do grania mu pomaga. O śpiewie jednakże tego nie twierdzą. Są różne sposoby nabycia tej sztuki, jak i każdej innej nauki, których to sposobów trzeba być świadomym. W Tarnowie jest dosyć duże jezioro. Ktoby tedy za pomocą czarta chciał w czemkolwiek nabyć biegłości, np. w grze na skrzypkach, ten winien jezioro to po trzykroć obieć dookoła, wzywając złego za każdym razem: czorte, daju znaty — naucz mene hraty!” 48:273: „Każdy skrzypek zasprzedaje duszę swoją czartu, który mu ją zabiera podczas skonu. Za zarobione skrzypkami grosiwo nie kupuje się bydłatka na chowanie, bo się nie darzy, lecz zginie wkrótce”. 51:26: „W tej wsi, na boku, jest drugi taki monaster diabelski, gdzie jest dwóch takich diabelskich sług (ale samego diabła tam nie widać), co przyjmują zapisy na farmazyn, to jest zapisują każdego, kto chce coś od diabła mieć (...), albo jak kto chce na skrzypkach grać (to se takie kupi, co aż będzie bydło skakało)”, także 51:37.

<sup>272</sup>) 4:210: opowiadanie o skrzypku Bali, który wyprowadzał tańczących na pole i znikał. 23:28, 29: „Kiedys na jej (Skrzypkowej skale) niedostępnym wierz-

chołku zjawiał się co wieczór skrzypek w czerwonym ubraniu, który wygrywał tak cudnie, że co go tylko raz zasłyszało, leciało pod skałę jak szalone i tańczyło aż do dnia białego (...)”.

<sup>273</sup>) 28:371: „Alboż to nie wiadomo, że czarownice całe wesela zamieniają w wilkołaków? Alboż nie widziano na polowaniu wilka ściganego od psów, który przeskakując przez kłodę, zaczepił się skórą o sęk i stanął z niego człowiek ze skrzypcami pod pachą? Był to właśnie Wiesiołka (grajek) jednego z takich weseł”.

<sup>274</sup>) 48:74.

<sup>275</sup>) 17:134, 135: „Na jednym wiejskim weselu skrzypek w samym zapale tańca, raptem przeciął smyczkiem wszystkie struny. Zdziwione i przeleknione towarzystwo chłopków, miało w podejrzeniu jednego z pomiędzy siebie pijaka, słynącego od dawna sztuką czarodziejstwa. Przy wytoczeniu sprawy do dworu silnie nagabany od miejscowego rządcy, zeznał tajemnicę, jakoby dla urządzenia podobnej psoty, dość jest mieć szczyptę sierści z wilka, a z nią podkurzywszy przez fajkę lub innym jakim nieznacznym sposobem skrzypkę (skrzypce) powiedzieć trzeba: rez wouk barana (rznij wilku barana), a struny wszystkie (jako baranie) skutkiem tego natychmiast popękają”. 53:401: „Młóćąc jęczmień, jeżeli któremu wleci ziarno do gęby, trzeba je schować; a chcąc wypłatać figla grajkowi, wszedłszy do domu gdzie wesele lub wieczorynki, stanąwszy na progu, rozciąć zębami to ziarno, a wnet, jak nożem rozcięte, rozpękną się struny”. Zanotowana została też następująca magiczna praktyka: (45:499): „Skrzypek, aby mu skrzypce dobrze grały, potrzebuje schwytać kokoszkę czarną, która pierwsze jajo ma znieść. To jajo bierze i chowa pod pachę, i nosi je tak długo, jak kura siedzi na jajach, przy czym ani myć się, ani mówić do nikogo nie powinien. Gdy ten czas minie, z jaja wykluje się mętel (motyl?), którego skrzypek kładzie do skrzypiec. Takie skrzypce potrzeba tylko wziąć do ręki, a będą same grały, jak się skrzypkowi podobać będzie”.

<sup>276</sup>) 45:516: „W karczmie grała muzyka i jeden z muzykantów wyrzał na nie (dwie fury parokonne z garczками) oknem (...) garncarz nie mógł ruszyć z miejsca. (...) Widząc, że w tym była czyjaś robota, wszedł do karczmy i prosił grzecznie, aby mu popuścił ten, co mu tak zrobił, a muzykant zaczął się wyśmiewać z niego. Garncarz (...) wyszedł, wziął młotek żelazny, uderzył nim w koniec dyszla i w tej samej chwili muzykant w karczmie padł na ziemię i ducha wyzionął, a konie bez żadnego wysiłku ruszyły w dalszą drogę”. 48:271: „Uczynić umięją zwłaszcza rzemieślnicy, a mianowicie owczarze, młynarze i cieśle; także myśliwi, grajki i pszczolarze — zwykle nawzajem sobie, wreszcie złodzieje — mistrzowie”.

<sup>277</sup>) 9:37, 38: „Podanie mówi, że tu dwóch skrzypków wracając z wesela w nocy, napadniętych przez wilków, grało im na skrzypkach, a wilki udobruchane skakały na około graczy i wyjąc z radości, odprowadziły artystów do domu, po czym do boru umknęły”.

<sup>278</sup>) 8:33, 34 — skrzypce samograjki.

<sup>279</sup>) 8:121, 122; 51:205; „Za bęben dał diabeł doboszowi laskę. „Jak ci się czego zachce, to tylko tą palicą durkniesz (sztukniesz) do ziemi, a tam ci się zapyta coś: co potrzebujesz?”.

<sup>280</sup>) 15:15: „Zaledwie północ wybije, ozwie się las i nadgoplańskie knieje łoskotem i hukami; grają trąbki i psy myśliwych”. 23:259: „W nocy, mianowicie przy magicznym blasku księżyca, sam zwykle zwiedzałem knieje, aby spotkać się z (dobroczynnym) karlem lub olbrzymem, albo usłyszeć trwogą przejmujące echo, które się rozlegało z trąby myśliwego, pokutującego za zniewagę dni Panu Bogu poświęconych (...)”. 23:265: „Gorliwi myśliwi uderzającego (trąbiącego)



w trąbkę w czasie grania organów lub stanowisko opuszczającego, okładają sforami po skończonym polowaniu”.

<sup>281)</sup> 3:177.

<sup>282)</sup> 23:226, 227: „...przychodził starzec, który grał ludziom na lirze o Panu Jezusie itd., by robotę im ulżyć. A ludzie go żywili i lżej im było (...)”.

<sup>283)</sup> 7:29, 30.

<sup>284)</sup> 5:48.

<sup>285)</sup> 15:304: „Czarownica powołana” Poznań 1639, Gdańsk 1714; 15:95: „Czarownik zaś, lub czasem sam diabeł rogaty na radle starym szatańskie wygrywał melodye”. 15:304, 80, 81, 245: „Byłem — ci trzy razy na lysej górze, wzięty przez jedną czarownicę na wózek i grywałem tam na pischczalce drewnianej”. 21:224: „Takowe zgromadzenia czarownic nazywano sejmem. I był to sejm wesoły, bo do tańców zachęcały kobzy, dudy, liry i bandurki”. 7:225, 228.

<sup>286)</sup> 3:188, 189: „Pustelnik zaklon tego złego i pod dzwonek go wsadził, z pod którego ten zły duch ni mógł się wcale wydostać”. 15:201; 42:389: „Najskuteczniejsze (na czarownice) są palmy wielkanocne, gromnice, dzwony święcone i dzwonki loretańskie”.

<sup>287)</sup> 21:226: „Do starożytnych podań, należy wieść dotąd w obiegu będąca, że czarownica doji dzwon kościelny (w wigilię św. Jana lub nocą) dobywa zeń mleka, ze szkodą tej obory, na którą wtedy pomyśli”. 48:275: „Inne czarownice podczas procesji Wielkanocnej w dzwonnicy za sznury chwytają od dzwonów, lecz tak ostrożnie, by nie spostrzegli je ludzie”.

<sup>288)</sup> 9:37; 11:239; 15:53; 21:142; 27:379; 33:354.

<sup>289)</sup> 18:63: „Inni są przekonania, że duch nie opuszcza ciała zmarłego, aż dopóki nie uderzą we dzwony, zwiastując jego śmierć, i że nieboszczyk do tej chwili ma świadomość wszystkiego co przy nim ludzie mówią i czynią”. Por też przyp. <sup>28)</sup>.

<sup>290)</sup> 35:53.

<sup>291)</sup> 20:140: „Wdowiec, wchodząc powtórnie w stan małżeński, po odprawieniu zabawy w karczmie, nim się uda do domu narzeczonej, wstępuje jeszcze na chwilę z muzyką i swoją drużyną do własnego domu, gdzie skołała jego pierwsza, i tu każe muzyce grać dla wystraszenia smutku po nieboszce, rozwesele-  
nia chałupy (...)”.

## INDEKS

### Idiofony i przedmioty w roli idiofonów

bał, batóg, bicz, kańczug, harapnik, nahajka, bizun, gandziara, korbacz, pyda, fandoja — 2:32; 3:243, 256, 332, 336; 5:293, 317; 6:15; 9:191, 207, 245, 251; 10:69, 117, 118, 186, 252, 272, 273, 274; 11:92, 96, 188; 13:89; 23:69, 70, 132, 266; 24:93, 94, 222, 239, 327; 28:208; 33:145, 250, 303, 342; 36:4; 39:63, 64, 65, 66, 110, 487, 485, 497, 503; 46:493; 48:90, 91; 52:187, 231; 53:181; 57:963.

botian — 33:124; 39:484.

brwiarz, psalterz — 5:278; 24:130; 57:1251, 1252.

brunkac, brząkac — 40:586, 603.

brząkadła (kozy) — 28:79.

ceber — 27:219, 220.

cepy — 10:207, 230, 290; 33:236, 276, 277, 287, 303.

derewce — 29:260.

deska karbowana i wałek (tarło) — 36:2, 21.

dromla — 24:102.

dzwony — 5:25, 26, 299; 6:6; 7:50, 136; 8:244; 9:37; 10:76, 383; 11:239; 15:53; 16:132; 17:81; 18:63; 21:142, 168, 226; 22:26; 23:122, 259; 24:326, 340; 27:379; 28:121; 29:148, 149; 32:296, 307; 33:186, 354; 35:34; 42:380; 44:63, 84; 45:523; 48:275, 280, 281; 49:534, 538; 53:431; 54:269; 56:34; 59:125.

dzwonek — 3:188, 189; 5:48, 207, 226, 248, 263, 266, 284, 286; 6:15, 31, 63, 522; 7:178, 243; 8:50; 9:309; 10:69, 185, 186; 15:201; 16:219; 17:81; 21:240, 241; 23:69, 122, 262; 24:96, 166; 27:234; 28:78, 120, 121; 29:88; 42:109, 380; 43:15; 48:6, 66, 67; 52:78, 79; 53:165, 181; 54:10, 279, 302, 311; 56:274; 59:29.

garnek — 3:214; 4:266, 267; 5:272, 278, 281; 10:207, 232; 11:41, 176; 22:26; 24:124; 125, 135, 136, 281; 28:80, 177; 33:132; 39:102; 56:436.

grzechotki (terkotki) — 24:133, terkotki toczone — 5:279; ręczne — 5:279; 43:23.

jaja — 53:147, 148; 54:264, 271.

kamień — 31:91.

kądział — 9:190; 10:230, 290.

kłiszek — 49:497.

kij — 5:250, 266, 272, 277, 278; 8:121, 122; 9:134; 10:186, 190, 232; 11:146; 28:121, 177, 18; 29:128; 32:8; 49:431; 53:185; 57:1064; 59:24.

klekota — 24:133.

klekotka (terkotka tarczowa i kołatka) — 24:133.

klepadło — 54:269.

kołatka — 20:305.

koło i listwa (terkotka w wozie) — 39:69, 74.

kołnin (uderzany) — 33:325.

kołnyto (uderzane wałkiem) — 10:217; 48:86.

koła i ośka — 3:238, 239; 9:164; 10:212; 11:48, 153; 23:118; 24:212; 39:72.

koła (kłapanie) — 3:210, 211; 5:263; 33:121; 48:67.

kołka (u pasa, butów) — 5:IV, 125; 6:368, 370, 375; 18:37; 19:I; 24:80; 44:81; 48:75; 54:221.

kukułka (klekotka) — 43:32.

kula (zakrzywiana laska) uderzana o drzewa — 10:57.

laska, marszałka, różga weselna z okrągłymi dzwonkami — 16:219; 33:213, 243, 250, 251, 252, 255, 296; 36:56; 53: 165; 56:274.

laska uderzana o stół, ziemię — 49:366, 367, 386, 481; 51:205; 52:187.

lancuch — 43:15.

kołatka stukana o sufit — 36:54; 49:258.

łyżki potrząsane w garści — 29:82.



miednica — 3:215.  
 młotek, pogrzebacz uderzany o podłogę — 5:275, 277; 24:130; 26:75, 76; 39:268; 45:510  
 (młotek żelazny uderzany o dyszel — magia).  
 monety przerzucane na dwóch talerzach — 9:222; 11:179, 180; odliczane na dzień  
 sagana — 28:161, 162; w potrząsanej kieszeni — 46:490.  
 podkówki uderzane, pocierane — 2:187; 4:202; 5:IV; 6:82, 368, 370, 375; 18:37; 19:1;  
 24:283.  
 radio (harfa diabła) 15:81, 95, 304.  
 różga (bicie różgami) — 28:82, 83, 84, 85; 33:134, 358; 40:88; 42:389; 43:24; 53:147;  
 54:330.  
 siekierka — 49:368, 370, 386, 447; 52:187; 55:305.  
 skarbonka — 10:192.  
 skorupy (gliniane, szklane) w worku — 9:217; 10:288; 27:169; (rzucane) 10:232;  
 39:102.  
 stępa i stępor — 28:80.  
 stół (uderzany) — 26:98, 107.  
 trumna — 10:217; 18:63; 33:177, 179, 181, 182, 183, 185; 54:328.  
 turoń — 5:250; 18:45, 46.

#### Membranofony

bęben — 2:156; 5:87, 240, 297, 298; 6:235; 10:189; 20:161, 293; 24:347, 350; 27:64;  
 28:112; 32:318; 33:253; 39:468; 42:426, 599; 46:246; 51:205; 52:147, 207; 53:181,  
 183, 185, 436; 56:393; 57:1188; 59:202.  
 bębenek, reszoto — 2:10; 4:63, 203, 209; 5:241; 6:283; 17:43; 24:102, 272; 28:210; 29:149;  
 33:129, 216; 36:21; 39:63; 45:251 (reszoto); 57:998.  
 grzebień i papier — 9:277, 278.  
 kotły — 2:156; 5:240, 298, 303, 376; 6:174; 20:293; 24:103; 46:246; 48:231.  
 tambor — 55:253.  
 taraban — 5:297.

#### Chordofony

amorka — 24:103.  
 bałalajka — 52:217.  
 bandurka, bandura — 5:239; 12:319; 21:224; 24:102; 57:1046.  
 basy, basetla, bas, (maryna, tłusta maryna, tubmaryna, basica, huk, fuk, trómblje,  
 dundry) — 1:IX; 2:28, 30, 31, 36, 118, 187; 3:232, 243, 254, 255, 283, 313, 333,  
 336; 4:199, 203 (tłusta maryna), 209 (Maryna), 268, 273, (maryna) 276; 5:48,  
 198, 259; 6:14, 74, 82, 335 (maryna), 373, 376; 8:244, 254; 9:161, 174, 175, 228, 229;  
 10:91, 209, 212, 275, 284, 303, 306; 11:55, 75 (maryna), 77, 80, 87, 96, 172, 205,  
 173; 12:319; 13:VI, XI, XII, 201; 16:106, 123, 137; 18:45, 234; 19:254; 20:293;  
 22:59; 23:66; 24:102 (basica), 103 (tubmaryna) 105, 240; 25:282; 26:74; 27:173;  
 28:110, 112; 31:9; 32:318; 36:21; 39:41, 73, 86, 111; 42:599; 44:95, 102 (bas  
 o jednej strunie), 104, 106, 136; 45:449, 450; 46:255; 48:90; 49:57, 313  
 (huk), 329 (huk, fuk), 366, 376, 377, 378, 445, 481, 494, 528; 52:207; 56:393;  
 57:1046, 1188; 59:121 (trómblje dundry).  
 cymbały, (cymbał, cymbałki, tabel) — 1:IX (cymbałki); 3:283; 4:203, 209 (cymbał);  
 11:87 (cymbał); 12:319; 22:59 (tabel); 24:102; 25:282; 26:330; 28:112; 29:288;  
 31:XIII (ilustracja); 31:9; 32:318; 40:490; 52:207; 53:183; 54:234; 55:385, 416;  
 56:130; 57:452, 1046, 1188; 59:125.

cytra — 5:240.  
 dundry — patrz basy.  
 fortepian, fortepiano — 39:43 (fortepian); 41:293 (fortepiano).  
 fuk — patrz basy.  
 gęśla, gęśl, gęśle, gęsiółki, gęśliki — 45:265 (gęśla, gęsiółki), 449 (gęśliki); 54:210  
 (gęśle), 235 (gęśl); 57:1064 (gęśla, gęśl).  
 harfa, arfa — 5:240 (arfa); 24:103; 41:293 (harfa dwoista).  
 huk — patrz basy.  
 huslje — 59:121.  
 husle wulke serbske — 59:XLIII.  
 husle — 43:33; 49:57; 55:75; 57:1064.  
 jednostrunny instrument (tubmaryna lub skrzypce „diabelskie” kurpiowskie) —  
 24:38, 39.  
 klawicymbał — 5:240; 41:293.  
 klawikord — 23:265.  
 kobza — 21:224; 24:102; 48:200; 54:49, 50.  
 konewka ze strunami konopnymi i smyczkiem — 18:47.  
 lira (korbowa) — 1:IX; 5:242; 6:234; 18:234; 21:224; 23:226, 227; 24:102, 105, 323;  
 27:364; 29:24, 25, 26; 30:194, 263; 31:9; 54:212, 217, 234.  
 lutnia — 5:240; 7:29, 30; 9:152; 24:103.  
 maryna, tłusta maryna — patrz basy.  
 mazanki — 10:87.  
 skrzypce  
 skrzypce — 1:IX, 231, 294, 295; 2:9, 10, 28, 30, 31, 36, 38, 101, 102, 103, 105, 106, 118, 187,  
 189; 3:47, 232, 243, 254, 267, 277, 313, 333, 336, 345; 4:63, 199, 202, 203, 208, 209,  
 212, 276; 5:20, 29, 194, 198, 239, 241, 259; 6:14, 21, 44, 45, 53, 63, 74, 81, 198,  
 283, 335, 373, 376, 522 (skrzypice), 523; 8:33, 34, 159, 244, 250; 9:37, 38, 127,  
 128, 152, 155, 161, 174, 175, 207, 228, 229, 243, 245, 250, 277, 278, 309, 310;  
 10:II, 61, 71, 72, 81, 86, 91, 93, 101, 113, 117, 118, 150, 192, 205, 209, 212, 228,  
 237, 252, 257, 275, 284, 300, 303, 310, 358, 359, 361; 11:19, 48, 58, 75, 77, 96,  
 144, 172, 173, 205; 12:VI, 319, 320, 321, 322; 13:VI, XI, XII; 14:251, 314, 315;  
 16:25, 105, 106, 123, 137; 17:43, 134, 135; 18:45, 91, 148, 233; 19:254; 20:123,  
 161, 293; 22:25, 59; 23:28, 29, 66, 69, 131, 137, 138; 24:68, 105, 218, 240, 272;  
 25:282; 26:74, 133, 330; 27:234; 28:76, 77, 110, 111, 112, 207, 210, 371, 373;  
 29:90, 92, 149, 287, 288; 31:XIII, 9; 32:113, 302, 303, 309, 318; 33:114, 124,  
 129, 168, 169, 216, 243, 253, 291; 34:80; 35:120; 36:21, 31, 32, 34, 116; 39:41,  
 49, 73, 86, 111, 490, 508 (skrzypice); 40:90; 42:599; 43:154; 44:56, 95, 102,  
 104, 106, 136; 45:249, 449, 450, 499; 46:314 (skrzypice), 335; 48:90, 272, 273;  
 49:105, 120, 313, 329, 376, 377, 378, 445, 481, 528; 51:26, 37, 262, 263, 266, 267;  
 52:147, 202, 207, 217, 281, 285, 392 (skryпка), 471; 53:151, 152, 166, 181, 183,  
 185, 401; 54:210; 55:4, 277 (skrypoczka), 325, 415, 416; 56:274, 318, 393, 452,  
 454; 57:906, 1046, 1188, 1064.  
 skrzypce długie — 12:322; 28:373 (skrzypce „grubej roboty”): 31:9 (strugane).  
 skrzypce przewiązane — 10:87.  
 sskrzypce szerokie z krótkim smyczkiem — 31:9; 54:210.  
 szpinet — 41:293.  
 teorban, toroban — 41:294; 54:235; 57:1046 (toroban).  
 trómblje — patrz basy.  
 tubmaryna — patrz basy.  
 wijola, viola (altówka) — 5:240; 24:102; 41:293; 46:5.



## Aerofony

bassonia — 24:103  
bazona — 3:242, 243; 3:331.  
bekasy — 4:210.  
dudka, dutka, dudoczka — 34:99; 36:428, 429, 565; 42:541; 55:277 (dudoczka).  
dudy, koza, gajdy, (gajdzica, kozioł, dudelzak) — 1:IX; 3:254, 255, 264, 283, 313; 4:209, 5:29 (dudy karpackie), 154, 169, 239 (dudeczki), 240; 8:254; 9:51, 155, 206, 207, 228, 243, 245, 250; 10:II, 61, 71, 72, 81, 86, 93, 101, 113, 117, 118, 228, 252, 284, 300, 303, 310, 358, 359, 361; 11:55, 58, 80, 87, 205; 12:319, 320 (koza); 13:X (koza), XI; 16:106; 18:67, 233 (koza), 234; 19:255; 20:122, 123, 21:224; 22:60; 24:102, 105, 269, 323, 347, 350; 25:282; 27:173; 31:9; 39:86, 525 (dudelzak); 41:294; 43:33 (gajdzica); 44:XXXIX, 56 (koza), 95, 102; 45:249; 49:XXVIII (gajdy); 52:119, 281, 285; 54:210, 217, 234; 55:4, 415; 59:121 (kozioł).  
duszka — 54:159 (z gliny, orzecha).  
dzbane — 24:103.  
fagot, forgot — 24:103, 105.  
fajfer — 24:103.  
flet, flecik — 4:207 (flecik), 209; 9:152; 41:293; 42:368 (flecik).  
floterwers — 42:101.  
freło, freła — 54:210, 275, 333; 55:416.  
fujara, fulara — 5:249; 24:102, 105 (fulara); 53:151, 152; 54:92.  
fujarka, fujerka — 1:IX, 333, 335; 4:210 (metalowa), 272, 275; 5:140; 6:275, 522; 8:62, 276; 15:225, 226; 18:228; 19:200; 24:68, 123, 323; 25:301; 28:373; 33:2, 145; 42:387, 388, 541, 542; 43:23; 45:197 (fujerka) 251; 50:442; 54:7, 234.  
gajdy, gajdzica — patrz dudy.  
gwizdek — 8:109.  
horiszok, orzech z dziurkami, świstun — 30:260, 261.  
katarynka, organki, pozytywa — 1:IX; 2:10; 3:177; 4:207; 24:44, 74; 25:282, 283.  
konew (dmuchana) — 9:277, 278; 24:103.  
klarinet — 2:10; 4:203, 209; 5:240; 6:74, 82; 10:209; 13:VI, XII; 39:49, 73, 111; 59:121 (piszciel).  
kornet — 24:103; 41:293.  
koza — patrz dudy.  
ligawka — 1:IX; 24:323; 25:301; 26:46; 27:350; 28:55, 63; 52:207.  
moździerz (strzelanie) — 5:297, 307; 10:118; 20:75; 24:136; 28:152, 180; 54:253, 254; 56:34.  
multanki, multanka — 5:239; 16:106; 24:102; 41:525 (multanka); 46:6.  
oboja, ochoja — 3:283; 4:63, 203, 209; 22:59; 24:103, 105 (ochoja); 46:335; 57:1046.  
organek mały, organki — 24:102, 41:293.  
organy — 7:78, 84; 27:375, 379; 33:354; 56:101 (wyhrany).  
pipa — 39:499.  
pistolet, strzelba — 3:243, 308; 5:293; 6:17; 9:187, 191, 207, 210, 245, 251, 259; 10:118, 228; 11:73, 173, 174, 188, 194, 202; 24:136; 28:175, 176, 180; 29:322; 39:109; 43:31; 46:469; 54:253, 254, 262, 263, 269, 276, 277, 278, 279, 301, 302, 303, 304, 311; 59:24, 25.  
piszczalka — 1:293, 294; 3:57, 243; 4:63, 210, 211, 272, 275; 5:239, 246, 364; 8:61, 62, 63, 258; 10:189; 12:277, 278, 321; 14:157, 175, 176, 341, 342; 15:14, 80, 81, 225, 245; 17:96; 19:200; 21:188; 24:143; 32:58, 92; 35:211; 212; 39:63; 42:422; 43:15; 45:251; 46:509; 51:192, 265; 54:92.

piszczalka gliniana w wodzie zanurzona (ptaszek) — 23:53.  
pozytywa — patrz katarynka.  
przebieratka — 13:X.  
puzon, puzan — 5:240; 24:103.  
regala — 24:102.  
rożk (waltornia) — 59:121.  
róg, rżok — 2:275; 5:58, 246; 11:70; 16:4; 24:102; 54:279 (rżok).  
sopialka, sopilka, sopiwka — 1:IX; 29:76, 90; 31:9, 70; 32:58, 64, 70; 45:251; 54:10, 210, 217, 234, 333; 55:346, 359.  
surma — 6:233; 46:60; 46:5 (surmeczką).  
surmerka — 24:102.  
swiryłka — 54:210.  
swiryłoczka, syriwoczka — 55:357; 57:992.  
swystawka (duszka?) — 57:1046.  
szałamaje, szalameje, szalomaje, szolomaje — 3:254, 255, 264, 283, 313; 5:240, 247; 9:206, 228; 10:91, 257, 284, 303; 11:55, 69, 80, 87; 13:201; 20:168; 22:60; 24:102, 105; 27:173; 41:293; 59:211.  
sztort — 24:103; 41:293.  
świściołka — 28:373.  
tarakawa — 59:121.  
telenoczka — 55:359.  
trąba — 3:177; 5:58, 240, 303, 307, 376; 6:175, 233, 235; 8:309; 10:205; 24:38, 39; 27:375; 36:420; 39:73; 43:15; 44:84; 48:231, 243; 52:400; 53:215; 54:210; 57:1046; 59:121.  
trąbka — 4:63, 209; 14:213, 214; 15:15; 23:103, 104, 259, 265; 33:91; 34:116; 42:461; 49:120; 51:98; 53:351.  
trembita, trembitoczka, trąbiela, trąbiła, trembitka — 31:9; 32:309; 44:106 (trąbiela); 45:149 (trąbiła); 54:40, 210, 217, 234, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 325, 328, 329, 330; 55:4, 355 (trembitka, trembitoczka).  
wabik — 4:211.  
waldhorn, waltornia — 24:103, 105.  
żalejka — 52:281.  
żołomyjka — 31:9.



Wiesław Bieńkowski

## POGLĄDY OSKARA KOLBERGA NA POLSKĄ LITERATURĘ LUDOWĄ

Wprawdzie o Kolbergu napisano i powiedziano już wiele, a jego imponujące dzieło pracowitego życia dzięki reedycji *Ludu* i w miarę ogłaszania drukiem *Dzieł wszystkich*, szeroko upowszechniło się i utrwaliło w naszej kulturze narodowej, to jednak można odnieść wrażenie, że właśnie owa wielkość dzieła Kolberga i niezmierzone wprost bogactwo opisanych w nim dziedzin kultury ludowej, jakby oddaliło czy zatrzeć kontury samej postaci twórcy *Ludu*, a biografia Kolberga — mimo dość okazałej literatury poświęconej jego postaci — nadal daleka jest od pełnego ukazania oraz wyjaśnienia wszystkich okoliczności życia Wielkiego Ludoznawcy.

Jeśli postanowiłem przedstawić opracowanie poświęcone poglądom Oskara Kolberga na polską literaturę ludową, to powodowała mną chęć przypomnienia pewnego fragmentu, epizodu jego życia sprzed stu lat. W całokształcie życia Kolberga ów epizod stanowi wprawdzie drobny ułamek jego biografii, wszakże zwrócenie nań uwagi interesująco ukazać może formację umysłową Kolberga jako badacza, a równocześnie w szerszym nieco aspekcie przypomnieć ważny moment narastania świadomości metodologicznej wybranej, lecz jakże doniosłej dziedziny rodzimej humanistyki, którą określić możemy mianem ludoznawstwa czy późniejszym terminem etnografii polskiej, mającej za przedmiot badań polską kulturę ludową.

Przyjrzyjmy się bliżej realiom tych wydarzeń. Był to rok 1884, dokładnie koniec maja. Odbychał się wówczas w Krakowie, w dniach od 28 do 30 tegoż miesiąca zjazd historyczno-literacki z okazji uroczystych obchodów trzechsetlecia śmierci Jana Kochanowskiego zorganizowany staraniem Akademii Umiejętności. Nie miejsce tutaj, by rozważać naukowe, a zarazem patriotyczne znaczenie ogólnopolskich zjazdów naukowych w czasach zaborów, zwoływanych w dawnej stolicy Polski przez Akademię Umiejętności<sup>1</sup>, zaznaczmy jedynie, że już odbywający się w 1880 r. w Krakowie pierwszy powszechny zjazd historyków polskich, poświęcony uczczeniu czterechsetlecia śmierci Jana Długosza, uchwałą

<sup>1</sup> W. Bieńkowski, Rola Krakowa w polskim życiu naukowym, (w:) Kraków na przełomie XIX i XX wieku. Materiały sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w 1981 roku. (Red. nauk. J. Małecki), Kraków 1983 ss. 31—33.



podjętą podczas jego zakończenia zalecił Akademii, by za lat kilka przygotowała zjazd następny, również poświęcony badaniom przeszłości Polski. Po zajęciu się więc metodologią i stanem badań różnych dziedzin historii na zjeździe Długoszewym, kolejny postanowiono poświęcić wyłączenie kulturze polskiej, przede wszystkim językowi, literaturze i oświacie doby Renesansu, a także i epok późniejszych. Okazję stanowiła przypadająca w 1884 roku rocznica śmierci poety z Czarnolasu. Zjazd imienia Jana Kochanowskiego miał również dokonać oceny stanu badań w dziedzinie kultury i wyznaczyć postulaty oraz kierunki badań na przyszłość, nie zaniedbując ich aspektów teoretyczno-metodologicznych. W tej dziedzinie, jak się okazało, Zjazd im. Jana Kochanowskiego stanowił ważną cezurę w dziejach metodologii etnografii polskiej. Ale o tym nieco dalej.

Na Zjazd krakowski zaproszono szerokie grono badaczy, reprezentantów towarzystw naukowych z terenu Galicji i Poznańskiego, redaktorów pism polskich ukazujących się we wszystkich zaborach, a także nauczycieli szkół średnich. W dniu otwarcia zjazdu odbyło się uroczyste posiedzenie doroczne Akademii Umiejętności specjalnie na ten dzień przełożone, na którym odczyt zatytułowany „Jana Kochanowskiego młodość” wygłosił prof. Antoni Małecki ze Lwowa.<sup>2</sup> Uroczystość otwarcia zjazdu uświetnił hojny dar Jana Matejki, który wówczas ofiarował Akademii Umiejętności piękny portret poety, znajdujący się do dziś w gmachu przy ul. Sławkowskiej 17 w Krakowie.

Zjazd obradował w dwóch sekcjach: historyczno-literackiej oraz językowej. W pierwszej, w drugim dniu zjazdowym, 29 maja przed południem, referat dyskusyjny zatytułowany *Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?* przedstawił głośny warszawski krytyk i historyk literatury Piotr Chmielowski, dr filozofii Uniwersytetu w Lipsku, wówczas redaktor warszawskiego miesięcznika *Ate-neum*, członek-założyciel Komitetu Kasy im. Mianowskiego w Warszawie, zasłużony edytor wielu autorów polskich oraz wypisów historyczno-literackich, wsławiony w 1882 r. odmową przyjęcia docentury historii literatury polskiej na Uniwersytecie Warszawskim wobec decyzji władz carskich, że swój przedmiot może wyklądać tylko w języku rosyjskim. Zanim wszakże przedstawimy tezy referatu Chmielowskiego i późniejszą dyskusję, w której zabrał głos Oskar Kolberg, spróbujemy zwięźle ukazać poglądy obydwu w szerszym kontekście rozwoju badań ludoznawczych w Polsce w dziewiętnastym wieku.

<sup>2</sup> Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1883, Kraków 1884 ss. 97—133, a także ss. 94—96 (S. Tarnowskiego, Sprawozdanie z czynności naukowych i administracyjnych w roku 1883/4); Rocznik Zarządu Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1884, Kraków 1885 s. 82 (S. Tarnowskiego, Sprawozdanie z czynności naukowych i administracyjnych w roku 1884/5).

Znowu nie mogąc zbyt daleko odbiegać od głównego wątku naszych rozważań<sup>3</sup>, wyjaśnijmy, że refleksję teoretyczną dotyczącą badań kultury chłopów polskiego zawdzięczamy dobie Oświecenia, przemianom ówczesnej historiografii w jej zakresie i metodzie. Manifestowało się to poszerzeniem badań historycznych na historię kultury, stosowaniem krytyki źródeł historycznych, przyczynowym wyjaśnieniem zjawisk dziejowych oraz występującym jeszcze w formie załączkowej uwzględnieniem nowego (poza jednostką) czynnika rozwoju historycznego, mianowicie indywidualności zbiorowej (a więc grupy), przede wszystkim państwa, a także narodu. Ogólne tendencje pragmatyzmu i utylitaryzmu nauki Oświecenia wyznaczały historii nową potrzebę zbadania dziejów kultury narodowej (także i kultury chłopskiej), a w tym celu dostarczenia opisu przejawów tej kultury. Zadanie to, podniesione już przez Adama Naruszewicza w odniesieniu do obrzędowości ludowej, stało się z czasem domeną odrębnej, nowej gałęzi nauki — ukształtowanej przez lata — etnografii polskiej.

Nie przypadkiem autorstwo pierwszego programu badawczego zarysowanego dla historii, ale też i dla etnografii jako dyscyplin naukowych, łączy się z nazwiskiem Hugona Kołłątaja, jednego z najwybitniejszych umysłów polskiego Oświecenia, postępowego ideologa, myśliciela i reformatora. W liście skierowanym do swego przyjaciela i powiernika pomysłów naukowych, światłego księgarza, drukarza i redaktora-wydawcy *Gazety Krakowskiej* Jana Maya, pisany z więzienia austriackiego w Ołomuńcu 15 lipca 1802 r. pod świeżym wrażeniem dzieła Tadeusza Czackiego *O litewskich i polskich prawach*<sup>4</sup>, pośród innych propozycji dotyczących przygotowania podstawy źródłowej nod nowoczesne dzieło poświęcone historii polskiego narodu, podniósł Kołłątaj potrzebę opracowania — jak to określił — „doskonałego dzieła o obyczajach, zwyczajach, obrządkach narodu polskiego”, mającego w przeciwieństwie do opracowań dawniejszych dać obraz nie tylko życia szlachty, ale i „pospółstwa”. Kołłątaj — empiryk uważał, że dzieło takie mogłoby powstać jedynie w oparciu o systematyczne badania terenowe, przeprowadzane we wsiach wszystkich dzielnic Polski, przy pomocy specjalnego kwestionariusza, popartego korespondencją oraz uzupełnionego materiałem porównawczym terenów sąsiednich. Opisy winny były być wzbogacone dokumentacją ikonograficzną. Dzieło takie dałoby obraz różnic w mowie (gwarze) ludności, ubiorze, zwyczajach rodzinnych i obrzędach dorocznych, muzyce,

<sup>3</sup> Szerzej na ten temat zob. W. Bieńkowski, Poprzednicy Oskara Kolberga na polu badań ludoznawczych w Polsce. Podłoże społeczne początków etnografii polskiej, Wrocław 1956 s. 14 i nast.; tenże, Etnografia, (w:) Historia nauki polskiej pod red. B. Suchodolskiego, t. 3: 1795—1862, Wrocław ss. 721—737.

<sup>4</sup> T. Czacki, O litewskich i polskich prawach. Warszawa 1800—1801, 2t.



zabawach, literaturze (pieśniach, podaniach, baśniach), wierzeniach i przesądach (demonologii), cechach fizyczno-antropologicznych i psychicznych, sposobie mieszkania, zajęciach zawodowych (rolniczych, pasterskich i rękodzielniczych), nałogach i wadach, a także w lecznictwie (medycynie ludowej). Powstanie zaś takiej syntezy uważał Kołłątaj za „nieskończenie potrzebne” z powodów naukowych i obywatelskich, a więc przede wszystkim dla „objaśnienia naszej historii początkowej”, dla przeciwstawienia się oszczerstwom „obcych pisarzy”, jak i „dla zostawienia potomności rzetelnego świadectwa”, prawdziwego stanu Polski w dobie rozbiorów (jak to określił Kołłątaj „przy ostatecznej rzeczy naszych zmianie”).

Oczywiście zamysł Kołłątaja był jedynie programem, współcześnie zresztą nie ogłoszonym publicznie w postaci drukowanej, choć zapewne znanym i komentowanym w kręgach oświeconych, jego zwolenników (jak np. adresat listu May, czy autor ocenianego przez Kołłątaja dzieła — Czacki). Po raz pierwszy upowszechniono treść listu Kołłątaja na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” dopiero w 1810 r. Istnieje nawet w nauce spór o drogi i sposoby rozpowszechnienia pomysłów Kołłątaja w ówczesnych sferach intelektualnych. W każdym razie stwierdzić należy, że inicjatywa Kołłątaja w zakresie metodycznego sformułowania polskich badań etnograficznych (ludoznawczych) była na wskroś pionierską i znalazła wielu realizatorów początkowo na terenie Warszawy i Wilna, później w Krakowie i Lwowie (czy szerzej w Galicji) i tu znalazła swój najdojrzalszy kształt w ujęciu Seweryna Goszczyńskiego z r. 1844, także na Pomorzu Gdańskim i Śląsku oraz na emigracji. Niewątpliwym bodźcem podejmowania tych badań stała się ideologia romantyzmu, pobudzająca przede wszystkim twórczość literacką, ale też i zbieracko-opisową różnych dziedzin kultury chłopskiej, którą uznano za doniosłą część składową kultury narodowej.

Dopiero w połowie dziewiętnastego wieku nastąpiła pewna zmiana dotychczasowych zapatrywań. Zaczęły wówczas dochodzić do głosu tendencje krytyczne, nieraz nawet skrajne w negowaniu wartości kultury ludowej i jej oryginalności. Poza wstrząsem jaki wywołał ruch chłopski 1846 r. w Galicji, przejawiała się tu także zrozumiała reakcja na przesadne idealizowanie owych „pierwiastków rodzimości”, rzekomo nieskazanych w niczym świadectw pradawnej, nawet aż pogańskiej przeszłości, reakcja wynikająca z postępu wiedzy historycznej i umiejętnej krytyki oraz interpretacji źródeł. Po raz pierwszy starano się dostrzec rolę historycznej zmienności oraz konsekwencje przemian zachodzących w kulturze chłopskiej, a także rolę autorytetów (Kościoła, dworu itp.) na jej kształt wpływających. Najwyraźniejsze odbicie tych przemian ukazały poglądy naukowe najbardziej reprezentatywnego przedstawiciela kierunku krytycznego Ryszarda Wincentego Berwińskiego. Dał im wyraz w swych *Studiach o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej*

*krytyki*,<sup>5</sup> w których główną uwagę skupił na krytycznej analizie demonologii ludowej.

Wystąpienie krytyczne Berwińskiego posiada niewątpliwie doniosłe znaczenie w dziejach etnografii polskiej, choć — mimo zawartego w jego dziele ogromnego ładunku myśli i osiągnięć teoretycznych, metodycznych oraz ustaleń historycznych — nie znalazło współcześnie odpowiedniego uznania i minęło prawie bez echa. Być może sprawiły to ówczesne niekorzystne warunki życia umysłowego, brak szerzej rozwiniętej informacji i krytyki naukowej. Badacze późniejsi, działający w połowie XIX w. i w latach następnych, próbowali jeszcze sporadycznie nawiązywać do koncepcji romantycznego traktowania i oceny kultury ludowej, bądź też reprezentowali stanowiska eklektyczne. W XIX wieku zgromadzono sporo materiałów, ale nadal brakowało syntezy ludoznawczej. Prace monograficzne zdołały wykształcić nawet swój model i rozwinąć zakres ujęcia opisu jednostki terytorialnej, nierzadko nawet o dość wszechstronnym i pogłębionym metodycznie spojrzeniu, ale systematycznego opisu kultury ludowej na ziemiach całej Polski, we wszystkich jej odmianach i w różnych dziedzinach chłopskiego życia: pracy i wypoczynku, sztuki i wiedzy, obyczajów i wierzeń — stale brakowało. Jest to nawet zrozumiałe, ponieważ ówczesna organizacja nauki nie była zdolna wysiłkiem indywidualnych badaczy sprostać podobnemu zadaniu.

Dopiero na tle tej sytuacji nabiera właściwej miary wielkość i znaczenie dzieła Oskara oKlberga. Usunął on te zaniedbania sam, gigantycznym zaiste wysiłkiem, pracą swego długiego i niestrudzonego życia. W omawianym okresie lat osiemdziesiątych XIX w. (w r. 1884 przeniósł się właśnie na stałe z Modlnicy Wielkiej do Krakowa)<sup>6</sup> miał już Kolberg ogromne osiągnięcia: zdołał do tej pory ogłosić w wydawnictwach Akademii Umiejętności w Krakowie w ramach swego *Ludu* cztery tomy *Krakowskiego* (1871—1875), siedem *Poznańskiego* (1875—1882) oraz dwa *Lubelskiego* (1883—1884). miał już złożone do druku dalsze dwa tomy *Kieleckiego* i tyleż *Radomskiego*, które ukazały się w latach 1884—1886, a w przygotowaniu jeszcze *Łęczyckie* i *Kaliskie*. Penetrował w owym czasie Przemyślenie i Sanockie dla uzupełnienia swych dawniejszych badań. Był wielce szanowanym i cenionym członkiem korespondentem krakowskiej Akademii, przewodniczącym sekcji etnologicznej w Komisji Antropologicznej tejże Akademii i redaktorem części etnograficznej wydaw-

<sup>5</sup> R. W. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*. Poznań 1854, 2t.

<sup>6</sup> W. Bienkowski, Kolberg w Krakowie. *Rocznik Krakowski* T. 38: 1968 ss. 107—117; tenże, *Etnografia*, (w:) Polska Akademia Umiejętności 1872—1952. Nauki humanistyczne i społeczne. Materiały sesji jubileuszowej Kraków, 3—4 V 1973, Wrocław 1974 ss. 135—140; tenże, Kraków jako ośrodek badań etnograficznych. *Lud* T. 61: 1977 (druk) 1978 ss. 79—81.



nictwa pt. *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej* będącego organem wymienionej Komisji od r. 1877, a także zaufanym pośrednikiem w kontaktach Akademii Umiejętności z warszawskim środowiskiem naukowym<sup>7</sup>. Nic więc dziwnego, że uczestniczył w Zjeździe imienia Kochanowskiego stwarzającym dlań, poza walorem czysto naukowym, także dogodną okazję dla spotkań z wieloma jej uczestnikami przybyłymi z różnych stron Polski, także Królestwa Polskiego i Warszawy do Krakowa. Z uwagi na temat referatu Piotra Chmielowskiego z pewnością przysłuchiwał mu się z zainteresowaniem, a także wziął czynny udział w dyskusji.

Główną tezę referatu Chmielowskiego (*Jak należy traktować utwory poezji ludowej w historii literatury polskiej?*)<sup>8</sup> stanowił krytyczny osąd tych badaczy pieśniownictwa polskiego, którzy w swych rozważaniach bądź negowali całkowicie ten gatunek piśmiennictwa, bądź też przypisywali literaturze ludowej cechy świadectw pradawnej, przedchrześcijańskiej jeszcze epoki pogańskiej. Chmielowski podkreślił wpływ romantyzmu, który tak wysoko podniósł wartość pieśni ludowej („pieśni gminnej”), ale za konieczny i naukowo poprawny uznał powrót do założeń badawczych sformułowanych w 1802 r. przez Hugona Kołłątaja. Ujął to w sposób następujący: „dzisiaj po zrobieniu wielkiego i wspaniałego koła romantycznego, musimy wrócić do tego samego punktu widzenia z rozszerzonym i bogatszym, o wiele metodyczniej wyrobionym sądem, ale co do zasadniczej myśli musimy to samo powiedzieć co Kołłątaj, że twórczość ludowa przeważnie i główne odda pożytki dla poznania dziejów narodu... Znaczenie zatem etnologiczne twórczości ludowej dziś musi być uwydatnione i postawione na pierwszym planie”<sup>9</sup>. Utwory literatury ludowej — zdaniem Chmielowskiego — są cennymi świadectwami dla ukazania mentalności tej części narodu polskiego (np. jego fantazji i humoru), ale nie można traktować ich jako zabytków pradawnej epoki przedchrześcijańskiej, bowiem ich język oraz forma odpowiadają okresowi, w którym były zbierane, a więc głównie wiekowi dziewiętnastemu. Przyznał, że w niektórych przypadkach treść ich może zawierać pewne przekazy historyczne, ale wyrażone jedynie ogólnikowo i bez żadnej możliwości ściślejszego ich datowania.

<sup>7</sup> J. Piskurewicz, O naukowych kontaktach warszawskich instytucji popierających rozwój nauki na przełomie XIX i XX wieku. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* R. 28: 1983 nr 2 ss. 383—384.

<sup>8</sup> Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce. T. 5: Pamiętnik zjazdu historyczno-literackiego imienia Jana Kochanowskiego, Kraków 1886 (tekst referatu P. Chmielowskiego) ss. 26—40; (tezy referatu wygłoszonego na zjeździe) ss. 153—156. Zob. też W. Bieńkowski, Historia etnografii polskiej. *Kwartalnik Historyczny* R. 81: 1974 nr 2 s. 367.

<sup>9</sup> Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce. T. 5: Pamiętnik zjazdu..., s. 155.

W dyskusji, po filologu klasycznym Ludwiku Cwiklińskim, historyku Izidorze Dzieduszyckim, historyku literatury Adamie Bełcikowskim, filologu Janie Hanuszu, historyku Stanisławie Smolce, po filologu i etnografie Szymonie Matusiaku, zgadzających się z poglądami referenta i podnoszących różne aspekty szczegółowe badań tej dziedziny kultury polskiej, zabrał głos Oskar Kolberg, powitany — jak zanotował protokół — „hucznymi oklaskami”<sup>10</sup>. Z właściwą sobie skromnością i ostrożnością doświadczonego badacza, któremu krytycyzm nie pozwala na ostateczne przesądzanie kwestii niedostatecznie jeszcze poznanych, generalnie odniósł się w sposób pozytywny do stwierdzeń Piotra Chmielowskiego.

Na wstępie swej wypowiedzi stwierdził, że „przedmiot, którym ja się zajmuję, jest dopiero początkiem i niejako wstępem do tego, co ma być stworzone... Ja daję właśnie materiał do tych wszystkich prac i mam go dużo jeszcze w tece. W miarę zaś postępu tego wydawnictwa być może, że i poglądy w wielu razach się zmieniają, ponieważ to, co było dotąd powiedziane, było oparte na poznaniu egzystujących zbiorów, które już są miarą tego, co o tym przedmiocie w każdej jego gałęzi powiedzieć można. Ale w miarę postępu tych robót i przybytku materiału, także zmienić się może i pogląd cały w ogóle. Ja nie badam wszystkiego tak głęboko, bo daję tylko materiał, ale widzę, że ten materiał ma ścisły związek z tymi kwestiami, jakie szanowny pan referent i pan Cwikliński poruszyli. Jednakże to jest tylko częścią rzeczy. To co pan Chmielowski powiada o pieśni ludowej, jest prawdą według mego przekonania. Rzeczywiście nie jest to literatura dawniejsza, tylko literatura nowa, a tylko są pewne momenty, pewne wskazówki, które... mogą mieć w sobie rzeczy nadzwyczaj stare, ale to należy nie tyle do literatury nadobnej, do poezji, jak do literatury ściśle naukowej, historycznej. Pieśni więc w ten sposób użyte będą rozjaśniać historię, ale w literaturze muszą być traktowane jako tylko dzisiaj nabyte, a nie jako literatura ludowa przedchrześcijańska: forma ich zmieniła się, nie została taką jaką była. Jednakże te zabytki... te starożytne napomknienia nie tyle w pieśniach się wynajdą — które z pewnością musiały ulec wielkim zmianom, właśnie dla zmian językowych i innych wpływów więcej oddziaływujących na zmianę pieśni — jak w zabobonach, przesądach, gusłach, powiastkach... I zdaje mi się, że jeżeli pieśni są bardzo ważnym zabytkiem starożytnym mimo zmian jakie zaszły, to tym bardziej zabobony, powieści, bo tam lud nieskrępowany żadnymi względami, swobodnie co czuł wypowiadał i szedł więcej za tradycją niż w pieśni, które się zupełnie zmieniły. Ja sam byłem świadkiem nieraz, jak te same pieśni po upływie 10 lat w ustach tych samych brzmiały inaczej — nie każda, ale mniej więcej — gdy tymczasem zabobony, gusła, niezmienione się zachowały jako jądro stare, któremu czas nie podołał i zapewne długo się jeszcze będą zachowywać.

<sup>10</sup> Tamże, s. 162.



Tyle więc tylko chciałem powiedzieć, że to, czego pan Chmielowski dotknął, jest rzeczą z indywidualnego zapatrywania dzisiejszego słuszną i w danej chwili na miejscu, ale oczywiście w miarę postępu robót na tym polu musi się zmienić<sup>11</sup>.

Następnie Kolberg dodał kilka spostrzeżeń dotyczących wartości melodii ludowych. Muzyka ta „u nas musiała ulec także zmianom pewnym, jednakże nie tak może silnym i prędkim jak słowa, już z tego względu, że jako więcej idealna i łatwiejsza do naśladowania, nie mogła być jak słowo kaleczona, ale się zachowała, jakkolwiek i tu zachodzą różnice; co dowodzi, że w świecie ludowym nic nie jest tak wielkim, aby za zupełnie nieruchome było uważane, tylko się po malutku zmienia — tym sposobem pieśń ludowa nie może być taką, jaką była przed wiekami, przy poczęciu swoim. A że ona musiała sięgać bardzo dawnych czasów, to w naturze ludzkiej leży: że musiała sięgać aż do indoeuropejskich czasów, nie ma kwestii... można by śledzić te resztki, ale dopiero po dokładnym zbadaniu krytycznym wszystkich czynników, z których się składa, po zebraniu wszystkiego, co egzystuje. Nie wiem, czy możebnym jest, żeby to wszystko co egzystuje, mogło być zbadane i wykazane; ale to pewna, że na tym polu powiększa się zapas z każdym dniem, bo i zagranica dużo nam daje nowego i to takich materiałów, które — chociaż się nam zdaje, że mamy je swojskie i że na tym gruncie możemy powiedzieć: to jest słowiańskie, polskie — znajdujemy tymczasem w odległych miejscach w Ameryce np. jako coś analogicznego. To nas zastanawia i każe być cierpliwymi, dopóki nie znajdziemy innego materiału, który by nas oświecił, że to jest przypadkowe zejście się myśli i obrazów. Sądzę więc, że na tym polu dziś ostatecznego słowa żadną miarą powiedzieć nie można. To co pan Chmielowski powiedział, opierając się na stanowisku, na jakim dziś znajduje się nauka o podaniach i w ogóle poznanie rzeczy ludowych i na tym stanowisku wszystko to istotnie jest zupełną prawdą. Czy takąż będzie za lat 10 lub 20 — przyszłość okaże<sup>12</sup>.

Referent nie podjął żadnej polemiki z Kolbergiem. Uwagi jego prawdopodobnie uznał za całkowicie słuszne, podkreślił wszakże, że jego zdaniem zgromadzony już materiał etnograficzny winien być badany krytycznie. Nie zgodził się z twierdzeniem Matusiaka, że jest to jakby jeszcze przedwczesne: „musimy rozpocząć z jakimś materiałem, a tak samo jak w dziejach politycznych, tak i w historii literatury ludowej musimy korzystać z tego materiału, jaki posiadamy, bo jeżeli go nie obrobimy, to będzie się ruda gromadziła bez szlachetnego metalu krytycznego, rozjaśniającego pogląd na dzieje i przeszłość narodu. Stąd też obok zachę-

ty do zbierania materiału twórczości ludowej... zdaniem moim jest koniecznym przystąpić po obecnych obradach do badań krytycznych”.<sup>13</sup>

Z pewnością postulat ów był całkowicie słuszny i w pełni odpowiadał potrzebom nauki: po długim okresie zbierania materiału źródłowego należało podjąć jego krytykę i interpretację, ale gdyby można było przyłączyć się do owej dyskusji toczony przed stu laty, należałoby — jak sądzimy — zgłosić do referatu Piotra Chmielowskiego jedno istotne zastrzeżenie. Mówiąc o owej rudzie zgromadzonej przez badaczy etnografów zapomniał wymienić nazwisko najbardziej wśród nich zasłużonego: Oskara Kolberga. Przecież ze wszystkich badaczy w ciągu całego dziewiętnastego wieku właśnie Kolberg wyróżnił się zarówno poprawną metodą zbierania materiałów dotąd opublikowanych polegającą na penetracjach terenowych połączonych z weryfikacją wiarygodności przekazów, jak też rozmiarami i zasięgiem swych badań, nie mających — tak pod względem swej jakości, jak i ilości — odpowiednika w skali światowej. Wszakże zawsze trudno było widać prawdziwym wielkościom zyskać uznanie i docenę wśród siebie współczesnych. Prawdopodobnie tę potwierdziły również obrady zjazdu historyczno-literackiego imienia Jana Kochanowskiego w 1884 r.

Dopiero w pięć lat później, 31 maja 1889 r., godnie uczczono w Krakowie Oskara Kolberga obchodem jubileuszowym z racji pięćdziesięciolecia jego pierwszych poszukiwań terenowych w dziedzinie zabytków kultury ludowej, przeprowadzonych w okolicach Wilanowa już w 1839 roku. Podczas jubileuszu padły znamienne słowa skierowane do jubilata. „Szczęśliwy jesteś, bo Twoje dzieło nie zna zbrodni dokonanej na naszej ukochanej Matce Ojczyźnie, nie zna rozbioru Polski! Tyś ją opisał, jej ludy dał poznać, jak mówią od morza do morza: Koronę i Litwę!”<sup>14</sup>

W tym lapidarnie ujętym stwierdzeniu zawarł Franciszek Ksawery Konopka z Zaleszan, prezes komitetu jubileuszowego, kwintesencję treści życia Oskara Kolberga i jego zasług: wiernej służby zarówno nauce, jak i polskiej kulturze narodowej, której był wielkim badaczem, a zarazem wyjątkowej rangi twórcą.

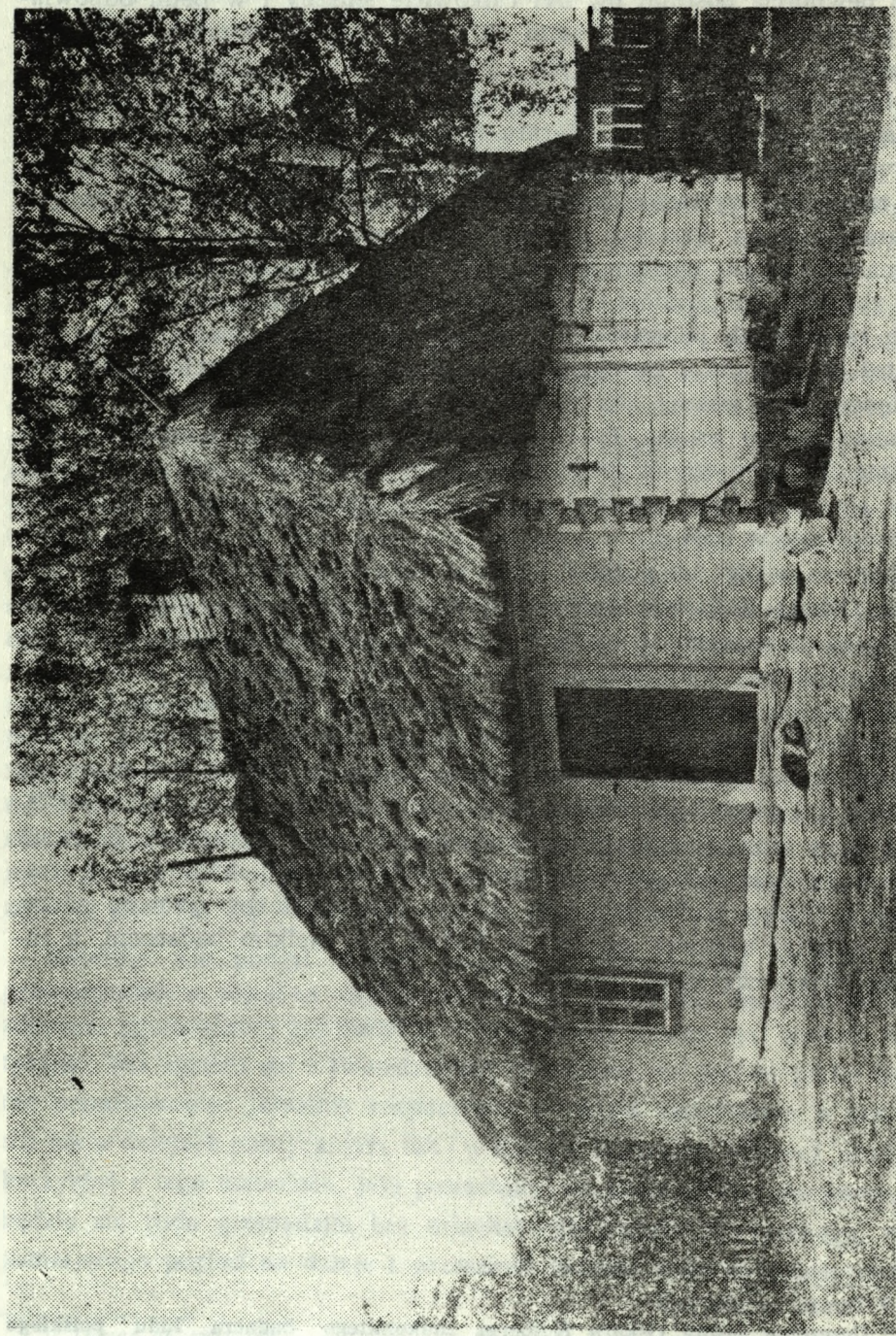
<sup>13</sup> Tamże, ss. 165—166.

<sup>14</sup> Uczczenie zasług Oskara Kolberga znakomitego badacza ludu polskiego i ruskiego, zbieracza jego podań i pieśni, Kraków 1889 s. 4; W. Bieńkowski, Kolberg w Krakowie..., s. 114.

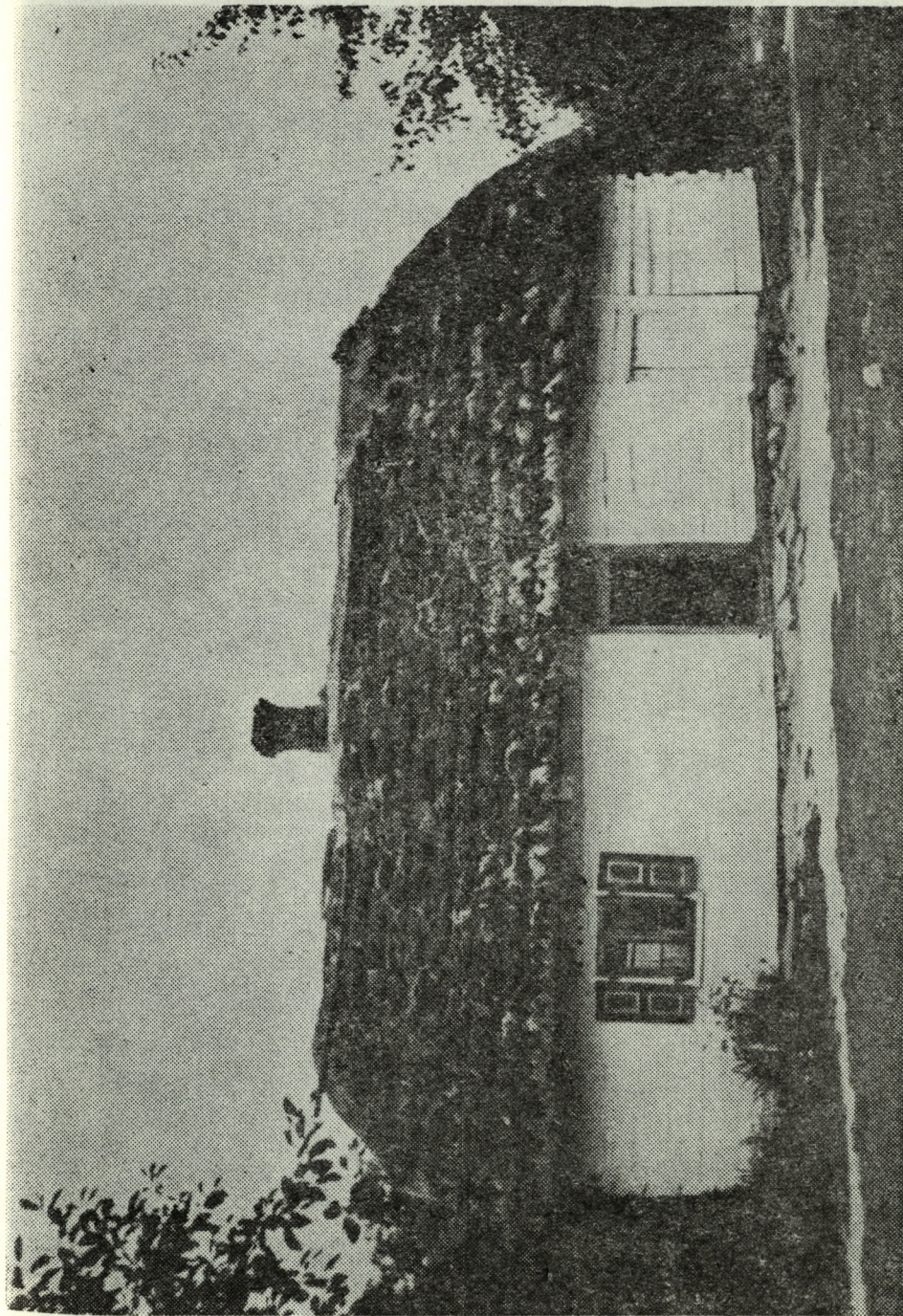
<sup>11</sup> Tamże, ss. 162—163.

<sup>12</sup> Tamże, ss. 163—164.



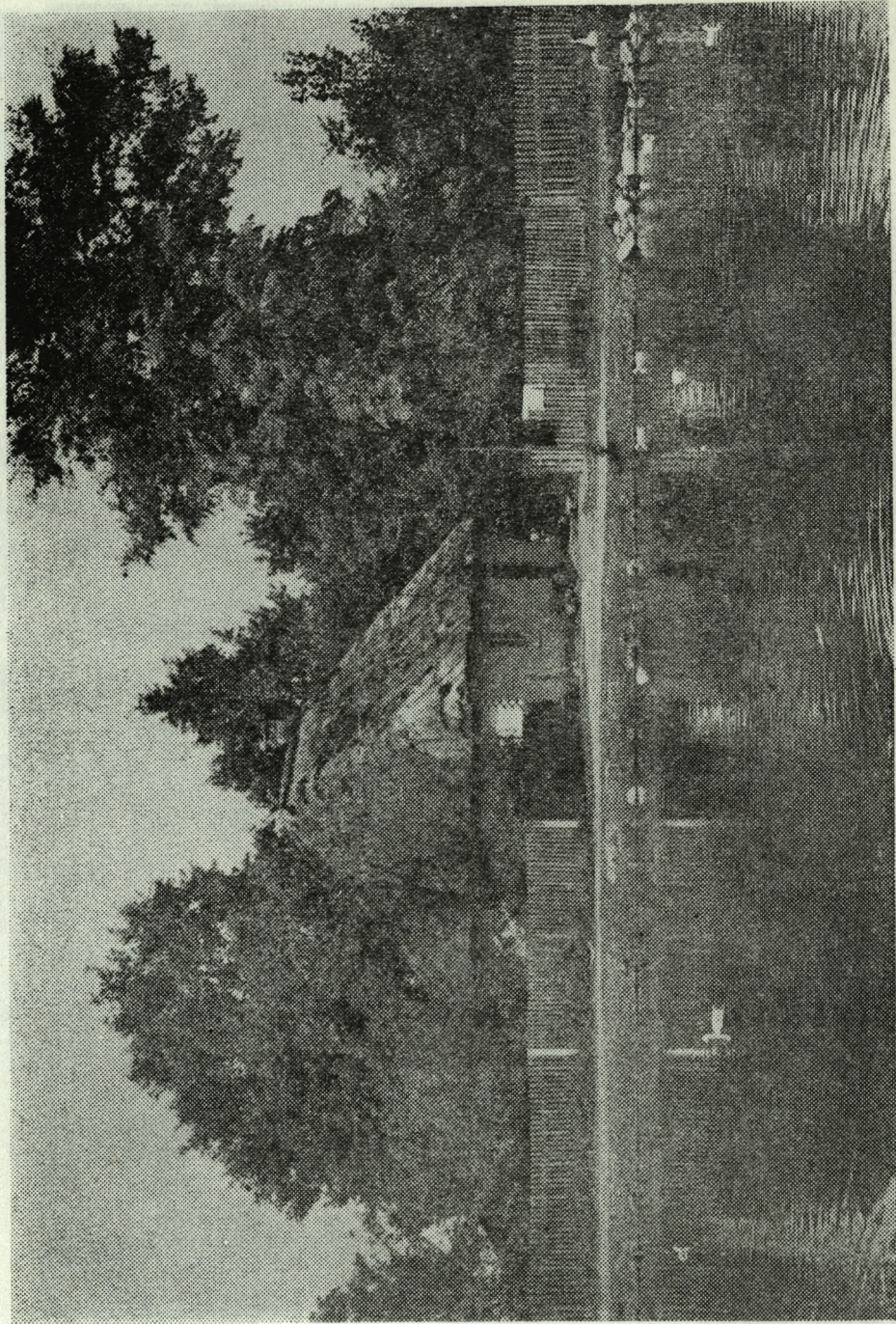


Dom drewniany. Wł. A. Maj. Siekluki, do pow. Białobrzegi, Fot. Jan Świderski

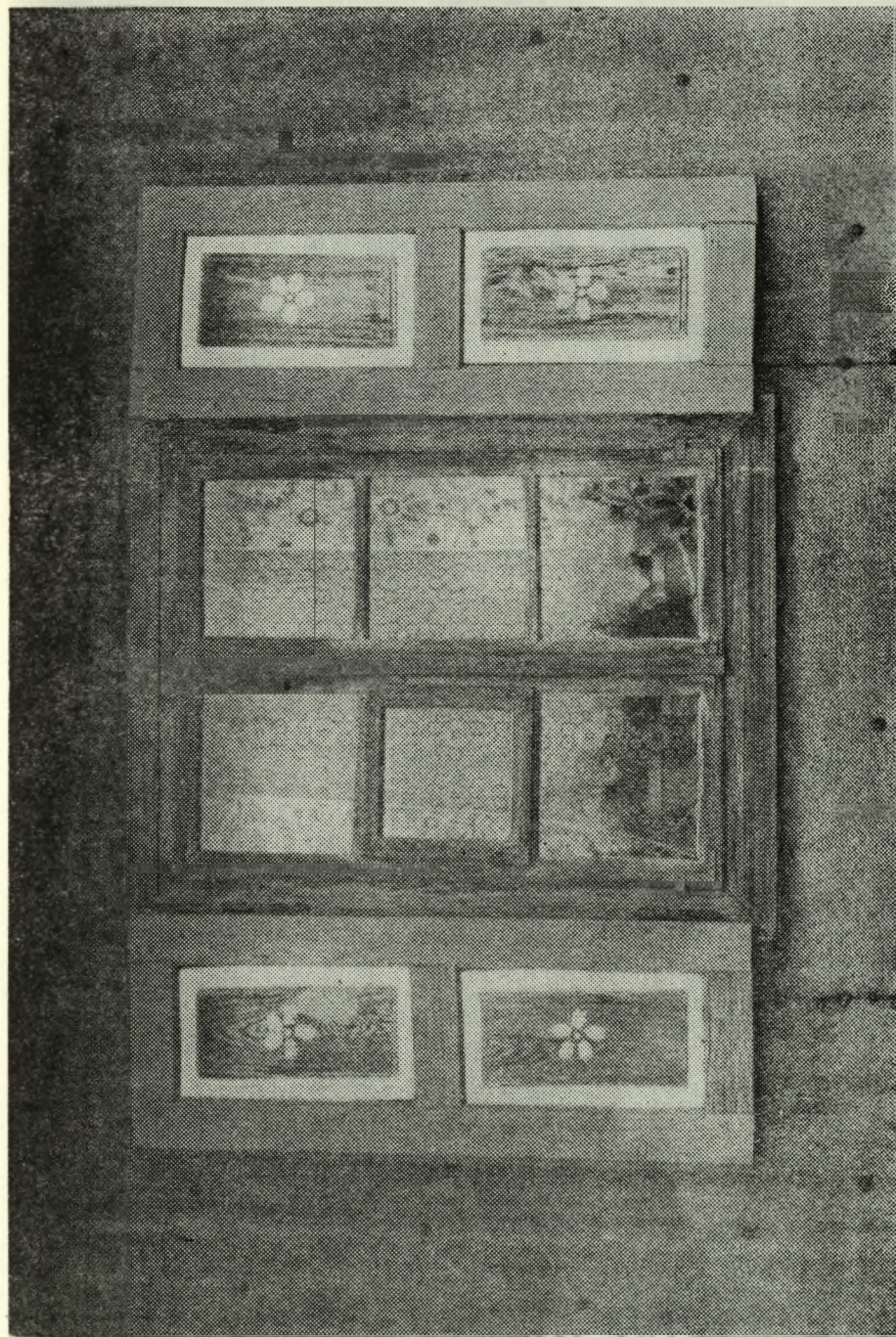


Dom drewniany. Strykowice, d. pow. Kozienice. Fot. Stefan Deptuszeński



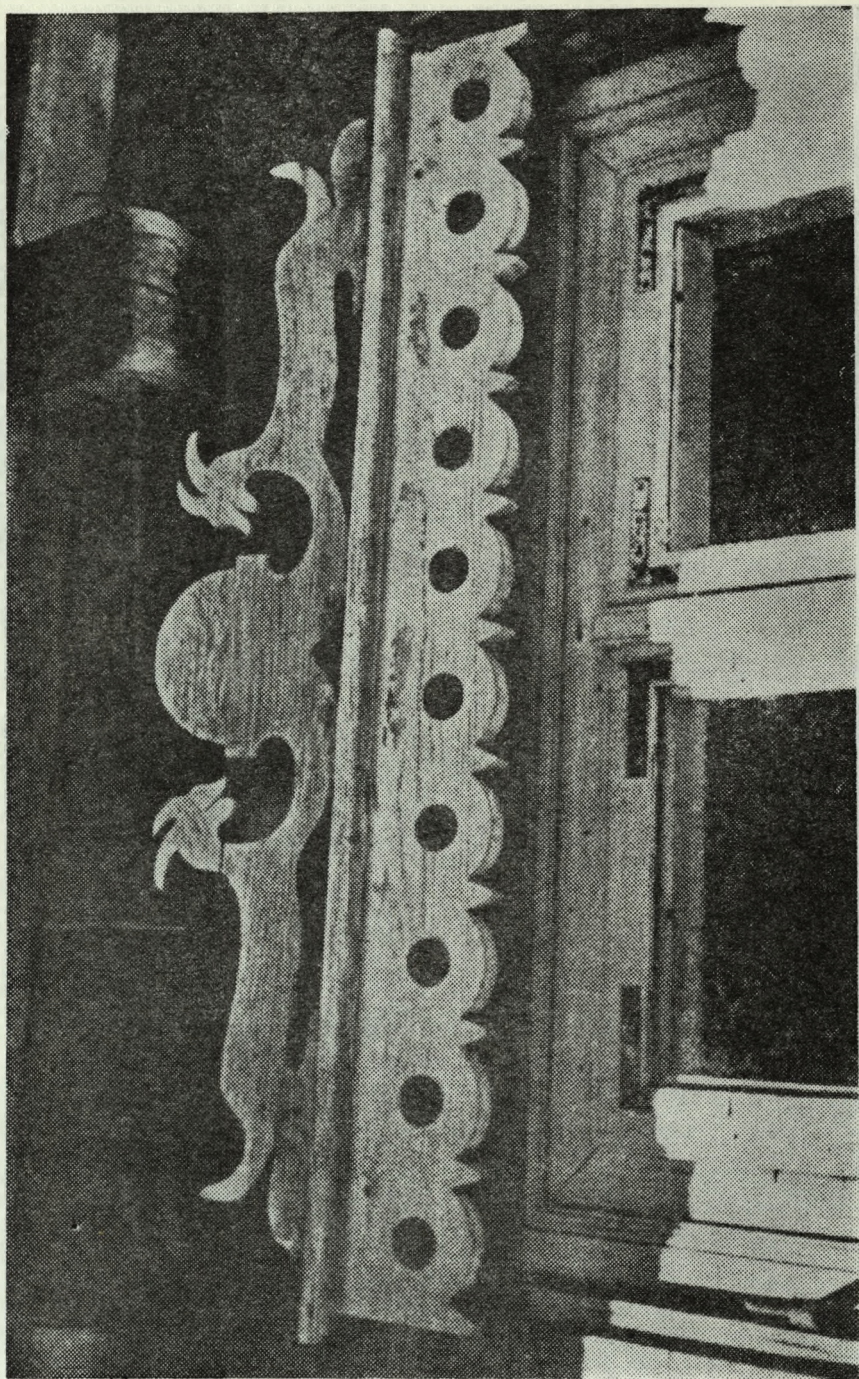


Dom drewniany. Zaława, d. pow. Szydłowiec. Fot. Jan Swiderski

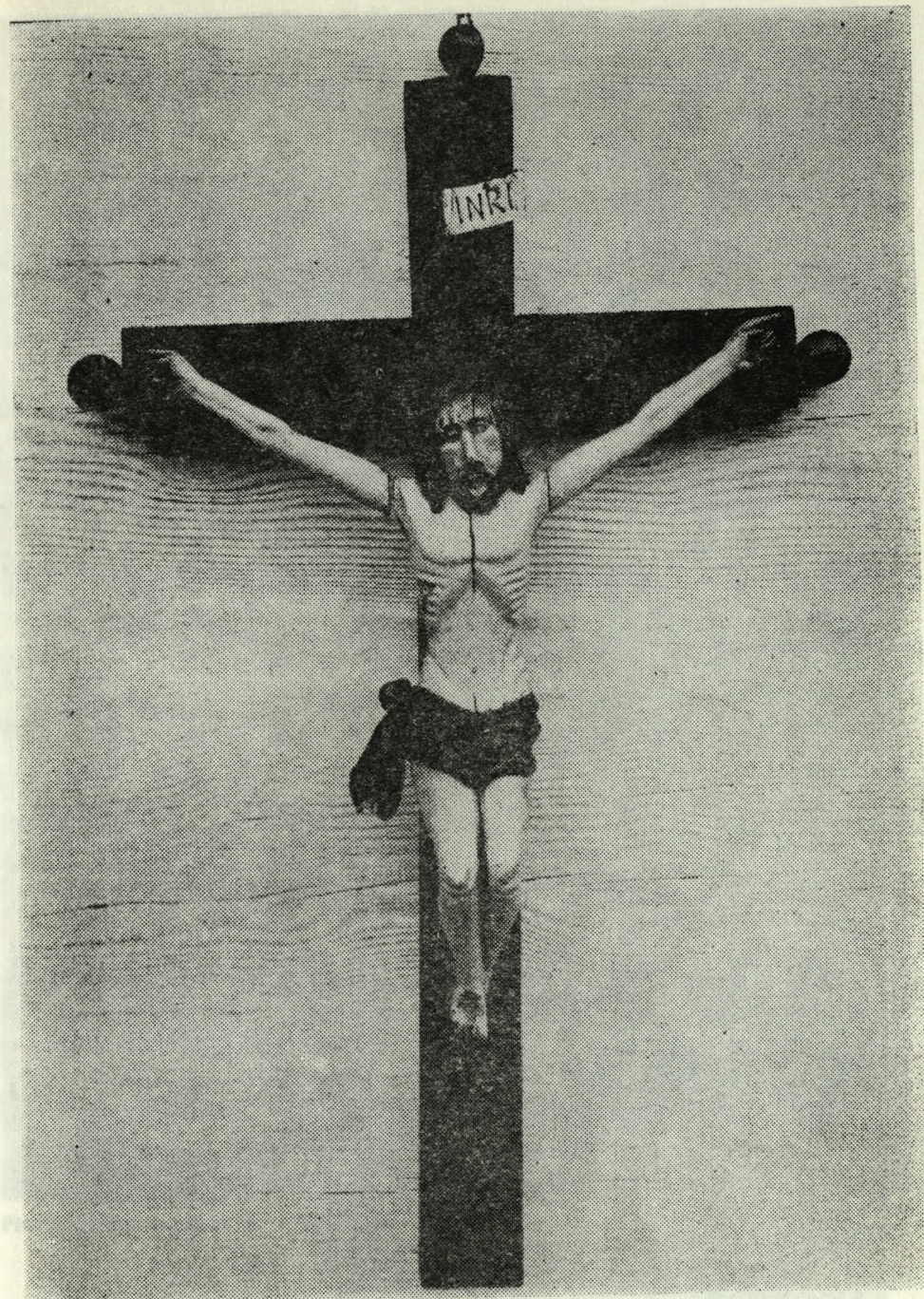


Malowane okiennice. Dom nr 37 Pogroszyn, d. pow. Szydłowiec,  
Fot. Jan Swiderski



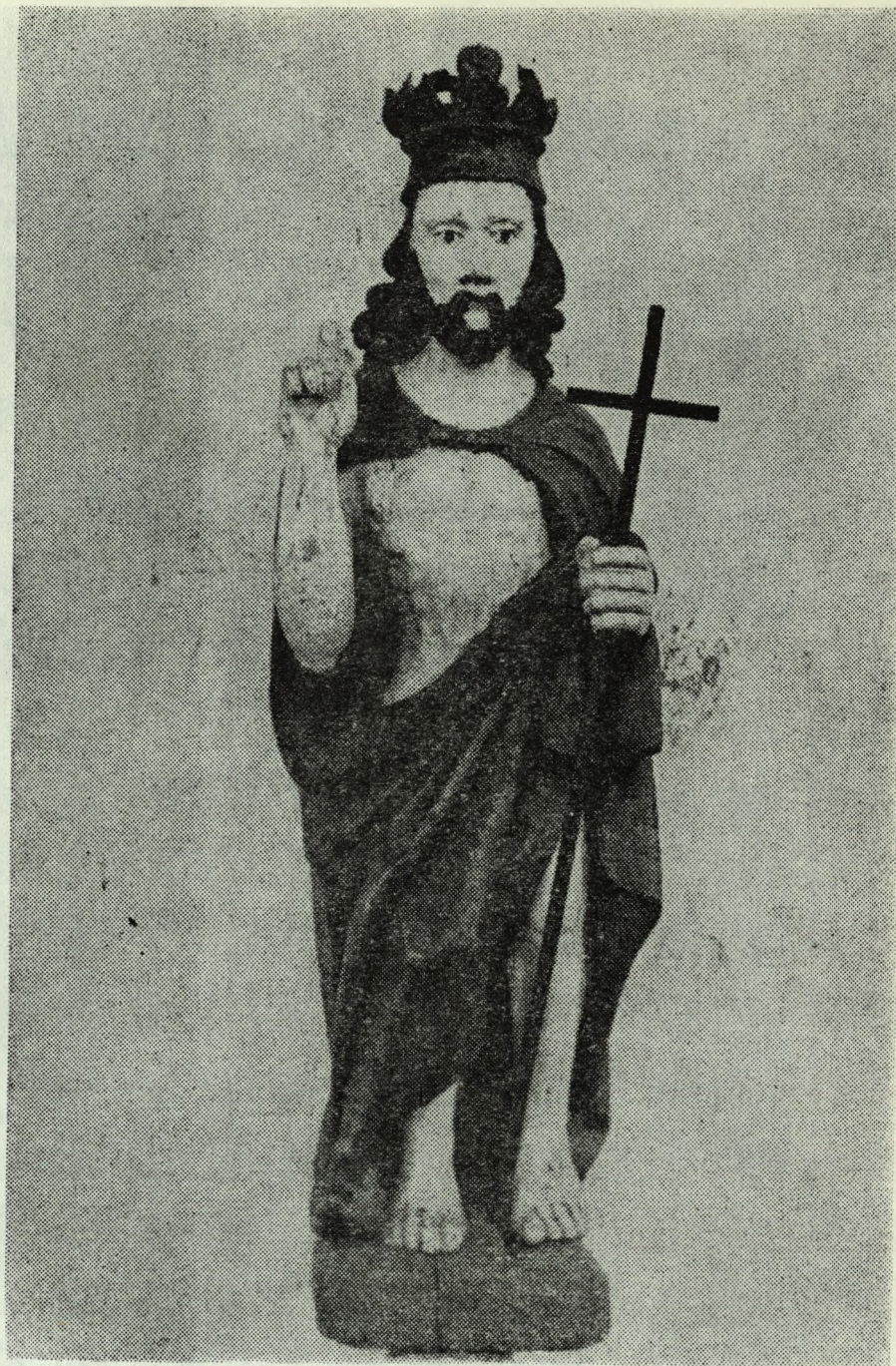


Nadokiennik. Jastrzębia, d. pow. Radom. Fot. Stefan Deptuszewski

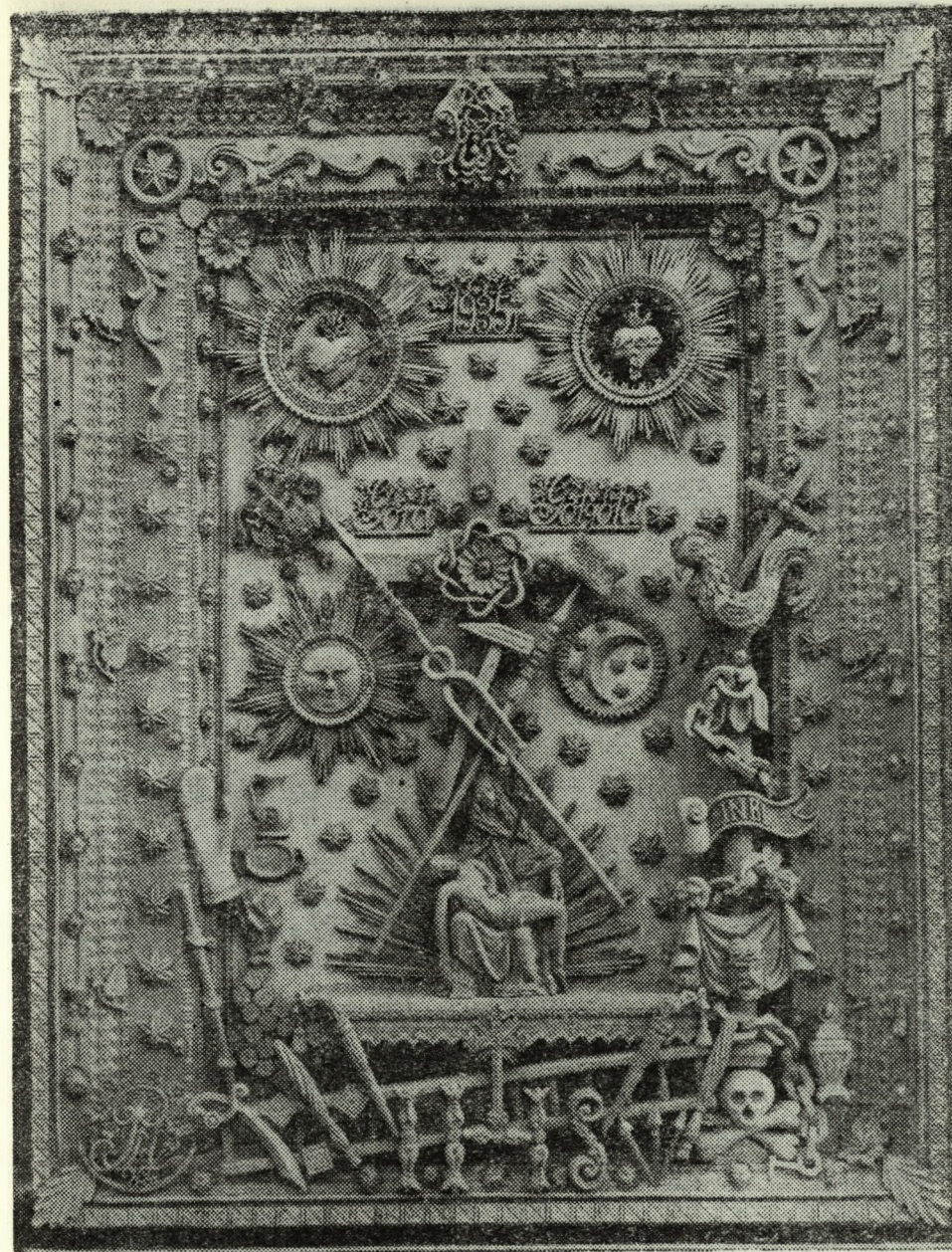


Chrystus Ukrzyżowany. Drewno. Zwolen, Fot. Stefan Deptuszewski





Chrystus Zmartwychwstały. Drewno, Z kapliczki przydrożnej, Piaseczno,  
d. pow. Radom, Fot. Stefan Deptuszewski



Płaskorzeźba „Golgota”. Drewno. Wyk. Wincenty Flak, 1935, Zielonka Nowa,  
d. pow. Zwoleń, Fot. Stefan Deptuszewski



Katarzyna Janczewska-Sołomko

## RADOMSKIE OSKARA KOLBERGA

Dzieło Oskara Kolberga ma wartość niepowtarzalną, niepodważalną i ponadczasową, jest „wydarzeniem” w skali nie tylko ogólnopolskiej, ale i światowej, tak więc szczególnie Ziemia Radomska ma powód do dumy, bowiem tu właśnie, w Przysusze przyszedł na świat ten Wielki Uczony. Dowodem uznania spuścizny Kolberga są prace nad udostępnieniem pełnego dorobku Oskara Kolberga w cyklu *Dzieł wszystkich*,<sup>1</sup> a jego znaczenie było przedmiotem szeregu poważnych opracowań;<sup>2</sup> my natomiast podejmujemy temat dotychczas nie omówiony — obie serie *Radomskiego* — temat niewątpliwie interesujący dla środowiska radomskiego. Jest to przyczynek do badań nad muzycznym obliczem terenu Radomskiego.

Tomy opatrzone tytułem *Radomskie* — to serie XX i XXI monumentalnego dzieła Oskara Kolberga pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. Na okładce pierwszego wydania, obok tytułu, czytamy: „Przedstawił Oskar Kolberg. Członek kor[espondencyjny] Akademii Umiejętności w Krakowie oraz Towarzystw naukowych w Paryżu, Petersburgu, Lizbonie i muzycznego we Lwowie”. Obie części opatrzone adnotacją: „wydana z pomocą Akademii Umiejętności w Krakowie. Kraków, w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Anatola Maryjana Kostekiewicza. „Część I *Radomskiego* ukazała się w roku 1887, część II — w 1888 r. Reedycja serii XX i XXI w ramach DWOK pochodzi z roku 1964.<sup>3</sup> Dzięki technice fotoofsetowej mamy przed sobą książkę taką, jaką oglądał Kolberg (z wyjątkiem dodanej aktualnej okładki) — nie tylko z tą samą czcionką, układem graficznym, pisownią, ale także z tymi samymi nieścisłościami w tekście i w nutach, których nie mógł

<sup>1</sup> *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga* (przyjęty skrót: DWOK) obejmować będą reedycję trzydziestu sześciu tomów oraz edycję kilkudziesięciu dalszych tomów prac Kolberga. Tom pierwszy DWOK ukazał się w roku 1961.

<sup>2</sup> Na szczególną uwagę zasługują omówienia Juliana Krzyżanowskiego i Mariana Sobieskiego (zwanego „Kolbergiem dwudziestego wieku”) zamieszczone we wstępie do DWOK: Julian Krzyżanowski — *Dorobek Oskara Kolberga w dziedzinie literatury ludowej*. (W:) DWOK T. 1, ss. XIX—XLI; Marian Sobieski — *Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny*. (W:) DWOK T. 1, ss. XLII—LVI.

<sup>3</sup> Oskar Kolberg: *Dzieła wszystkie*. T. 20, T. 21. PTL Wrocław—Poznań, PKM, LSW Kraków 1964.



Matka Boska z Dzieciątkiem. Płaskorzeźba. Kamień. Na cokole figuruje data 23.I.1963 r. Figura u zbiegu ul. Narutowicza i gen. Sowińskiego. Szydłowiec, Fot. Jan Świdorski



się ustrzec wydawca, ani ten skrupulatny badacz.<sup>4</sup> Częste są na przykład pomyłki w oznaczaniu metrum ( $\frac{3}{4}$  zamiast  $\frac{3}{8}$ ), zdarza się, że przykluczone znaki chromatyczne nie odpowiadają rzeczywistej tonacji melodii, odsyłacz nie zawsze ma uzasadnienie, ale są to drobiazgi, które nie stoją na przeszkodzie w korzystaniu z materiału i w niczym nie pomniejszają wartości dzieła.

Serie XX i XXI *Ludu* obejmują materiał bogaty, urozmaicony i obrazujący — zgodnie z tytułem — różnorodne przejawy kultury materialnej, a przede wszystkim duchowej obszaru określonego mianem „Radomskie”. Jest to zgodne z koncepcją przyjętą przez Autora, który: „Nie poprzestaje na samych tylko melodiach, lecz tropi i rejestruje związek muzycznej praktyki ludowej z obrzędami, zwyczajami, z całym bytem, umysłowością i sposobem życia ludu”.<sup>5</sup> A przecież był muzykiem i z pozycji kompozytora podejmował swój gigantyczny trud.

*Radomskie* — jedną z ostatnich pozycji wydanych za życia Kolberga dzieli trzydzieści lat od pierwszej serii *Ludu*, a są to lata „dojrzwania Kolberga, ulepszania metod pracy, lata zbierania materiałów, rozszerzania kontaktów, lata pracy i doświadczeń”.<sup>7</sup> *Radomskie* ma wszystkie cechy Kolberga — etnografa i zbieracza, oraz — jak dziś określamy — etnomuzykologa.

Tytuł *Radomskie* może trochę zmylić współczesnego czytelnika, bowiem zasięg terytorialny zbiorów ogłoszonych w tych seriach wykracza poza aktualne granice województwa radomskiego, a także obszaru, który w naszej świadomości funkcjonuje jako Radomskie. Serie XX i XXI zawierają materiał z terenu objętego w serii *Ludu* — *Sandomierskie*,<sup>8</sup> ponadto z części obszaru ówczesnej guberni kieleckiej, której Kolberg poświęcił osobne serie.<sup>9</sup> Sam autor wyjaśnia tę kwestię we wstępie do *Radomskiego*. „W seryi II, dzieła *Lud*, wydanej w r. 1865, ogłosiliśmy opis właściwości ludu zamieszkującego jeden z siedmiu powiatów byłej ziemi Sandomierskiej która po dokonywanem kilkakrotnie ścieśnianiu jej granic, zwłaszcza od strony południowej i zachodniej, otrzymała

<sup>4</sup> Odczytując teksty muzyczne uwzględniałam korektę błędów drukarskich oraz niektóre wyjaśnienia dotyczące muzycznego zapisu Kolberga korzystając m. in. z doświadczenia zdobytego w trakcie prac nad muzykologicznymi komentarzami przygotowywanymi do wydania w tomach 37 i 38 DWOK, które stanowią element wszechstronnych komentarzy do reedycji serii *Ludu*.

<sup>5</sup> Jadwiga Sobieska: *Polski folklor muzyczny*. Cz. I. Materiały Pomocnicze dla Nauczycieli Szkół i Ognisk Artystycznych, Z. 183, COPSA Warszawa 1982, s. 25.

<sup>6</sup> Ostatni tom, który ukazał się za życia Kolberga to seria XXIII — *Kaliskie*, wydana w roku 1890.

<sup>7</sup> Marian Sobieski: Op. cit. s. XLV.

<sup>8</sup> Oskar Kolberg: *Lud*. Seria II — *Sandomierskie*, Kraków 1865, reed. 1962.

<sup>9</sup> Oskar Kolberg: *Lud*. Seria XVIII — *Kieleckie* cz. I, Seria XIX — *Kieleckie* cz. II. Kraków 1886, reed. 1963.

w nowszych czasach miano guberni Radomskiej. Obecnie przystępujemy do określenia właściwości ludu, zebranych ze szerszej przestrzeni wspomnianej Sandomierskiej ziemi, której już tem samem łączą się nader ściśle z owymi częsteczkowo ogłoszonymi w Seryi II, jak niemniej i z temi, któreśmy zamieścili w Seryach XVIII i XIX, z okolic Kielc i Stopnicy”.<sup>10</sup>

W Seriach XX i XXI Kolberg wymienia 269 miejscowości, z których pochodzą bądź pieśni, bądź opisy zwyczajów, obyczajów itp., bądź też miejscowości te są opisane, czy tylko wzmiankowane. W *Radomskim* występuje materiał między innymi z Sandomierza, Kielc, Łysicy, Opoczna, Opatowa, Ojcowa, Słupi Nowej, Staszowa — a więc również z terenów odległych nawet o kilkadziesiąt kilometrów od obecnej granicy województwa. Lud z tych wszystkich terenów określa się jako „lud sandomierski”.

Podobnie jak w innych tomach *Ludu*, Kolberg przed zaprezentowaniem materiałów folklorystycznych charakteryzuje „kraj”, nie pomijając historii, ówczesnych jednostek administracyjnych, ukształtowania terenu, bogactw naturalnych, opisuje lud — jego cechy psychofizyczne, zajęcia, życie codzienne, ubiór, pożywienie, miejsce zamieszkania, rozrywki, a nawet rozboje, przy czym najwięcej miejsca poświęca pracy, dzieląc ją na zajęcia rolnicze i przemysłowe. Krótkie opisy miejscowości z czterech obwodów, jakie obejmowała gubernia radomska,<sup>11</sup> to znaczy z radomskiego (34 miejscowości), opoczyńskiego (33), opatowskiego (26) i sandomierskiego (32), bardziej dokładnie wprowadzają nas w teren badań.

Charakterystyka ludu sandomierskiego znacznie różni się u kilku cytowanych przez Kolberga autorów, ale sam Kolberg pisze, że „Do cnót i przymiotów tych należy gościnność [...], uległość dla osób starszych osobliwie wiekiem, stateczność w przyjaźni i szczere do chlebobawców swych przywiązanie. Co do temperamentu, jest chłop sandomierski mniej nieco od krakowskiego krewkim i rzutnym fizycznie, lubo bystrzejszej na razie pojętności, gdy się go oświeci [...] ...u tego upór prowadzi do nieuchronnych wszędzie między ludem a podniecanym gorzałką kłótni, porywów i bójek”.<sup>12</sup> Cechy te niewątpliwie mają wpływ na charakter melodii z tych okolic. Głównym zajęciem mieszkańców, „którzy zamieszkują brzegi Wisły i Pilicy” jest rolnictwo, natomiast „inni” osiadli w okolicach Radomia, ku rzece Kamionny i w Opoczyńskim, trudnią się wydobywaniem kruszcu, kuciem i wyrobieniem żelaza”.<sup>13</sup>

Po tym wprowadzeniu następują opisy zwyczajów i obyczajów z licznymi melodiami oraz pieśni uszeregowane tematycznie i tańce. Materiał

<sup>10</sup> DWOK T. 20, s. III.

<sup>11</sup> O. Kolberg podaje, że w gubernię radomską zostało zamienione województwo sandomierskie, utworzone w 1815 r. (por. DWOK T. 20, s. 2).

<sup>12</sup> DWOK T. 20, s. 48.

<sup>13</sup> Op. cit., s. 62.



Radomskiego zamykają podania, „Świat nadzmysłowy” i „Powieści”. Wprawdzie poszczególne serie *Ludu* nieco różnią się pomiędzy sobą, ale zachowana jest zasada Kolberga, który pragnął każdy region zaprezentować jak najpełniej, a materiały postanowił wydawać „prowincjami”. Wprawdzie był przede wszystkim muzykiem i początkowo chciał przedstawić tylko pieśni z melodiami i ich warianty (co znajduje odbicie w Serii I),<sup>14</sup> ale zainteresowania badawcze i chęć integralnego ukazania przejawów życia ludu przeważały.

Duża część materiałów publikowanych w *Radomskim* pochodzi bezpośrednio od Kolberga, została przez niego osobiście zarejestrowana, ale duża — szczególnie opisowa — z publikacji lub od informatorów. Zasada ta jest stosowana w całym cyklu *Ludu* — może niejednokrotnie ze szkodą dla materiału muzycznego.

Oskar Kolberg w latach 1836—1885 regularnie, co rok (z wyjątkiem lat 1881 i 1882) odbywał podróże po kraju, z których zwykle przywoził obfity plon w postaci materiałów do kolejnych tomów *Ludu*. W miejscowościach wymienionych w *Radomskim* był kilkakrotnie. W roku 1844 odwiedza Żurkowskich w rodzinnej Przysusze. W ziemi radomskiej bawi następnie w latach 1846, 1847. W 1850 r. odwiedził Kozienice — gościł tam w domu bliżej niezidentyfikowanych pp. Rychterów (vel Richterów). W roku następnym przebywa tam również i odwiedza Baszowice oraz Święty Krzyż. W 1852 r. Kolberg przyjeżdża do Rzeczyca nad Pilicą do pp. Lewińskich i Jakuszeuwskich (?), w roku 1853 powtarza tę podróż. W kolejnych trzech latach (1854, 1855 i 1856) Kolberg znów odwiedza tereny guberni radomskiej — trzykrotnie przebywa w Radomiu (i w Gołębiowie, który obecnie jest dzielnicą miasta), jedzie do Bilczy, Sandomierza, Baszowic, Skaryszewa, Staszowa, Stopnicy, Wiślicy, Chmielnika (Potoka), gości w Górach u pp. Kolatorowiczów. W strony te wraca jeszcze w roku 1859, kiedy w Orońsku gości u p. Pruszkowej, odwiedza również Radom i Bodzanów (zatrzymuje się tam u pp. Besiekierskich, podobnie jak w roku 1860 i w 1865).<sup>15</sup>

We wstępie do tomu II *Radomskiego* Kolberg informuje wprawdzie o zbieraniu przez niego materiałów na terenie guberni radomskiej tylko w ciągu czterech sezonów, ale jest mało prawdopodobne, aby inne pobyty miały charakter wyłącznie towarzyski. „W Seryi niniejszej podajemy pieśni i tańce, a w następstwie tradycje, wierzenia i baśni sandomierskiego ludu, zebrane przez nas w guberni Radomskiej w latach 1846, 1847, 1854, 1859, — dopełniając takowe szczegółami, jakie nam uprzejmi

<sup>14</sup> Oskar Kolberg: *Lud...* Serya I. Z dziesięcioma rycinami wedle rysunków Ant(onego) Kolberga i Karola Marconi'ego. Pieśni ludu polskiego. Warszawa. W drukarni J. Jaworskiego. 1857, ss. 448+31 nłb. Reed 1961.

<sup>15</sup> Por. DWOK T. 66 — *Korespondencja* cz. III. Warszawa 1969, ss. 704—707.

znajomi różnemi czasy ustnie i listownie udzielić raczyli”.<sup>16</sup> Któż to są ci „uprzejmi znajomi”? Wiemy, że w Opatowie, a potem w Pękosławicach — literat Władysław Ciesielski, który przesłał wierzenia i przesady, u Karola Sosnowskiego w Końskich był bliski znajomy Kolberga — Julian Żurkowski (?), od którego otrzymał on między innymi „wyrwasa od Końskich”: „Parobeczek z Odrowąża, dziewczka z Zawoni. A cóż on jej będzie robił, jak ją dogoni, Zaprowadzi do pszeniczki albo do żyta, Będzie myślał, że to panna, a to kobieta”.<sup>17</sup> — i inne pieśni. „Zasiłał” Kolberga także ks. Siarkowski, który zbierał materiały między innymi w 1878 r. w okolicach Pińczowa, a także koło Suchedniowa i Radoszyc. Ponadto opublikował kilkanaście prac dotyczących Kieleckiego, z których też Kolberg korzystał. W Łukawie (vel Lukawie) pod Sandomierzem mieszkała Maria Marczeuwska „bardzo zacna i dobra moja znajoma, kuzynka mojej gospodyni, p. Jasińskiej” — pisze Kolberg w liście do swojej kuzynki.<sup>18</sup> M. Marczeuwska przysyłała materiały — prawdopodobnie opisy pożywienia, zwyczaju ostatków lub sobótki. Jako źródło do *Radomskiego* posłużyło Kolbergowi ponadto 68 wydawnictw zwartych i czasopism, lecz tylko trzy zawierają melodie.

Opisy i informacje cytowane w Seriach XX i XXI obejmują duży okres czasu: znajdujemy tam nawet opis Sobótki Jana Kochanowskiego z roku 1580, opis cudu we wsi Kazanów z roku 1637, cytat z roku 1780. pozostałe źródła pochodzą z lat 1817 (na podstawie Zoryana Dołęgi-Chodakowskiego) — 1888 (tnz. z roku wydania serii XXI). Kilkadziesiąt lat — to czas, w ciągu którego obrzędy i zwyczaje ulegają zmianom, zanikają, są wprowadzane nowe elementy. Może to stanowić pewną trudność przy badaniach porównawczych, ale ma duże walory dokumentacyjne. Melodie zacytował Kolberg ze zbiorów ks. Mioduszeuwskiego<sup>19</sup> (14 pieśni), zmieniając jedynie zapis, Kazimierza Wójcickiego<sup>20</sup> (6 pieśni) oraz ks. Kellera<sup>21</sup> (5 pieśni). Niektóre pastorałki i kolędy zebrane przez ks. Mioduszeuwskiego pochodzą z wydanego dwieście lat wcześniej zbioru Żabczyca.<sup>22</sup> Pozostałe melodie Kolberg zebrał i zapisał sam. Wśród współpracowni-

<sup>16</sup> DWOK T. 21, s. III.

<sup>17</sup> DWOK T. 64, *Korespondencja* cz. I, s. 93.

<sup>18</sup> DWOK T. 66, *Korespondencja* cz. III, s. 240.

<sup>19</sup> Ks. Michał Marcin Mioduszeuwski: *Spiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyami w kościele katolickim używane*. Kraków 1838. Tegoż autora: *Pastorałki i kolędy z melodyami, czyli piosenki wesole ludu w czasie Świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane*. Kraków 1843.

<sup>20</sup> Kazimierz Władysław Wójcicki: *Pieśni ludu Biało-Chrobatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu z dołączeniem odpowiednich pieśni ruskich, serbskich, czeskich serbskich i słowiańskich, z rycinami i muzyką*. Warszawa 1836.

<sup>21</sup> Ks. Kazimierz Keller: *Zbiór pieśni nabożnych katolickich*. Pelplin 1871.

<sup>22</sup> *Symfonie Anielskie*, zawierające teksty kolęd do popularnych wówczas melodii, zebrane przez Jana Żabczyca, wydał po jego śmierci pod własnym nazwiskiem Jan Dachowski, Kraków 1630.



ków na tym terenie nie było prawdopodobnie muzyków, mogących podjąć się zapisu melodii ze słuchu.

Rozpoczynając przegląd materiału (głównie muzycznego) *Radomskiego* za punkt wyjścia przyjmijmy stwierdzenie Mariana Sobieskiego: „Kolberg przystępuje do grona zbieraczy »rzeczy ludowych« jako muzyk. Dostrzega braki muzyczne dotychczasowych publikacji i pragnie nadrobić je, wydając muzyczne zapisy melodii”.<sup>23</sup> Sam Kolberg pisze: „[...] sądzę, że dogodzę potrzebie czasu i współziomków, gdy tyle ważną — a może ważniejszą jeszcze pieśni tych części — to jest muzykę — dołączę do już istniejących zbiorów”.<sup>24</sup> Należy pamiętać, że do czasów Kolberga — a także i w czasach późniejszych — mianem pieśni ludowej określano tekst śpiewany, a melodia często była nieznana, nie podawana przez zbieraczy zapomniana...

Zakres i metody pracy Kolberga przechodziły wyraźną ewolucję (na przykład początkowo do oryginalnych melodii ludowych dorabiał on akompaniament fortepianowy, stopniowo wprowadza odsyłacze do różnych pieśni, wskazuje warianty, lokalizuje pieśń w terenie, systematyzuje publikowany materiał) — od kompozytora do badacza o wszechstronnych zainteresowaniach etnograficznych. W roku 1865 opublikował »*List otwarty*«, w którym wzywa „współobywateli do niesienia pomocy w pracach zbierackich”.<sup>25</sup> Zamieszczone tam pytania są pomocne w dokumentowaniu kultury ludowej, a ponadto „treść ankiety jest dowodem dążenia do realizacji szerokiego programu, jaki naukom historycznym w Polsce postawił w 1802 r. Hugo Kołłątaj. Rezultatem realizacji programu Kołłątaja i własnej ankiety są pomnikowe publikacje Kolberga, które zawierają ogromny materiał nutowy (ca 10.000 melodii), zebrany w niespotykanym dotąd zasięgu geograficznym” — pisze M. Sobieski.<sup>26</sup>

Materiał muzyczny w *Radomskim* pochodzi ze 145 miejscowości, są więc reprezentowane różne zakątki Ziemi Radomskiej, ale jest on zlokalizowany nierównomiernie zarówno pod względem topograficznym, jak i pod względem liczby melodii. Wiele miejscowości reprezentuje tylko jeden zapis muzyczny. Najwięcej melodii Kolberg podaje z następujących miejscowości: Bąkowiec (34 melodie), Orońsk (29), Baszowice i Przysucha (po 26), Szewna (24), Świerże (21 melodii). Od dwudziestu do jedenastu melodii pochodzi z miejscowości (w hierarchii malejącej): Kozienice, Rdzuchów, Gromadzice, Chybyce, Radom, Buszkowice, Skrzyńsko (Stare Skrzyńsko), Starachowice, Potkanów, Ryczywół, Augustowo, Sieciechów, Skaryszew, Garbatka, Szydłowiec. Z pozostałych miejscowości pochodzi 1—10 melodii. Warto również wymienić Bukowno, skąd Kolberg podaje tylko jedną melodię, ale aż 21 tekstów pieśni, Młodynie

(19 tekstów pieśni) i Rdzuchów (17 tekstów). Wiele samych tekstów pieśni — oprócz melodii — pochodzi również ze Skrzyńska (czy Starego Skrzyńska).

Obie serie *Radomskiego* zawierają ogółem 732 pieśni (niektóre nie są numerowane), wiersz, orację weselną, dialog, przy czym Kolberg podał 489 zapisów melodii (większość — 316 — w serii XXI), w tym 20 instrumentalnych i 39 wokallyno-instrumentalnych, ale w przypadku 119 pieśni wskazuje melodię, na jaką należy dany tekst śpiewać, można więc uznać, że aż 608 pieśni w *Radomskim* — to pieśni z melodiami, co stanowi 83% utworów przeznaczonych do śpiewania zamieszczonych w tych tomach *Ludu*. Kolberg odsyła do „sąsiedniej” melodii, ale i do innych serii *Ludu*, podkreślając migrację melodii i wątki melodyczne wspólne dla różnych regionów kraju. Na podstawie odsyłaczy autora<sup>27</sup> (obacz nuta nr...”, „nuta nr...” itp.) można stwierdzić najsilniejsze związki pod tym względem *Radomskiego* z *Mazowszem*, nieco słabsze — z *Krakowskim*.<sup>28</sup> To zrozumiałe, biorąc pod uwagę bezpośrednie sąsiedztwo tych regionów, ale jednocześnie znacznie rzadziej Kolberg odwołuje się do innych regionów sąsiednich, jak np. *Lubelskie* (prawdopodobnie zaważyła na tym specyfika folkloru tego wschodniego regionu naszego kraju).

Jakie grupy pieśni są w obu tomach najliczniej reprezentowane (niektóre z nich nie mają podanej oprawy muzycznej)? Na pierwszym miejscu są pieśni związane z obrzędem weselnym (123 melodie), następnie koledy (15 melodii). Przy melodiach Kolberg podaje umiejscowienie geograficzne, rezygnuje (z wyjątkiem kilku) za słownego oznaczenia tempa, ale nie podaje oznaczeń metronomicznych. Zapis melodii — w porównaniu z manierą wykonawczą znaną nam dzięki współczesnym zapisom fonograficznym — jest z pewnością uproszczony, bez wykrzyków, bez dźwięków o nieustabilizowanej wysokości, bez wielu ornamentów — ale przyznać trzeba, że precyzja zapisu melodii została wprowadzona dopiero w naszych czasach.

Podejmujemy próbę krótkiego i z konieczności mało dokładnego przeglądu poszczególnych grup pieśni w *Radomskim* — zgodnie z klasyfikacją Kolberga, wraz z elementami zwyczaju czy obrzędu.

Opis zwyczajów rozpoczyna *Boże Narodzenie*, które — oprócz wigilii, „pod Sandomierzem, Zawichostem, Opatowem itd.” wiąże się z okrażaniem z wálkiem od magłownicy drzew owocowych w sadzie

<sup>23</sup> M. Sobieski: Op. cit. s. XLVI.

<sup>24</sup> J. Sobieska: Op. cit., s. 24.

<sup>25</sup> M. Sobieski: Op. cit., s. LII.

<sup>26</sup> Tamże

<sup>27</sup> Należy rozróżnić odsyłacze do melodii śpiewanej z danym tekstem i inne — wskazujące wariant czy podobieństwo tekstu lub melodii. Porównania wykazały zgodność tekstu ze wskazaną do śpiewania melodią (czasem po niewielkiej modyfikacji).

<sup>28</sup> DWOK T. 24, *Mazowsze* T. I, Kraków 1963; T. 25, *Mazowsze* T. II, Kraków 1963; T. 26, *Mazowsze* T. III, Kraków 1963; T. 27, *Mazowsze* T. IV, Kraków 1964; Oskar Kolberg: *Krakowskie cz. I* 1871, reed. 1962, *Krakowskie cz. II* 1873, reed. 1963, *Krakowskie cz. III* 1874, reed. 1962, *Krakowskie cz. IV* 1875, reed. 1962.



i z „powrózelkiem” oraz „rozmową z tymi drzewami”. Echo okrzyków wskazuje kierunek przybycia panny lub kawalera. Kolberg nie podaje oprawy muzycznej tego zwyczaju, ani też o niej nie wspomina.

W osobną grupę wyodrębnił Kolberg kolędy, w liczbie 15 melodii. Kilka z nich zacytował ze zbioru ks. Mioduszeńskiego<sup>29</sup> i ks. Kellera,<sup>30</sup> nie rezygnując jednak z podania własnych źródeł oraz odsyłaczy. Z pewnością były to kolędy powszechnie znane w różnych regionach Polski, a niektóre z nich w niezmiennionej niemal postaci muzycznej i tekstowej przetrwały do naszych czasów (np. „Bóg się rodzi”, „Przybieżeli do Betlejem”). Kolędy spoza tych zbiorów, regionalne, są zróżnicowane pod względem metrum, rytmu i rysunku melodycznego, ale często jest w nich rytm powszechny dla wielu polskich melodii ludowych z całego niemal kraju: „W tej kolędzie kto tu będzie” od Magnuszewa, Ryczywoła, „A coś z tą dzieciną” — z Radomia, „Z tamtej strony gajka zieleni się trawka” — od Opoczna). Przewaga taktu  $\frac{3}{4}$ , może wskazywać na dość żywe tempo tych kolęd. Kolędy w metrum parzystym są tu zwykle mało urozmaicone pod względem rytmicznym (np. „Posed Maciek po kolędzie” — z Kozienic, „Już teraz wszyscy wraz” — od Kozienic, Sieciechowa, czy znana też poza Ziemią Radomską „Już północ była” — od Kozienic, Radomia, w metrum  $\frac{3}{4}$  i dużymi skokami melodii. Ciekawa jest kolęda z Gniewoszowa i Granicy „Żydzie, Żydzie Pan Jezus się rodzi” w zmiennym metrum i z wartościami z kropką. Tekst jest w formie dialogu z zachowaniem charakterystycznego dialektu. W wielu kolędach zwraca uwagę duży ambitus i wysokie dźwięki.

Zwyczaje noworoczne związane są z szopkami oraz kolędnikami i „obchodzone tu bywają w podobny sposób, jak podano w Seryach V (Krakowskie I), IX (Wielkie Księstwo Poznańskie I) i XVI (Lubelskie I); najbardziej wszakże zbliżają się one do krakowskich”.<sup>31</sup> Podano tylko dwie melodie, ale więcej tekstów (jedną z melodii wykonuje się do czterech tekstów). Obie melodie („Hej, hej, kolęda, hej, hej, kolęda” i „Za kolędę dziękujemy”) oraz inne śpiewane przez kolędników po przybyciu do „Klasztoru Panien zakonnych” głównie na terenie Krakowskiego i Sandomierskiego, „przy fórcie pannie Przełożonej i urzędnikom klasztornym”,<sup>32</sup> mają charakter marszowy i mało ruchliwą linię melodyczną.

Święto Trzech Króli wiąże się ze zwyczajem „szczodraków” i ten motyw występuje w jedynej zamieszczonej melodii „szczodrówki” (przykl. 1) (Szewna, Częstocice, Zuchów), znanej w różnych wariantach

w wielu miejscowościach kraju. (Szczodraki to małe rogaliki, które dzieci otrzymują od dorosłych po złożeniu im życzeń).

Ostatki i Popielec wiążą się z zapustami przed Środą Popielcową i z samym Popielcem. Ostatki, zapusty — to „[...] uciecha, przepłataną muzyką wiejską, tańcem i niestety nieodłączną pijatyką”,<sup>33</sup> to przebieranie się, „to za diabła, to za śmierć, za niedźwiedzia, konia, kozę, osia i t.d.”.<sup>34</sup> Muzyki w zapusty było wiele: „Muzyka gra, obecni częstują się piwem, wódką, miodem, bułkami, a parobcy co chodzili po kweście wyjmują z torb uzbierane przysmaki, smażą jajecznice [...] i tańczą przez całą noc”.<sup>35</sup> Przypuszczalnie nie było specjalnych melodii przeznaczonych na zapusty, a Kolberg też podaje tylko opis zabawy.

Dość bogatą oprawę muzyczną ma w Radomskim Wielki Post (6 melodii). Głównym źródłem tych pieśni dla Kolberga jest *Śpiewnik Mioduszeńskiego*. „Ze śpiewnika tego przytaczamy tu jedynie kilka starożytnych pieśni, wielce rzewnych, a nader w Krakowskim i Sandomierskim upowszechnionych” — pisze Kolberg.<sup>36</sup> Dodać można, że na przykład pieśń „Krzyżu Święty” jest popularna jako pieśń kościelna jeszcze w naszych czasach. Wszystkie pieśni wielkopostne podane przez Kolberga są oparte na prostym rytmie, głównie ćwierćnotowym, z użyciem długich wartości (półnut), co nadaje tym melodiom wspomniany „rzewny” charakter i cechy archaiczne.

Na Sw. Grzegorza w Jedlni „Z odwiecznych czasów studenci tutejsi do nie-dawna zachowywali zwyczaj chodzenia po gregórkach”.<sup>37</sup> Przebierali się i „obchodzili przy dzwonku wszystkie domy i w każdym śpiewali: „Ojcowie, matki! — swoje miłe dziatki do szkoły dajcie, a nie odbierajcie” itd.”<sup>38</sup> Podobno dzieci potem garnęły się do szkoły! Niestety, nie znamy melodii tej dydaktycznej pieśni.

Ze Zwiastowaniem NMP u Kolberga wiąże się tylko wzmianka, że w ten dzień z ziemi wychodzą robaki.

Na Palmową Niedzielę — „Kwietną Niedzielę” — Kolberg podaje tylko jedną melodię, krakowiaka od Janowca, Kazanowa, zaczynającą się słowami „W Krakowie na rynku”.

Bogatą ilustrację muzyczną o charakterze religijnym przytacza autor na Wielki Tydzień (6 melodii). O dwóch z nich („Chrystus życie zakończył” i „Płaczcie Anieli”) wiadomo, że zanotował je Kolberg w Staszowie w 1860 r., niezależnie od wersji podanej przez ks. Mioduszeńskiego, dodając, że „Są one powszechne w Krakowskim i Sandomierskim”.

<sup>29</sup> Op. cit., s. 92.

<sup>30</sup> Op. cit., s. 94.

<sup>31</sup> Op. cit., s. 93.

<sup>32</sup> Op. cit., s. 96.

<sup>33</sup> Op. cit., s. 99.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>29</sup> M. M. Mioduszeński: *Pastorałki i kolędy...*

<sup>30</sup> K. Keller: Op. cit.

<sup>31</sup> DWOK T. 20, s. 85.

<sup>32</sup> Tamże.



skiem (osobliwie po miastach)". Na uwagę zasługuje melodia od Przytyka śpiewana w Wielki Czwartek „A w niedzielę po obiedzie” w metrum trójdzielnym, z zastosowaniem tak rzadkiej w tym regionie trioli i w tonacji minorowej, co nadaje tej pieśni smętny charakter.

W związku ze zwyczajami Wielkanocnymi są trzy wersje spotykanej i w innych regionach melodii pieśni o dyngusie: „Chodziliśmy po dyngusie” od Głowaczowa, „Przychodzimy po dyngusie” z Bąkowca — od Sieciechowa i „Przyślimy tu po śmigusie” od Opatowa (przykł. 2). Ta ostatnia znacznie odbiega od dwu poprzednich pod względem cech muzycznych (tekst jest wspólny). Spośród innych melodii wielkanocnych należy wymienić dwie wersje „Gaika”: „Nas gaik zielony” — z Mołęd, Bąkowca — od Sieciechowa oraz z Klwatki k. Radomia „Gajceek zielony” — obie w metrum dwudzielnym, dwuczęściowe.

Na Zielone Świątki Kolberg przytacza opis Ks. Jana Gackiego — jarmark na Łysej Górze i wspomina o majeniu mieszkań tatarakiem.

W związku z Bożym Ciałem znajdujemy jedynie opis wianka z ziół. Żadnych pieśni nabożnych na tę uroczystość Kolberg nie podaje.

Na Sobótkę Kolberg odsyła do melodii zamieszczonych w Serii II *Ludu*, ale ponadto zamieszcza kilka tekstów pieśni i 4 melodie „Od Kozienic (Psary, Samowodzie) zapiska z r. 1854”. Dwie z nich — znana pieśń „Przeleciał sokół” oraz „Ma spódnice w paski” — mają charakterystyczny dla polskich melodii ludowych rytm „odtaktowy”, metrum  $\frac{3}{8}$ , na początku wstępujący kierunek melodii. Pozostałe melodie różnią się od nich metrum i rytmem. Na uwagę zasługuje inna spośród tych pieśni: „Hej święty Janie” oparta na skali sześciostopniowej a-f i zakończona na drugim stopniu. Ma ona charakter archaiczny.

Na Wniebowzięcie NMP jest tylko wykaz dwudziestu pięciu ziół przeznaczonych do święcenia k. Sandomierza i Opatowa. Jest wśród nich „krowia-gęba”, „króliki-polne”, „drgawiec czyli łyzy Matki Boskiej”, melisa, józefek, śmierzdziszka i inne.<sup>39</sup>

Na Zadzuski Kolberg cytuje jedynie Hymn „Dies irae” ze zbioru pieśni kościelnych ks. Mioduszeńskiego.<sup>40</sup>

Dość dużą różnorodnością charakteryzuje się pięć melodii na Okrężne (obchody związane z zakończeniem żniw).<sup>41</sup> Mają zróżnicowane metrum i zróżnicowany rytm, ambitus przeważnie mniejszy niż większość zapisów z *Radomskiego*, ale najciekawsza jest tonalność tych pieśni: np. melodia „A tak my się krążyli” z Baszowic od Nowej Słupi opiera się na czterodźwięku, czyli na tetratonie g-h-c-b (przykł. 3), „Nade dworem

wielka burza” od Połańca, Osieka — na sześciu dźwiękach od g, „Wokoło moja, wokoło” z okolic Kozienic, a także śpiewana na tę melodię „Okolo moja okolo” — na pentatonice hemitonicznej, tzn. na skali pięciostopniowej — pentatonicznej z półtonem. Cechy te mogą świadczyć o dawnym pochodzeniu melodii. Ale przy opisie Okrężnego znajdujemy i mazura do słów „U nasego pana zielona podłoga” — z Rdzuchowa k. Przysuchy. Warto dodać, że ten sam incipit, choć inny dalszy tekst oraz cechy muzyczne, ma pieśń z Przysuchy śpiewana podczas zwyczaju „Gaika” związanego z Wielkanocą. Jest to dowód zmiany funkcji pieśni i dostosowania jej do potrzeb danego obrzędu w tym samym terenie.

Opisy obrzędów rodzinnych w *Radomskim* rozpoczyna chrzest jako uroczystość religijna oraz świecka, związana nie tylko z sakramentem, ale także ze „świeckimi” obyczajami ucztowania oraz oddalenia od dziecka niedobrych wróżb. Tradycja nie przewiduje prawdopodobnie specjalnych pieśni na tę okazję.

Opis pogrzebu jest zilustrowany tylko jedną „Pieśnią o śmierci” z okolic Denkowa, zaczynającą się słowami: „Już mnie głowa boli, śmierć za piecem stoi”. Charakteryzuje się ona mało wyrazistym rysunkiem tonalnym — choć przeważa tonacja a-moll, a melodia jest zakończona na drugim stopniu tej tonacji.

Najbogatszą oprawę muzyczną — nie tylko zresztą w *Radomskim* — ma wesele. Kolberg w czternastu opisach wesela podaje aż 107 melodii.<sup>42</sup> Zrozumiałe to, ponieważ w ludowym obrzędzie weselnym taniec i różnorodne zabawy z towarzyszeniem muzyki, a przede wszystkim liczne przyspiewki i melodie obrzędowe, stanowią elementy organicznie z nim związane i odgrywają bardzo dużą rolę w przebiegu wielodniowej ceremonii weselnej. Większość melodii tanecznych ma tekst, są to więc pieśni taneczne, wiele pieśni weselnych jest śpiewanych z przygrywką lub akompaniamentem instrumentalnym, a w *Radomskim* pieśni weselne (choć autor nie nazywa ich tak bezpośrednio) są też w drugim tomie, w grupie pieśni, poza opisem obrzędu weselnego. Obrzęd ten nie bez powodu jest nazywany „dramatem ludowym”, czy „przedstawieniem operowym”, złożonym z wielu „aktów”, na przykład zaloty, swaty (zwiady), przedślubne przygotowania młodych (wicie różgi, wianka, rozpleciny), wyjazd do ślubu, powrót z kościoła, obiad weselny, oczepiny, przenosiny. Wszystkie czynności weselne są bogato ilustrowane muzyką. Opisy wesel w *Radomskim* są w różnym stopniu ilustrowane muzyką

<sup>42</sup> Niektóre szczegóły obrzędu i cechy muzyczne weselnych pieśni z *Radomskiego* zostały podane w pracy: Katarzyna Janczewska-Sołomko — *Analogie między polskimi i bułgarskimi pieśniami weselnymi z uwzględnieniem obrzędu weselnego w obu krajach*. Warszawa 1962. Maszynopis w Bibliotece Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>39</sup> Por. op. cit. ss. 108—109.

<sup>40</sup> M. M. Mioduszeński: *Śpiewnik kościelny...* Op. cit.

<sup>41</sup> Obecnie mianem „okrężne” w Jastrzębi k. Radomia określają zakończenie poważnej pracy, np. budowy domu czy jego części, a nie tylko zakończenie żniw.



(w niektórych brak melodii),<sup>10</sup> co nie oznacza oczywiście, że są wsie „ubogie” i „bogate” pod względem muzycznej oprawy wesela. Niestety, w naszej pracy możemy tylko zasygnalizować niektóre zjawiska i elementy związane z rozbudowanym obrzędem i podać niektóre jego cechy charakterystyczne.

Pieśni weselne w liczbie 293, stanowią wyodrębnioną grupę tematyczną, natomiast cechy wielu z nich w dużym stopniu pokrywają się z cechami muzycznymi innych grup pieśni z tego regionu. Przeważają melodie w metrum trójdzielnym, głównie  $\frac{3}{8}$ , tonalność dur-moll. Skale modalne mają tylko trzy pieśni, co świadczy o tym, że pieśni weselne z „naszego” regionu są dość młode i nie zachowały skostniałych form archaicznej tonalności. Wśród zapisów przeważa tonacja G-dur, ale z pewnością należy wiązać to z używaniem skrzypiec podczas wykonywania pieśni weselnych, a jak wiadomo, ta właśnie tonacja jest dla skrzypka szczególnie wygodna. Rysunek linii melodycznej pieśni weselnych jest najczęściej falisty, melodyka ma charakter sylabiczny z elementami melizmatyki w niektórych rodzajach pieśni. Przeważa typowy rytm „dobiegany” od-taktowy: dwie szesnastki i dwie ósemki w takcie) oraz izorytmia dwutaktowa, czyli powtarzanie schematów rytmicznych o rozmiarach dwóch taktów. W zapisach Kolberga i tu zauważamy mało ornamentów. Większość pieśni weselnych z Radomskiego ma regularny wiersz, ale obserwujemy pod tym względem duże urozmaicenie: obok ośmiozłóskowych czterowerszy i siedmiozłóskowych dwuwerszy, spotykamy: np. zwrotki o budowie 8+6+8+8+5, czy 8+8+6+6.

Podczas obrzędu weselnego — głównie podczas obiadu i odbywających się wówczas oczepin (najważniejszego obrzędu podczas wesela), jest wiele okazji do tworzenia „na gorąco” przyspiewek o aktualnej, niejednokrotnie satyrycznej, treści. Zwykle ta sama melodia służy wielu tekstom, ale właśnie ze względu na tekst ma warianty, głównie rytmiczne. Tematem przyspiewek może być swat (dziewosłab), np. „A nas dziewosłab wysokiego łoża nie kraje kołaca, bo niema noza. Jak go pokraje, połowę rozkradnie, trochę w zanadro, trochę w kiesionkę, ma na to dzieci, ma na to zonkę”; kucharka, np. (Bąkowiec, Mozolice): „A ponoć nam nasa kucharecka nie rada, zatrzymała nam do pu-nocka objada” (przykład 4). Na druhnę w Garbatce śpiewają: „Cemu druchny nie śpiewacie, cy dębowe pyski macie. Nie dębowe, gąsiorowe, do gorzałki są gotowe” (przykl. 5). Zarówno tekst, jak i melodia tej przyspiewki są spotykane w innych regionach kraju. Podczas obiadu śpiewają też „do barszczu”, „na družbę”, tematem pieśni (przyspiewki) często są muzykanci, ale może być każdy uczestnik wesela. Są to zwykle krótkie melodie, mało skomplikowane pod względem budowy i cech muzycznych, szczególnie, że ich wykonawcami są przygodni weselnicy, a nie wyspecjalizowane śpiewaczki.

Wśród melodii weselnych w *Radomskim* szczególnie oryginalne i urzekające są pieśni związane z momentem odjazdu do ślubu (a więc pożegnania panny młodej) i oczepin (a więc pożegnania przez pannę młodą panieństwa). Panna młoda żegna się z ojcem, matką, z ojeściem, przyjaciółkami, a melodie przez nią śpiewane — stosownie do treści — zwykle mają charakter liryczny, rzewny, o łagodnie prowadzonej linii melodycznej. Podczas oczepin, podobnie jak w innych regionach, w Radomskim śpiewają między innymi najbardziej charakterystyczną dla tego obrzędu pieśń — „Chmiel”. Jest ona nieco zagadkowa w treści, ma charakter archaiczny, zwykle opiera się na skali pentatonicznej, ma wiele wariantów tekstowych i melodycznych. I tak na przykład w Baszowicach śpiewają: „Oj chmielu, chmielu, ty bujne ziółko, nie obejdziesz przez cie wesołko; oj chmielu, oj nieboże to na dół, to po górze chmielu nieboże”. W okolicach Przysuchy, Skrzynna (Rdzuchów, Skrzyńsko) — wersja z 1845 r., druga zwrotka zaczyna się słowami: „Zebyś ty chmielu na tycki nie laz, nie robiłbyś ty z panienek niewiast”. Ciekawy wariant tej pieśni podaje Kolberg ze Stanisławowic: „A chmielu, chmielu ty rozbójniku, rozbiliś dziewczynę na pasterniku”. (przykl. 6). „Zagadkowość” melodii „chmiela” podkreśla zakończenie często na drugim, słabym stopniu gamy. Nierzadko jest on też w tonacji modalnej.

Ale w okolicach Kozienic do oczepin śpiewają także inne pieśni, na przykład: „Do sieci moja Maryś do sieci, niech ci się ten złoty warkocyk nie świeci”, o charakterze odmiennym niż „chmiel”. Przykładem pieśni śpiewanej gdy na zakończenie wesela Młoda wybiera się do Młodego, jest też z Kozienic: „Pocóżes mnie matuleńku za mąż wydała kiedy ja się w gospodarstwie nie rozeznała”. Melodia ta, zgodnie z tekstem słownym, również ma charakter smutny, jest w tonacji minorowej, o spokojnym rysunku linii melodycznej.

Oprócz pieśni związanych ściśle ze zwyczajami i obrzędami, w *Radomskim* (w tomie II) Kolberg podaje wiele innych pieśni, choć niektóre są nie tylko wykonywane podczas na przykład wesela, ale autor wskazuje nawet na konkretne ich miejsce w tym obrzędzie. Nie będziemy rozważać szczegółów klasyfikacji Kolberga, ale odnotujmy, że pieśni uszeregował on w szesnastce grup tematycznych (np. „Zaloty”, „Smutek, Starość”, „Rzemiosło”), wśród których wyróżnia „w związku z weselnymi”. Ogółem jest tych pieśni 178, w tym 148 melodii, natomiast pozostałych 30 pieśni ma również melodię — wskazaną przez Kolberga w tej Serii lub w innych. Pieśni te mają różnorodny charakter, zwykle dostosowany do tekstu. Spotykamy tam m. in. piękną rzewną melodię pieśni od Wolanowa (Orońsk), śpiewaną również w innych regionach kraju — „Gdzie to idziesz Jasiu? Na wojenkę Kasiu” (przykl. 7), w tonacji modalnej, zmiennej; czy z okolic Sieciechowa (Bąkowiec) „Rozbuchały się siwe łabędzie po wodzie” — obie melodie o charakterze



archaicznym. Wśród pieśni spotykamy więcej, niż w pieśniach obrzędowych, melodii o urozmaiconym rysunku rytmicznym i melodycznym, więcej skoków, pojawiają się oznaczenia artykulacyjne (czasem fermata), ale jednocześnie wiele pieśni ma przebieg mało skomplikowany pod względem rytmicznym, tonalnym i melodycznym. Pieśni związane z rzemiosłem, czy „różne” niejednokrotnie wykazują wpływ folkloru miejskiego, albo są to popularne melodie, np. „Była babuleńka”, „A gdzieś to bywał czarny baranie”, prawdopodobnie przeniesione z pobliskich osad miejskich. W wielu melodiach zapisanych w *Radomskiem* są wyraźne wpływy instrumentalne.

W *Radomskiem* — T. II, Kolberg dał przegląd tańców spotykanych w dziewiętnastym wieku w tym regionie Polski. Wymienia 29 nazw tańców — wokarno-instrumentalnych i instrumentalnych — przy czym niektóre z nich są synonimiczne. Dzieli tańce według metrum parzystego i nieparzystego. Pierwszą z tych grup określa „Krakowiak. Polki. itd.”, drugą — „Obertasy, Mazurki. itd.” Podział ten wprawdzie nie wytrzymał stuletniej próby czasu, ale do naszych celów pozostanmy przy nim. Wśród tańców zamieszczonych przez Kolberga w grupie tańców o parzystym metrum są: krakowiak kuligowy, parodia miejska krakowiaka, „w tańcu”, orylska (flisacka), flisak, oryl, wiśliczak, stopniczka, taniec starościn przy weselu, taniec weselny, taniec żydowski, polka, kozak oraz 21 tańców bez określenia. Ponadto — przypomnijmy — krakowiaka podał Kolberg również przy okazji Palmowej Niedzieli. Większość tańców w tej grupie opiera się na jednolitym, ósemkowym rytmie, z wyjątkiem kilku krakowiaków z charakterystyczną „synkopą krakowską”. Nazwy tańców nie są w większości równoznaczne z odmianą muzyczną, lecz z pochodzeniem, lub rozpowszechnieniem melodii w określonej grupie zawodowej czy wśród ludności danej okolicy. Na uwagę zasługuje „Taniec starościn przy weselu” z Orońska (przykład 8) w zmiennym metrum dwu- i trójdzielnym, instrumentalny, o rozdrobionych wartościach rytmicznych. (przykl. 9) Ze zrozumiałych względów tańce instrumentalne mają rytm bardziej skomplikowany, często oparty na mniejszych wartościach rytmicznych, niż melodie taneczne ze słowami.

Tańców w metrum trójdzielnym podał Kolberg w *Radomskiem* znacznie więcej (121), niż poprzednio omówiono (36). Najwięcej wśród nich mazurów, następnie występuje polski, pasterska, owczarek, za owcami, za świnią i pojedyncze melodie następujących tańców: na weselu, przy kołysce, kołyskowa, kowal (taniec), mazur-kowal, szybki obertas, przy szopce kołędowej, obertas, suwany, koza, taniec wyrwany oraz 87 tańców bez określenia. Mazura podał również przy obrzędzie weselnym. I znów podobnie jak w grupie poprzedniej, nazwy wymienione przez Kolberga sugerują częściej przeznaczenie danej melodii tanecznej, niż jej cechy muzyczne. Większość melodii ma charakter mazura, z prze-

wagą rytmu „odtaktowego”. Częściej spotykamy tu ornamenty, bardziej złożone przebiegi rytmiczne, zróżnicowanie tonacji, choć zdecydowanie przeważa system dur-moll, ale zapis bywa różny, wiele melodii jest tylko instrumentalnych. Daje się zauważyć bogactwo linii melodycznej, duży ambitus nawet melodii śpiewanych i wyraźny wpływ towarzyszenia instrumentalnego. Kolberg pisze, że w interesującej nas okolicy „(...) chętnie tańczono obertasa”, który według niego jest „ruchliwszy tu nieco niż gdzieindziej”. Jest to bardzo cenna adnotacja, gdyż przy melodiach nie ma określenia tempa. Pod względem muzycznym region radomski — sądząc, z materiałów Kolberga — nie wykształcił własnego, dla siebie charakterystycznego pod względem muzycznym tańca są tam wykonywane tańce powszechnie spotykane w innych, zwłaszcza sąsiednich regionach.

Mało wzmianek w *Radomskiem* znajdujemy na temat instrumentarium ludowego tego regionu. Kilkakrotnie wymienione są skrzypce, jako instrument towarzyszący obrzędowi weselnemu. Skrzypek nazywany jest niejednokrotnie „wesołkiem” lub „grajkiem”: „W sobotę rano, to jest w wigilię ślubu, pan młody w towarzystwie drużby i wesołka czyli skrzypka, poraz trzeci zaprosiny wznawia.”<sup>43</sup> — czytamy w opisie z 1845 r. z okolic Przysuchy i Skrzynna (Rdzuchów, Skrzyńsko). Po zaplecinach w tychże okolicach: „Pan młody pozostaje niekiedy w tyle i w towarzystwie kilku z drużby i wesołka (skrzypka) podchodzi pod okienko swojej lubej” [...]. Na wesele (w Bąkowcu, Garbatce zapraszają „drużbowie z grajkiem”.<sup>44</sup> Koło Kozienic po ślubie „Grajek gra przez drogę”.<sup>45</sup> Skrzypce używane są także podczas obrzędu sobótki (k. Sandomierza): „Wieczorem zaś [...] rozpalają ognie, tańczą w koło nich, każdy ze swoją dziewczuchą, stawiając po kolei przed skrzypkiem”<sup>46</sup>. Koło Kozienic „Chłopcy przez ten ogień skaczą, a dziewczęta śpiewają zwykle przy odgłosie skrzypiec”<sup>47</sup>. Skrzypka spotykamy także podczas uroczystości pogrzebowych w Szydłowcu: „Częstokroć już nazajutrz po pogrzebie, sprasza wdowa nieboszczyka [...] sąsiadów i na jadło [...] do karczmy, gdzie też znajdzie się i skrzypek”<sup>48</sup>.

„Muzyka”, czyli kapela, towarzyszy wielu obrzędom ludowym, również na terenie Radomskiego, a tu w skład jej, jak wynika z przekazów w serii XX i XXI *Ludu*, oprócz skrzypiec wchodzi także bassetla i bęben. W okolicy Sandomierza wesela „[...] często trwają trzy dni, [...]

<sup>43</sup>) DWOK T. 20, s. 168.

<sup>44</sup>) Op. cit., s. 171.

<sup>45</sup>) Op. cit., s. 212.

<sup>46</sup>) Op. cit., s. 227.

<sup>47</sup>) Op. cit., s. 115.

<sup>48</sup>) Op. cit., s. 118.

<sup>49</sup>) Op. cit.



a muzyka ze skrzypców i basetli złożona, gra nieprzestannie”<sup>50</sup>, a gdy jadą do ślubu „Zdała słyhać bęben, który w orkiestrze wiejskiej główną gra rolę, a który często budzi i straszy spokojnych mieszkańców.”<sup>51</sup> Bęben niewątpliwie odgrywa ważną rolę jako instrument podkreślający miary metryczne, ale jego rola jest z pewnością wyolbrzymiona w cytowanym opisie.

Ciekawą wzmiankę podaje Kolberg na temat instrumentu, który nie jest typowy dla Radomskiego — na temat dudów. Dudy przywędrowały w Sandomierskie (które przecież omawia Kolberg w seriach XX i XXI) wraz z góralami z „okolic Podtatrza”, którzy wędrowali „za pracą” i zwani byli „bandochami”. W cz. I *Krakowskiego* (DWOK T. V) Kolberg wspomina o góralach, którzy zimą ściągają do Krakowa „a najpowszechniej w czasie wiośnianego przednowku. [...] Następnie w końcu lipca płynie przez miasto lud podgórski na zarobek w żniwa, grając na skrzypcach i karpackich kobzach [sic] (dudach).”<sup>52</sup> Z Krakowa bandosi wędrowali dalej „do Polski” a „każda kompanija ma swoją muzykę złożoną ze skrzypków i z dudy, którą kozą nazywają.”<sup>53</sup> (zwraca uwagę różnorodność określeń tego samego instrumentu). W omawianych przez nas regionach górale — bandosi na zakończenie żniw kroczyli w pochodzie „mając na czele muzykę właściwą (dudy).”<sup>54</sup> W tym regionie właśnie podczas okrężnego „... śpiewy najrozmaitsze z treści i melodyi, krzyżowały się ze skrzypkami Sandomierzanów, dudami Górali, z kąd najdziwniejsza powstała muzyka.”<sup>55</sup> Niestety, Kolberg nie podaje bliższych danych na temat dudów, ani jak licznie byli reprezentowani dudziarze wśród bandosów.

Pobieżna — z konieczności — analiza materiału zawartego w *Radomskim*, ze szczególnym uwzględnieniem warstwy muzycznej, w powiązaniu z obrzędami i zwyczajami, pozwala wysunąć wniosek, że omawiany przez nas teren ma bogaty pod względem liczebności folklor muzyczny, ale nie charakteryzuje się on własnym, zdecydowanym stylem; wykazując wiele cech wspólnych dla innych regionów naszego kraju, szczególnie w Polsce centralnej, wiele analogii z muzyką terenów sąsiadujących na zachodzie i na południu. Nielatwe warunki egzystencji dużej części ludu omawianego w *Radomskim* wpłynęły na charakter twórczości, spowodowały, że wiele melodii ma spokojny, faliasty przebieg, tonację minorową, przeważają faktury izorytmiczne oparte

<sup>50</sup>) Op. cit., s. 156.

<sup>51</sup>) Op. cit., s. 120.

<sup>52</sup>) DWOK T. 5, s. 28—29.

<sup>53</sup>) DWOK T. 44, s. 56.

<sup>54</sup>) DWOK T. 20, s. 122.

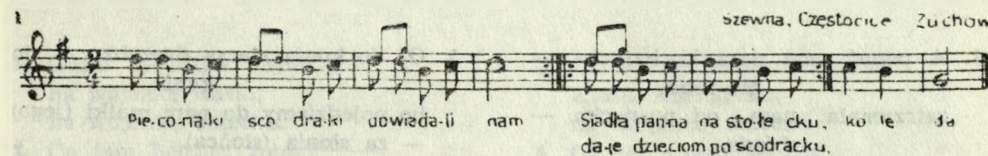
<sup>55</sup>) Op. cit., s. 123.

na rytmach charakterystycznych dla wielu melodii ludowych w kraju. Oczywiście obraz ten byłby jednostronny, gdybyśmy pominęli melodie żywe, urozmaicone, z tekstami nawet zabawnymi (choć z pewnością ocenianymi przez informatorów lub samego Kolberga). Sam autor pisze, że „... Melodye te, osobiwie wokalne, cechuje w ogóle wybitniejsza tutaj niż w Wielkopolsce i Mazowszu prostota faktury, nie dochodząca jednak nigdy do ubóstwa i bezbarwności, więc nie pozbawiająca nuty tej ni powabu ni giętkości...”<sup>56</sup>

Ciekawe ile i jakie melodie zanotowane przez Oskara Kolberga przetrwały do naszych czasów i w jakiej postaci?

#### Przykłady

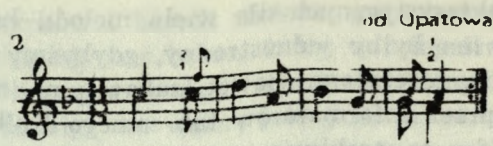
1. Pieconaki scodraki. Szewna, Częstocice, Zuchów. Cz. 1 (DWOK T. XX), nr 26.
2. Przyślimy tu po śmigusie. Od Opatowa. Cz. 1 (DWOK T. XX), nr 45.
3. A tak my się krążyli. Od [Nowej Słupi] (Baszowice). Cz. 1. (DWOK T. XX), nr 64.
4. A ponoć nam nasa kucharecka nie rada. Tekst: Bąkowiec, Mozolice. Cz. 1 (DWOK T. XX), nr 279; melodia: Cz. 1 (DWOK T. XX), nr 283.
5. Cemu druchny nie śpiewacie. Garbatka. Cz. 1 (DWOK T. XX), nr 304.
6. A chmielu, chmielu, ty rozbójniku. Stanisławowice. Cz. 1 (DWOK T. XX), nr 332. Oj chmielu, chmielu, ty bujne ziółko. Tekst: Baszowice. Cz. 1 (DWOK T. XX), nr 127.
7. Gdzie to idzies Jasiu? Na wojenkę Kasiu. Od Wolanowa (Orońsk). Cz. 2 (DWOK T. XXI), nr 142.
8. Taniec starościn przy weselu. Z Orońska. Cz. 2 (DWOK T. XXI), nr 210.



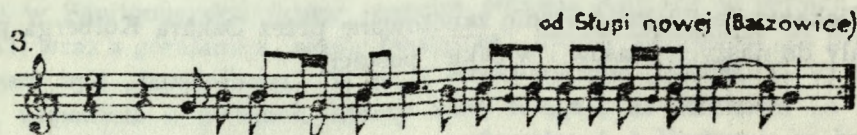
- |                                                                                                           |                                                             |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------|
| 1. Pieconaki, scodraki,<br>powiadali nam;<br>śliczna pani, grzeczna pani,<br>daj-ze ich tez nam.          | zapłaci wam sam Pan Jezus<br>za ten scodry dzień.           |         |
| 2. Jak nie dacie scodraków,<br>dajciez chleba klin;<br>Przyśliśmy tu po śmigusie<br>zaśpiewamy o Jezusie. | 3. Siadła panna na stolecku,<br>daje dzieciom po scodracku. | Kołęda. |

<sup>56</sup>) DWOK T. 21, s. III.





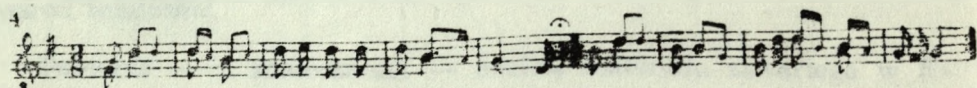
2  
przy-sli my tu po smi gu sie.  
za śpie wa-my c ie zu sie



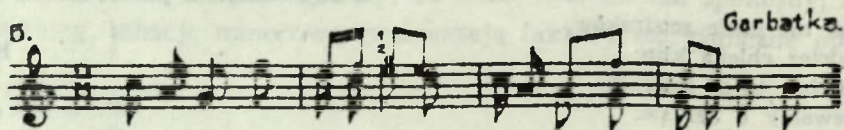
3.  
A tak my się krą-ży-li az my psze-ni-cy do-żę - ni.

1. A tak my się krążyli  
az my pszenicy dożeni.
2. A zabij nam panie dwie gąski  
bośmy se pozrznali paluski.
3. A zabij nam panie barana,  
bośmy se pozbijali kolana.
4. A zabij nam panie i byka  
bu tu mamy nad sobą rzeźnika.
5. A niemas-ci tu pana doma,  
bo pojechał (wcora) do Radomia.

6. Oj kupować kielisecków,  
a dla swoich żniwiarecków.
7. Oj nie pojechał, ino jest  
da żniwiareckom, co tu jest.
8. Nie chowaj się panie przed nami,  
bo cię widzimy oknami.
9. Otwórz nam panie nowy dwór,  
bo ci wieziemy cały zbiór.
10. Otwórz nam panie dziedziniec,  
niesiemy ci piękny wieniec.



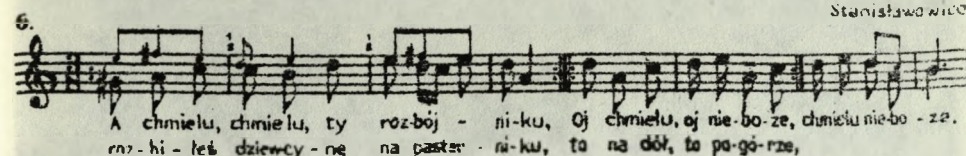
1. A ponoć nam nasa kucharecka —  
nie rada,  
zatrzymała nam od pu-nocka —  
objada.
2. Oj niewiele nas nasa kucharecko,  
— zabawiaj,  
a wydawaj-ze nam naszą ordynary-  
ją, — wydawaj.
3. Oj do konia starszy druzebka — do  
konia,  
bo pojedziemy do pani matki (jego)  
— za słońca (słońca).
4. Starszy druzebka, a weź-ze kosiora,  
powygarnuj Mozolskie (z Mozolic)  
swachny — z za stoła.



5.  
Co-mu druchny nie śpie-wa-cie, cy dę-bo - we py-ski ma-cie.  
Nie dę-bo - we, ga-sio-ro - we, do-go-rzał-ki są go-to - we.

Cemu druchny nie śpiewacie,  
cy dębowe pyski macie.

Nie dębowe, gąsiorowe,  
do gorzałki są gotowe.

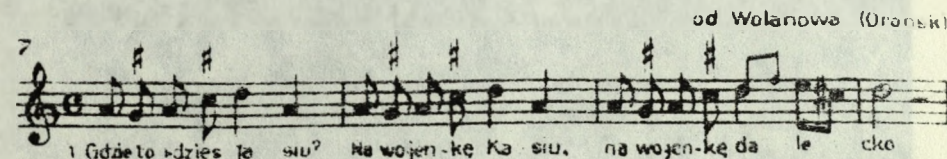


6.  
A chmielu, chmielu, ty roz-bój - ni-ku, Oj chmielu, oj nie-bo-ze, chmielu nie-bo - ze.  
roz - hi - leś dzie-wcy - ne na pas-ter - ni-ku, to na dół, to po-gó-rze,

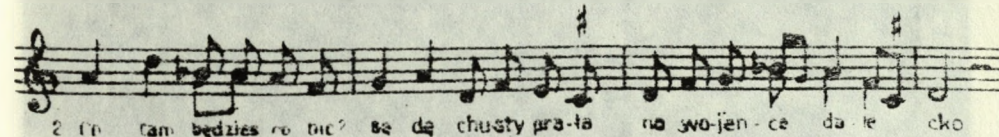
to na dół, to po górze,  
chmielu nieboze.

1. Oj chmielu, chmielu, ty bajne  
ziółko,  
nie obejdzie się przez cię wesółko;  
oj chmielu, oj nieboze  
to na dół, to po górze  
chmielu nieboze.

2. Oj chmielu, chmielu, na tobie pałka,  
oj zaprowadź nas kady gorzałka;  
oj chmielu, oj nieboze i t.d.



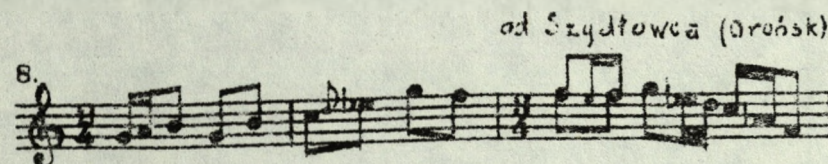
7  
1 Gdzie to idzies Je-siu? Na wojen-kę Ka-siu, na wojen-kę da-le cko



2 Co tam będziesz robić? Bę-dę chusty pra-ta na wojen-ce da-le cko

1. Gdzie to idzies Jasiu?  
na wojenkę Kasiu,  
na wojenkę dalecko.
2. Co tam będziesz robić?  
Będę chusty prała  
na wojence dalecko.

3. Gdzież je będziesz kładła  
Kasiu, Kasiulecku,  
na wojence dalecko.
4. Do tej nowej skrzyni,  
co ją stolarz cyni,  
na wojence dalecko.







Św. Jan Nepomucen. Drewno. Z kapliczki przydrożnej. Policzna d. pow. Kozienice.  
Fot. Stefan Deptuszewski



Kapliczka drewniana „brogowa” ze św. Janem Nepomucenem (przy cmentarzu)  
Wsola, d. pow. Radom.  
Fot. Jan Świderski





Kapliczka murowana przy szosie. Dobrut, d. pow. Szydłowiec.  
Fot. Jan Swiderski



Kapliczka drewniana. Katarzynów d. pow. Kozienice  
Fot. A. F. Rokicki





Kapliczka przy drodze do Kozienic. Jedlnia Kościelna, d. pow. Kozienice.  
Fot. A. F. Rokicki



Krzyż z 1828. Fund. Jan i Marianna Szpotowicz. Jedlińsk, d. pow. Radom.  
Fot. Jan Swiderski





Krzyż drewniany przy szosie. Ksawerów Stary d. pow. Białobrzegi  
Fot. Jan Swiderski

Anna Gruca

## DZIEJE PIERWSZEJ EDYCJI *LUDU* OSKARA KOLBERGA

Wiek XIX zaowocował wieloma pomnikowymi wydawnictwami o trwałej, cenionej do dziś wartości. Należy do nich również *Lud* Oskara Kolberga. Mówiąc o tych publikacjach oceniamy zazwyczaj ich nowatorstwo, wkład w rozwój polskiej i ogólnej nauki i kultury. Rzadziej przedmiotem zainteresowania są bardziej prozaiczne, choć jakże ważne dla danej edycji zagadnienia, jak koszty druku, osoba nakładcy, drukarza, sposoby rozpowszechniania. Prześledzenie tych problemów dowodzi, iż uznanie recenzentów, zachwyty znawców wcale nie ułatwiały ani wydania, ani rozpowszechniania tych dzieł. Tak też było i w przypadku *Ludu* Oskara Kolberga. Pierwsze cztery tomy opublikował Kolberg własnym sumptem, gdyż żaden z księgarzy nie chciał podjąć ryzyka wydania dzieła, które nie gwarantowało zysku.<sup>1</sup> Jednakże na tym wyczerpały się zasoby finansowe autora. Kolberg zaczął więc szukać instytucji, która przynajmniej częściowo poniosłaby koszty druku. Przystępował wówczas do wydania monografii Krakowskiego, naturalną więc rzeczą było, iż zwrócił się o pomoc do Towarzystwa Naukowego Krakowskiego.<sup>2</sup> Zostało to odnotowane w protokole z posiedzenia Towarzystwa, które odbyło się 9 listopada 1867 roku: „Znany badacz pieśni, powieści, przysłów itp. ludu polskiego, p. Oskar Kolberg, udaje się do Towarzystwa z prośbą, o wsparcie jego usiłowań w sposób, iżby każdy z członków Towarzystwa po egzemplarzu dzieł jego seriami wychodzących, po niższej cenie, odbierać zobowiązał się”.<sup>3</sup> Towarzystwo nie tylko przychyliło się do tej prośby, ale postanowiło poprzeć wydawnictwo jeszcze w inny sposób: przyznać Kolbergowi subwencję w wysokości 300 złr. na wydanie następnej serii. W zamian za to życzyło sobie, aby na karcie tytułowej umieszczona była notatka: „wydane z pomocą Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”, a wydatkowana przez nie kwota miała być

<sup>1</sup> O. Kolberg, *Korespondencja*, cz. 1 (1837—1876), zebrała i oprac. Maria Turczynowiczowa Warszawa 1965, ss. 228, 346.

<sup>2</sup> Z prośbą o dotację na publikowanie *Ludu* zwracał się Kolberg również do Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Ossolineum oraz osób prywatnych, lecz bez rezultatu. zob. O. Kolberg, *Korespondencja...*, ss. 229, 236—239, 246—247, 289—290.



zwrócona egzemplarzami *Ludu* liczonymi po 2/3 ceny handlowej.<sup>4</sup> Kolberg z wdzięcznością przyjął ofiarowaną mu pomoc, chociaż miał wątpliwości, czy cenzura warszawska zezwoli na umieszczenie proponowanej przez Towarzystwo formułki. Pisał, iż mogłoby to „obudzić, przy dzisiejszym napięciu stosunków, pewne acz bezzasadne podejrzenia u władz tutejszych aż nadto skorych do wszelkiego rodzaju podejrzeń, choćby je nawet cenzura nasza nie kwestionowała co przecież także mogłoby mieć miejsce, a stąd i utrudnić dziełu temu obieg w naszym kraju”.<sup>5</sup> Niestety, na tę niewielką, ale systematycznie mającą być udzielaną pomoc przyszło Kolbergowi czekać jeszcze cztery lata. Po raz pierwszy otrzymał bowiem przyrzeczoną kwotę dopiero w październiku 1870 roku, po przedstawieniu części wydrukowanych już arkuszy serii V *Ludu* — *Krakowskie* cz. 1.

Towarzystwo Naukowe Krakowskie zdążyło sfinansować tylko jeden tom *Ludu*, bowiem w 1873 roku przekształciło się w Akademię Umiejętności. Już w styczniu tego roku Kolberg przedłożył Akademii rachunki za druk serii VI z nadzieją, że — jak pisał — „jako spadkobierczyni moralna tak opieki naukowej, jak i szafunków b. Towarzystwa Naukowego, nie zechce uchylić szcudroblivej swej ręki od popierania i dalszych prac moich na polu etnografii krajowej”.<sup>6</sup> Rzeczywiście Akademia przejęła zobowiązania Towarzystwa Naukowego Krakowskiego i finansowała wydanie dalszych tomów *Ludu*. Do 1890 roku ukazało się ich 18. Zasilek Akademii wynosił początkowo 300, później 400, a w ostatnich latach 600 złr. Wystarczało to na druk jednego tomu o objętości 16—20 arkuszy, przy czym gdy koszty druku z powodu dodawanych nut wzrastały, Kolberg dopłacał z własnej kieszeni 100—200 złr. W zamian za zasilek Akademia Umiejętności otrzymała 60 egzemplarzy *Ludu*.

Wszystkie tomy *Ludu* finansowane przez Towarzystwo Naukowe Krakowskie i Akademię Umiejętności (z wyjątkiem tomu VIII — *Krakowskie* cz. 4) drukowane były w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego. Złożyły się na to dwie przyczyny. W 1869 roku, gdy obiecana przez Towarzystwo Naukowe Krakowskie subwencja wciąż nie napływała, Kolberg poszukiwał innego źródła finansowania swojej publikacji. Wraz z ilustratorem Bogumiłem Hoffem<sup>7</sup> planował rozpisanie prenumeraty na *Lud*. Hoff odwiedził wówczas kilka drukarni, aby się zorientować, która z nich proponuje najkorzystniejsze warunki. Najodpowied-

niejsze wydały mu się trzy: Drukarnia Czasu i Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz drukarnia Ludwika Merzbacha w Poznaniu.<sup>8</sup> Kolberg optował za Drukarnią Uniwersytetu Jagiellońskiego, która drukowała najtaniej, choć na gorszym papierze. Przypuszczał jednak, że za trochę wyższą cenę zgodzi się dać lepszy papier.<sup>9</sup> Drukarnia ta dysponowała przy tym odpowiednim do druku tego rodzaju wydawnictwa zestawem czcionek. Decydującym zapewne powodem powierzenia jej tłoczenia *Ludu*, już po przyznaniu Kolbergowi przez Towarzystwo Naukowe Krakowskie dotacji na to wydawnictwo, były ściśle związki Towarzystwa, a później Akademii Umiejętności, z tą właśnie drukarnią. Towarzystwo Naukowe Krakowskie, które początkowo związane było z Uniwersytetem Jagiellońskim, niejako z obowiązku powierzało swój *Rocznik* do druku właśnie Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego. Związki z drukarnią zostały zachowane nawet po oddzieleniu się Towarzystwa od Uniwersytetu i trwały dalej po przekształceniu się Towarzystwa w Akademię Umiejętności. Było to korzystne dla obu stron. Drukarnia miała zapewnione stałe zamówienia, gdyż liczba wydawnictw Akademii ciągle rosła, natomiast Akademia otrzymywała od drukarni stały rabat od kosztów druku, wynoszący 20%.<sup>10</sup>

Stan Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1870—1890, to jest w czasie, gdy drukowała ona *Lud*, nie był najlepszy.<sup>11</sup> Brak odpowiedniego lokalu, przestarzałe maszyny powodowały zakłócenia w jej prawidłowym funkcjonowaniu. Jednocześnie drukarnia borykała się z trudnościami finansowymi. Najgorsze pod tym względem były lata 1881—1886. Dochód drukarni zaczął wówczas szybko spadać, a nawet pojawiły się niedobory. Głównym źródłem tego kryzysu były zaniedbania w administracji drukarni. Jej rachunki były źle prowadzone i nie kontrolowane. Swoje obowiązki w tym zakresie zaniedbywali zarządcy drukarni, najpierw Ignacy Stelcel (1873—1885,) a później Anatol Kosterkiewicz (1885—1897). Obaj byli zresztą napominani przez senat Uniwersytetu Jagiellońskiego za zaniedbywanie obowiązków i przekraczanie kompetencji. Kosterkiewicz dokonał w 1885 roku reorganizacji drukarni. Zakupiono wówczas na jej cele budynek u zbiegu ulic Wolskiej i Zgody. Sprowadzono nowe maszyny i czcionki. Inwestycje te, które na pozór powinny były poprawić stan drukarni, pogorszyły jeszcze jej sytuację; wymagały bowiem zaciągnięcia pożyczki. Przez dziesięć lat drukarnia nie mogła się uporać z długami. W 1895 roku zadłużenie to

<sup>4</sup> Protokoły posiedzeń Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, Archiwum PAN w Krakowie, sygn. TNK 4, k. 232 v.

<sup>5</sup> O. Kolberg, *Korespondencja...*, ss. 226—227.

<sup>6</sup> List Oskara Kolberga do Towarzystwa Naukowego Krakowskiego z 29 grudnia 1867 r., Archiwum PAN w Krakowie, sygn. TNK-38, k. 238—239.

<sup>7</sup> O. Kolberg, *Korespondencja...*, s. 435.

<sup>8</sup> Ilustracje Bogumiła Hoffa zdobią tomy *Ludu* 9—15, poświęcone Wielkiemu Księstwu Poznańskiemu (cz. 1—7, Kraków 1875—1882).

<sup>9</sup> O. Kolberg, *Korespondencja...*, s. 319.

<sup>10</sup> Tamże, s. 321.

<sup>11</sup> K. Stachowska, *Akademia Umiejętności a drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1873—1952* (Wł): *Studia z dziejów drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego 1783—1974*. Książka zbiorowa pod red. Leszka Hajdukiewicza i Jana Hulewca, Kraków 1974, ss. 151—168.



było już tak duże, że właściwie drukarnię należało zamknąć. Wówczas to jej uporządkowania podjął się prof. Bolesław Ulanowski, mianowany członkiem dyrekcji drukarni, a właściwie nią kierujący. Daleko idące oszczędności, ścisła kontrola pracy drukarni, pomoc finansowa Akademii Umiejętności, doprowadziły do spłacenia długów. Wtedy Ulanowski zajął się podniesieniem poziomu technicznego drukarni. Trzeba dodać, że miał on dobrego współpracownika, Józefa Filipowskiego, który w 1898 roku zastąpił Anatola Kosterkiewicza na stanowisku zarządcy drukarni. Dzięki nim Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego stała się jedną z najlepszych w kraju. To były już jednak lata późniejsze, po śmierci Kolberga. Kłopoty finansowe drukarni widoczne były także podczas druku *Ludu*. W Archiwum PAN w Krakowie zachowały się listy Anatola Kosterkiewicza do sekretarza Akademii Umiejętności, którym był wówczas Stanisław Tarnowski, z prośbą o przyspieszenie wypłaty dotacji na druk kolejnych tomów *Ludu*, powołujące się na trudną sytuację finansową drukarni. Szczególnie dramatycznie brzmiał list z 31 maja 1890 roku. Kosterkiewicz pisał:

„Równocześnie zanoszę pokorną prośbę do W[ielmoż]nego Pana Profesora, o łaskawe zaawansowanie nam dzisiaj ze 100 zł w[aluty] a[ustriackiej] choćby tymczasem z własnej kieszeni, na dzieła P. O. Kolberga, które to dzieło prawie już ukończone — do Chełmskiego mam tylko okładkę wydrukować — co uczynię dzisiaj, jeżeli korektę otrzymam, *Ludu* seria XXIII będzie w przyszłym tygodniu skończona, a nowe dzieła Przemyskie już rozpoczęte, forma 1. na czysto odbita, forma 2-ga w pierwszej korekcie. Przepraszam najuprzejmiej W[ielmoż]nego Pana Profesora iż znowu ośmieliłem się prosić o łaskę, — ale przykra konieczność, brak pieniędzy na wypłatę, do tego mnie zmusiła! A znając życzliwość W[ielmoż]nego Pana Profesora dla naszego zakładu, udaję się z tym większym zaufaniem, mając nadzieję, iż Wielmożny Pan Profesor Dobrodziej i w tak krytycznej chwili, jak dzisiejsza nas nie opuści i przychyli się łaskawie do mej uniżonej prośby...”<sup>12</sup>

Te wszystkie perturbacje finansowe drukarni nie zakłóciły jednak trybu wydawania *Ludu* i co roku ukazywał się jeden tom. Wprawdzie zdarzało się, iż Kolberg prosił Akademię Umiejętności o przyspieszenie wypłaty zasiłku, bo drukarnia od tego uzależniała kontynuację druku jego prac, ale zazwyczaj Akademia natychmiast regulowała zaległe rachunki i druk postępował naprzód.

<sup>12</sup> J. Grzybowska, *Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1866—1918*. (W:) *Studia z dziejów...*, ss. 113—150.

<sup>13</sup> List Anatola Kosterkiewicza do Stanisława Tarnowskiego z 31 maja 1890 r., Archiwum PAN w Krakowie, Korespondencja sekretarza generalnego z 1890 r., b. n.

Jeśli sprawy druku *Ludu* i jego kosztów były w zasadzie uregulowane, to pozostawała jeszcze sprawa rozpowszechniania wydawnictwa. Mimo subwencji Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, a później Akademii Umiejętności, wydawnictwo to pozostawało nadal własnością autora, z wyjątkiem określonej liczby egzemplarzy, które był zobowiązany oddać wspierającej go instytucji. Sam Kolberg troszczył się też głównie o rozpowszechnianie *Ludu*, co nie było wcale sprawą łatwą. Na terenie zaboru pruskiego rozpowszechnianiem *Ludu* zajmowała się księgarnia Jana Konstantego Żupańskiego. Wstępnie ustalono, że będzie ona otrzymywać rabat w wysokości 40% pod warunkiem, iż Kolberg otrzyma należność do ośmiu dni, a księgarnia zamówi co najmniej 20 egzemplarzy. W przypadku zamówienia mniejszej ilości lub dłuższego terminu zapłaty, rabat miał wynosić 20%.<sup>13</sup> Z późniejszej korespondencji Kolberga wynika, że Żupański zamawiał po 50 egzemplarzy książki i otrzymywał 50-procentowy rabat.<sup>14</sup>

W Królestwie Polskim *Lud* rozprowadzała księgarnia Gebethnera i Wolffa, natomiast w Galicji interesy Kolberga reprezentowała księgarnia Daniela Edwarda Friedleina. Rozpowszechnianiem *Ludu* zainteresowany był też lwowski księgarz i nakładca Karol Wild. W 1869 roku donosił Kolbergowi, iż przeczytawszy dołączony do *Kraju* prospekt *Ludu*, z własnej inicjatywy kazał zamieścić ogłoszenia o tym wydawnictwie w lwowskich pismach: *Dzienniku Literackim* i *Szkole* oraz podjął się zbierania w swoich księgarniach we Lwowie i Samborze przedpłat.<sup>15</sup>

Kolberg usiłował zainteresować swoim dziełem także księgarzy spoza terenów dawnej Rzeczypospolitej. Jednym z nich był Bolesław Maurycy Wolff, prowadzący od 1853 roku księgarnię nakładową w Petersburgu. Kolberg oferował mu nawet 300—400 egzemplarzy na zasadach sprzedaży bądź komisu. Liczył przy tym na rozpowszechnienie dzieła na terenie Rosji. Pisał: „sądzę, że rozgałęzione stosunki Pańskie będą mu umiały zapewnić dostateczny pokup na Litwie, w Królestwie, zresztą w Petersburgu i Moskwie, gdzie niemała żyje liczba Polaków.”<sup>16</sup> Wolff nie podjął się jednak tego ryzykownego jego zdaniem przedsięwzięcia.<sup>17</sup> Podobnie, jak Władysław Mickiewicz, prowadzący w Paryżu Księgarnię Luksemburską, który w liście do Kolberga stwierdzał, że „podobne dzieło nie jest dla kieszeni emigranckich”.<sup>18</sup> Obiecywał jedynie, iż w swoich katalogach poda informację o nim i jeśli napłyną zamówie-

<sup>13</sup> O. Kolberg, *Korespondencja...*, s. 81.

<sup>14</sup> Tamże, ss. 205—206.

<sup>15</sup> Tamże, ss. 330—331.

<sup>16</sup> O. Kolberg, *Korespondencja*, cz. 2 (1877—1882), Warszawa 1966, ss. 277, 284.

<sup>17</sup> Tamże, s. 281.

<sup>18</sup> O. Kolberg, *Korespondencja*, cz. 3 (1883—1890), Warszawa 1968, s. 360.



nia, porozumie się z autorem. W późniejszej korespondencji Kolberga nie ma jednak już żadnej wzmianki na ten temat.

Kolberg próbował jeszcze innego sposobu upowszechnienia swojego dzieła: chciał skłonić wydawców *Kłosów* lub *Tygodnika Ilustrowanego*, aby dołączali tomy *Ludu* jako premię dla prenumeratorów.<sup>19</sup> Jednakże bez rezultatu, gdyż pisma te przeznaczały na taki cel własne publikacje.<sup>20</sup>

Mimo tych wszystkich zabiegów Kolberga, sprzedaż *Ludu* nie przebiegała najlepiej. Dzieło nie zyskało uznania szerszego ogółu. Ubolewali nad tym autorzy recenzji. „Ze sprzedaży prawie nic nie wpływa, bo publiczność wydawnictwa nie popiera” pisał w 1880 roku w *Kłosach* Zygmunt Gloger dodając przy tym, że wystarczyłoby tylko 50 prenumeratorów, aby Kolberg nie musiał nic do swojego wydawnictwa dopłacać, a 250 — aby można było wydawać w danym roku jeszcze jeden, oprócz tego finansowanego przez Akademię Umiejętności, tom.<sup>21</sup> Nie znalazło się jednak tylu prenumeratorów, a sprzedaż szła w dalszym ciągu kulawo. W 1889 roku Jan Karłowicz pisał, iż w Warszawie są najwyżej dwa komplety *Ludu*.<sup>22</sup> To małe nim zainteresowanie próbowało tłumaczyć zbyt wysoką ceną. Już po śmierci Kolberga, w 1900 roku jego spadkobierczynie zdecydowały się na obniżenie ceny poszczególnych tomów *Ludu* o połowę lub jedną trzecią.<sup>23</sup> Nie na wiele to się jednak zdało. Jeszcze w 1905 roku w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego zalegały duże ilości tomów *Ludu* — łącznie 11 706 egzemplarzy, a niektórych tomów więcej niż połowa nakładu.<sup>24</sup> Wtedy też spadkobierczynie Kolberga sprzedały wszystkie te egzemplarze Akademii Umiejętności, która podjęła starania o właściwe rozpowszechnianie dzieła Kolberga.<sup>25</sup>

<sup>19</sup> O. Kolberg, *Korespondencja*, cz. 1., s. 456.

<sup>20</sup> Tamże, ss. 458—459.

<sup>21</sup> Z. Gloger, *Oskar Kolberg i jego prace*, *Kłosy* 1880 T. 30, nr 790, s. 124.

<sup>22</sup> J. Karłowicz, *Oskar Kolberg*, *Wiśła* 1889 T. 3, s. 473.

<sup>23</sup> *Dzieła Oskara Kolberga*, *Tygodnik Ilustrowany* R. 1900. nr 37, s. 721; *Dzieła etnograficzne Oskara Kolberga*, *Lud* 1905 R. 11, s. 98.

<sup>24</sup> Korespondencja sekretarza generalnego AU z 1905 r., Archiwum PAN w Krakowie, sygn. PAU I-57 nr 161.

<sup>25</sup> Korespondencja sekretarza generalnego AU z 1905 r., Archiwum PAN w Krakowie, sygn. PAU I-57 nr 101.

Witold Przewoźny

## INDEKSY DO DZIEŁ WSZYSTKICH OSKARA KOLBERGA A NOWOCZESNY SYSTEM WYSZUKIWANIA INFORMACJI

Prace nad pełnym opracowaniem i wydaniem całości materiałów rękopiśmiennych Oskara Kolberga doprowadzone zostały do takiego momentu, w którym zagadnienie indeksów stało się niezbędne do rozwiązania.

Gigantyczne i niepowtarzalne dzieło O. Kolberga jest jednym z podstawowych dziewiętnastowiecznych źródeł dla wielu dyscyplin humanistycznych i jako takie musi być zaopatrzone w logicznie skonstruowany, nowoczesny, szeroki, czytelny i praktyczny system indeksów.

Obecnie ta ogromna, planowana na 80 tomów, monografia kultury ludowej XIX wieku stanowi wielki labirynt, przed którym стоимy czasem zupełnie bezradni, nie mając klucza, który by pozwolił dotrzeć do jego wnętrza i umożliwił odkrycie całego bogactwa treści ukrytych na tysiącach stron tego dzieła.

Czynione do tej pory próby stworzenia systemu indeksów dla DWOŚ nie dały zadowalających rezultatów. Sztywne i nieprecyzyjne metody nie mogły sprostować oczekiwaniom, a przede wszystkim ogromowi samego dzieła. Zaistniała więc konieczność wypracowania nowej koncepcji indeksów, która maksymalnie odpowiadałaby dziełu i jego odbiorcom.

Podstawową trudnością jest tu ogromny materiał DWOŚ planowany na około 2500 arkuszy wydawniczych, co daje ok. 40 000 stron, a więc planować należy indeks zawierający kilka milionów haseł w zależności od wybranej głębokości i szerokości indeksowania.

Dodatkową trudnością w opracowaniu tej koncepcji jest brak możliwości oparcia się na gotowych i sprawdzonych metodach indeksowania tego typu materiałów, jak również duże opóźnienie nauk humanistycznych w dziedzinie szeroko pojętej informatyki. Poszczególne nauki reprezentowane w dziele Oskara Kolberga nie dysponują jeszcze swoim aparatem pojęciowym i borykają się często z dużymi kłopotami metodologicznymi. Taka sytuacja nie ułatwia zadania stojącego przed indeksatorami, gdyż będą oni musieli niejednokrotnie rozwiązywać bardzo trudne problemy systematyki, klasyfikacji, rozbieżności pojęciowych, gatunkowych czy definicyjnych.

Niektóre ośrodki naukowe są w początkowym etapie budowania różnego typu nowoczesnych słowników, leksykonów, tezaurusów czy indek-



sów. W pewnej mierze możliwe stanie się wykorzystanie tych pozycji i doświadczeń z nimi związanych, np. krakowski słownik gwar czy lubelski słownik etnolingwistyczny folkloru polskiego. Oczywiście nie można tu pominąć wielkich osiągnięć w tej dziedzinie Juliana Krzyżanowskiego i jego słownika folkloru systematyki bajek, Jana Sadownika z nieśluszenie zbyt mocno krytykowaną systematyką pieśni, osiągnięcia wielu wybitnych folklorystów, dialektologów, językoznawców, czy filologów w dziedzinie systematyki tekstów folkloru oraz Bystronia i Gajka w systematyce tekstów etnograficznych.

Prace nad skonstruowaniem nowej koncepcji indeksu rozpoczęto w Redakcji DWOK kilka lat temu, poczynając od określenia podstawowych zadań jakie powinny spełniać indeksy:

1. powinny objąć całość opublikowanych materiałów Kolberga;
2. scalić ten różnorodny materiał w pewną całość źródła naukowego;
3. odzwierciedlić specyficzny charakter dzieła, jego układ i koncepcję przy jednoczesnym uwspółcześnieniu terminologii, klasyfikacji i podziałów gatunkowych;
4. dać maksymalną liczbę odpowiedzi na wielokierunkowe pytania niejednorodnej grupy odbiorców (musi zaspokoić wymagania naukowców różnych dziedzin humanistyki, jak i odbiorców zadających pytania w mniejszej skali uszczegółowienia, między innymi regionalistów, sympatyków folkloru czy etnografii);
5. powinien być systemem łatwym w użyciu, czytelnym, o znikomym szumie informacyjnym dezorientującym użytkownika;
6. powinien być na tyle szczegółowym systemem, by dotrzeć do zagadnień zupełnie ukrytych w tekście i nieuświadamianych w świecie współczesnej wiedzy. Dotyczy to szczególnie obrzędowości, magii, wiedzy ludowej, świata baśni i bajki, legend czy też pieśni ludowej.

Jak wynika z tych podstawowych zadań, mamy tu do czynienia z sytuacją niezwykłą. Musimy zbudować system informacyjny gigantycznego i specyficznego dzieła Oskara Kolberga dla zróżnicowanego odbiorcy, niejednokrotnie o różnych i czasem sprzecznych ze sobą wymaganiach. Wszystkie te cechy, jakim winien odpowiadać system indeksów, warunkowały wybór samego sposobu indeksowania. Najważniejszym problemem w początkowej fazie budowania koncepcji jest kwestia głębokości indeksowania i szczegółowości wyboru materiału. Głębokość analizy — inaczej jej szczegółowości — zależy od kilku czynników:

- od stopnia zainteresowania użytkowników danego systemu;
- od tego, czy dany materiał leży w centrum ich zainteresowania, czy też raczej stanowi źródło poboczne, marginesowe;
- czy zagadnienia szczegółowe potraktowane są wyczerpująco, czy po-  
bieżnie, wrywkowo;

- czy materiał ma charakter oryginalny, twórczy, wnosi coś nowego, czy raczej powtarza rzeczy znane, zawarte w wielu innych opracowaniach;
- czy ujęcie treści jest usystematyzowane, przejrzyste;
- czy autor jest wybitnym specjalistą — znawcą danego zagadnienia. Przy odpowiedziach twierdzących następuje wzrost szczegółowości indeksu.

Po wielu dyskusjach zdecydowano się na taką koncepcję indeksowania, która umożliwiłaby maksymalnie szczegółową ekscerpcję materiałów, zdając sobie jednocześnie sprawę z ogromu całego przedsięwzięcia. Należy znaleźć metodę, która jest w stanie zbudować i opanować technicznie bazę indeksu złożoną z około pięciu milionów haseł. Decydując się na takie uszczegółowienie brano pod uwagę dwa czynniki:

1. planuje się zbudowanie systemu informacyjnego dla unikalnego dzieła, źródła naukowego kilku dyscyplin naukowych, które dopiero zaczynają szerokie studia nad kulturą XIX wieku;
2. jest to praca tak rozległa, pracochłonna i długotrwała, iż należy ją wykonać jak najdokładniej, gdyż nikt już nie wykona tej pracy powtórnie, a ewentualne pogłębienie indeksu w przyszłości wymagałoby wykonania jej od nowa.

#### Metoda indeksowania

Sam indeks rozumiemy jako spis pomocniczy, narzędzie wyszukiwawcze, zestawiający według określonej kolejności elementy treściowe lub formalne danego wydawnictwa i kierujący za pomocą umownego wskaźnika (najczęściej liczbowego) do właściwego miejsca (strony, paragrafu) w tekście. Innymi słowy jest to oznaczenie w zwięzły sposób treści danego materiału za pomocą wyrazów języka naturalnego lub sztucznego, w celu umożliwienia wyszukania informacji zawartych w tych materiałach na zapotrzebowanie sformułowane w postaci problemu. Wśród różnych metod indeksowania można wyróżnić podstawowe:

- za pomocą klasyfikacji (klasyfikowanie),
- za pomocą haseł przedmiotowych,
- za pomocą słów kluczowych lub deskryptorów.

Indeksowanie według klasyfikacji jest typowym systemem liniowym — odpowiada w swojej istocie układowi hierarchicznemu indeksu i polega na wyliczeniu poszczególnych elementów w odpowiednim układzie. Metoda ta dla naszych celów jest przydatna w niewielkim stopniu.

Indeksowanie przy pomocy haseł przedmiotowych jest najbardziej typowym sposobem indeksowania. Metodą tą, lub znacznie do niej zbliżoną, indeksowano większość dzieł do tej pory. Hasło przedmiotowe jest tu wyrażeniem jedno— lub wielowyrazowym zwięzle informującym o treści danego materiału. Zbudowane jest z tematu oraz dołączo-



nych określników, oddzielonych od tematu umownym znakiem graficznym, np. budownictwo — konstrukcje. Temat — to nazwa określająca przedmiot dzieła (temat przedmiotowy), bądź dziedziny wiedzy (temat klasowy), bądź też jego formę piśmienniczą czy wydawniczą (temat formalny). Wśród tematów przedmiotowych wyróżnia się tematy osobowe, tematy geograficzne, topograficzne itp. Tematy wymagają często sprecyzowania i zaznaczenia różnych aspektów, w jakich występują. Powstaje stąd potrzeba stworzenia określników, czyli wyrazów lub zespołów wyrazów, które określają cechy i właściwości tematu. Określniki pozwalają też — przy nagromadzeniu wielkiej liczby zapisów dotyczących tematu — zróżnicować je w zależności od ujęcia i w ten sposób uzyskiwać większą przejrzystość oraz sprawniej kierować do poszukiwanej informacji. Wyróżnia się określniki rzeczowe, geograficzne, chronologiczne i formalne. Indeksowanie za pomocą haseł przedmiotowych polega na znalezieniu dla danego dokumentu już sformułowanego tematu (ewentualnie dwóch lub trzech). Są to „języki prekoordynowane”, tzn. mające już jak gdyby gotowe szuflady (tematy) w trakcie indeksowania. Jest to więc indeks dość sztywny, który daje pozytywne rezultaty przy materiale stosunkowo wąskim i ograniczonym tematycznie. Indeks taki traktuje materiał informacyjny danego dzieła dość jednostronnie, nie dając powiązań między poszczególnymi pojęciami. Przy zetknięciu z pojęciami wieloznaczeniowymi i problemami różnokierunkowymi następuje załamanie prężności informacyjnej tego systemu. Na podstawie koncepcji zbliżonych do indeksowania za pomocą haseł przedmiotach budowano indeks *Ludu* czy indeks *Kultury Ludowej Słowian* Kazimierza Moszyńskiego. Przy zetknięciu tej koncepcji indeksowania z tak gigantycznym materiałem, jakim są *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*, metoda ta nie wytrzymuje krytyki.

Pośród różnego rodzaju metod informacyjno-wyszukiwawczych na czoło wybijają się, zarówno pod względem rozpowszechniania jak i przydatności, języki deskryptorowe, należące do języków postkoordynowanych. Deskryptor jest to termin znormalizowany, ustalony dla danego systemu informacyjnego jako obowiązujący przy indeksowaniu. To jedno- lub kilkuwyrazowy termin, ewentualnie symbol, sformalizowany w ramach danego języka informacyjno-wyszukiwawczego, jednocześnie reprezentujący zawartość pojęciową określonej grupy terminów o znaczeniu identycznym lub terminów bliskoznacznych. Kontrolowany słownik deskryptorów pomaga pokonać braki języka naturalnego jako narzędzia porządkowania informacji, pozwala na zachowanie konsekwencji w stosowaniu przyjętej terminologii i służy odbiorcom do wstępnej orientacji w układzie. Jednocześnie deskryptory uwspółcześniają terminologię danego dzieła. W językach deskryptorowych dany mamy słownik zawierający zarówno terminy proste, jednowyrazowe, jak i terminy złożone

z kilku wyrazów (przy czym istnieje tendencja do ograniczania do minimum liczby terminów złożonych). W trakcie indeksowania dobiera się odpowiednie deskryptory i dopiero ich właściwa kombinacja stanowi temat dokumentu. Nie istnieje lista gotowych tematów — mamy jak gdyby jedynie alfabet — materiał, z którego buduje się temat. Tego rodzaju indeksowanie nazywa się indeksowaniem współrzędnym. Indeksowanie takie polega na charakteryzowaniu treści dzieła za pomocą współrzędnych, dających się swobodnie kombinować słów kluczowych, deskryptorów lub specjalnych znaków. Indeksowanie takie może być wykonane ręcznymi, klasycznymi metodami, lub przy pomocy automatycznych układów przechowywania i przetwarzania danych. Dla takich zresztą systemów został stworzony.

Języki deskryptorowe posługujące się indeksowaniem współrzędnym są obecnie powszechnie stosowane i wydają się być najnowszym sposobem indeksowania. Pozwalają one nie tylko na uzyskiwanie stosunkowo najlepszych wyników wyszukiwawczych, ale jednocześnie indeks taki jest dość prosty w użyciu dzięki posługiwaniu się jednostkami leksykalnymi równokształtnymi z wyrazami języka naturalnego. W indeksowaniu tym stosuje się bądź słownictwo niekontrolowane, tzw. słowa kluczowe, bądź słownictwo kontrolowane — deskryptory, ujęte w specjalny słownik zwany tezauresem. Tezaurus jest to słownik zawierający terminologię określonej dziedziny, uporzędkowany alfabetycznie i logicznie, którego celem jest ułatwienie opisywania treści dokumentów z danej dziedziny według zasad indeksowania współrzędnego w sposób pełny z różnych punktów widzenia i przy różnej głębokości indeksowania oraz zwiększenia efektywności wyszukiwania informacji przez ułatwienie użytkownikowi sformułowania interesującego go zapytania. Innymi słowy tezaurus spowodować powinien, aby indeks i osoba z niego korzystająca operowały tym samym językiem. W przypadku DWOK sprawę komplikuje fakt, iż żadna z dziedzin reprezentowanych w tym dziele nie wypracowała swojego tezausa, ani nawet ustalonego pełnego i jednoznacznego słownika terminologicznego. W tym przypadku decydując się na metodę indeksowania za pomocą słów kluczowych i deskryptorów w oparciu o indeksowanie współrzędne, stoimy przed problemem zbudowania choćby uproszczonego tezausa DWOK. Pozwoli on na odpowiednie przygotowanie i przeanalizowanie materiału wybranego do indeksowania i uniknięcia przypadkowego wyboru słownictwa.

W pracach nad koncepcją indeksów założono również układ przestrzenny indeksów w ramach edycji DWOK. Były dwie możliwości:

1. system liniowy — to znaczy kolejno po sobie ustawione indeksy z odsyłaczami, przy czym każdy indeks byłby równie ważny i stanowiłby integralną część całości;



2. system gwiazdzisty z jednym indeksem centralnym i całą grupą indeksów towarzyszących, pomocniczych, powiązanych ze sobą odсылaczami. Istnieje tu możliwość wykorzystania różnych typów indeksów — alfabetycznych, hierarchicznych indeksów fasetowych czy deskryptorowych, w zależności od specyfiki zagadnień.

Koncepcja indeksu „gwiazdzistego” umożliwiła wytypowanie pięciu grup indeksów, w których centralną rolę spełniałby indeks rzeczowy.

#### I. Indeks rzeczowy:

Będzie obejmował całość DWOK bez sztucznego i sprzecznego z koncepcją Kolberga podziału na różne dziedziny, jak etnografia czy folklor (dla Kolberga jest to jeden świat kultury ludowej). Indeks ten będzie miał konstrukcję pól sematyczno-leksykalnych zbliżonych w swojej koncepcji do modelu zastosowanego w lubelskim słowniku etnolingwistycznym folkloru polskiego pod red. doc. Jerzego Bartmińskiego.

Schemat ten obejmuje 6 głównych pól czyli grup tematycznych:

1. Kosmos i tworzące go żywioły:
  - ogień, światło, świat
  - niebo i ciało niebieskie
  - meteorologia i zjawiska atmosferyczne
  - ziemia, jej kształt
  - minerały, kamienie, kruszce
  - woda, zbiorniki wodne
  - czas
  - przestrzeń, jej podziały, granice
2. Religia i demonologia
  - Bóg, Chrystus, Duch Święty
  - Matka Boska
  - Aniołowie
  - Postacie biblijne
  - Postacie świętych
  - Istoty mityczne i bóstwa pogańskie
  - Demony i duchy
  - Diabeł
3. Rośliny
4. Zwierzęta
5. Człowiek
6. Cechy miar i inne

System pól leksykalnych dla Dzieł wszystkich O. Kolberga wymaga oddzielnego projektu. Oczywiście każda z kategorii danego pola będzie odpowiednio dla danego materiału skategoryzowana. Takie ujęcie indeksu rzeczowego daje już na samym wstępie dość czytelny układ całości bez jednoczesnego ograniczenia wyboru materiału. Otrzymujemy system zupełnie otwarty i porządkujący pracę nad indeksem. Samo rozplanowanie pracy nad poszczególnymi polami obejmującymi całość DWOK wydaje się roz-

wiązaniem bezpieczniejszym niż wybór słownictwa wielotematycznego z całości czy nawet wybranych fragmentów dzieła. Obecnie, przy współpracy ze wspomnianym już zespołem Słownika etnograficznego, kierowanym przez doc. Bartmińskiego, w Redakcji DWOK rozpoczęto prace przy polach indeksowanych „Rośliny” i „Zwierzęta”. Pełna ekscerpca z całości opublikowanego dotąd wydawnictwa O. Kolberga będzie niewątpliwie sprawdzianem koncepcji.

II. Indeks etnogeograficzny — obejmujący etnaniny i nazwy geograficzne. Indeks ten wykonany jest już do 34 tomów i wymaga obecnie pewnych modyfikacji i uzupełnień. Do indeksu tego planowane jest również opracowanie szczegółowych map.

III. Indeks nazw osobowych — posiada już instrukcję wykonawczą wyliczającą kilkanaście kategorii postaci, które będą ujęte w indeksie np.: postacie biblijne, mitologiczne, historyczne, literackie, imiona, nazwiska, pseudonimy, postacie grupowe itp.

#### IV. Indeksy i katalogi tekstów folklorystycznych

1. indeksy dotyczące pieśni:
  - a) indeks incipitów pieśni (gotowy jako materiał warsztatowy w zapisie komputerowym)
  - b) indeks tematów pieśni
2. indeks przysłów
3. katalog bajek i opowieści wierzeniowych o konstrukcji krzyżowej, tzn. wychodzący od numerów poszczególnych typów bajkowych i gromadzący wątki w całym DWOK oraz wychodzący od materiału drukowanego z podaniem dla każdej pozycji właściwego numeru typu
4. katalog widowisk
5. katalog zagadek
6. katalog oracji i przemów

#### V. Indeksy i katalogi muzyczne

1. indeks incipitów melodii
2. klasyfikacja wg wariantów
3. klasyfikacja wg cech strukturalnych.

Podana tutaj lista indeksów może ulec rozszerzeniu o dodatkowe indeksy tematyczne w zależności od uwidocznionych potrzeb.

Program realizacji tego systemu indeksów przewiduje bardzo duże rozbudowanie szczegółowości systemu. Większy stopień szczegółowości zapewnia bardziej praktyczne możliwości przetwarzania informacji. Jest to rozwiązanie bardzo pracochłonne i wymagające wysoko wyspecjalizowanej kadry indeksatorów lecz wydaje się być rozwiązaniem *bezpieczniejszym* w dokonaniu właściwej oceny głębokości i szczegółowości indeksów. Trudniej jest uzupełnić już gotowy zbiór, niż wykluczyć z indeksu nadmiar informacji.



Program prac i wybrana metoda indeksowania, oparta na językach deskryptorowych i indeksowaniu współrzędnym, daje możliwość technicznego opanowania i przyspieszania prac. Istnieje możliwość wykorzystania komputerowych systemów magazynowania i przetwarzania informacji.

Redakcja DWOK nawiązała kontakt z Ośrodkiem Informatyki UAM w Poznaniu, który podjął się budowy programów i udostępnienia swojej bazy komputerowej. W perspektywie istnieje możliwość uruchomienia końcówki będącej w wyposażeniu Redakcji. Szczegółowy program tej współpracy będzie opracowany do końca 1989 r. Istniejące nowe możliwości zautomatyzowania niektórych procesów indeksowania pozwoliły widzieć system indeksów jako podstawę ogólnego systemu informatycznego dla DWOK. W systemie informatycznym obok indeksów znalazłoby się miejsce na szereg dodatkowych informacji: odzwierciedlających wielkie doświadczenie poszczególnych redaktorów, wiadomości zebrane w toku wieloletniego obcowania z rękopisami Kolberga i wreszcie informacji, które staną się „produktem ubocznym” w pracy nad indeksami. Niektóre zadania mogą przecież funkcjonować w pamięci dyskiety i stanowić doskonały ważny materiał warsztatowy do wykorzystania w Redakcji.

Ewa Dahlig

## LUDOWE FORMY SKRZYPIEC W POLSKICH KOLEJACH MUZEALNYCH

Wśród instrumentów ludowych występujących w Polsce skrzypce zajmują miejsce szczególne. Można wręcz powiedzieć, że zdominowały one ludową praktykę muzyczną w jej tradycyjnym kształcie, wchodząc w skład, a w zasadzie stanowiąc trzon wszystkich typów kapel. Najprostszy zespół muzyczny powstawał już przez dodanie do skrzypiec jednego instrumentu o funkcji rytmicznej (bębenek) lub rytmiczno-burdonowej (basy). Z terenu Polski centralnej i południowej znamy przykłady większych kapel w całości smyczkowych, tworzonych przez dwoje — troje skrzypiec o podzielonej funkcji oraz basy. Niewątpliwym dowodem znaczenia skrzypiec w kulturze ludowej jest uwidaczniająca się w wielu bajkach i gawędach wiara w szczególną moc instrumentu i grających na nim wybitnych muzyków.

W monografiach regionalnych Oskara Kolberga skrzypce są najczęściej wymienianym instrumentem, co dowodzi powszechności ich występowania. Prawdopodobnie właśnie wskutek owej powszechności Kolberg, nie chcąc przytaczać faktów według niego oczywistych, w większości przypadków ograniczał się do wymienienia nazwy instrumentu. Wzmianki o skrzypcach dłubanych czy też „szerokich skrzypcach z krótkim grubowłochatym smyczkiem”<sup>1</sup>, eksponowanych na wystawie w Kołomyi w 1880 r., należą do nielicznych wyjątków. Niczego zatem nie dowiadujemy się o bardziej prymarnych formach, z pewnością powszechnie stosowanych jako namiastki skrzypiec wówczas, gdy nabycie „prawdziwego” instrumentu uniemożliwiały bariery finansowe. Tak więc opracowania Kolberga mają przede wszystkim znaczenie jako źródła poznania zasięgu skrzypiec oraz innych, regionalnie tylko zachowanych, chordofonów smyczkowych. W pewnym zakresie zarysowuje się w nich także problem przemian w instrumentarium ludowym, sprowadzających się w zasadzie do eliminowania odmian prymarnych i lokalnych na rzecz klasycznych skrzypiec. Na trzy przypadki należy zwrócić szczególną uwagę:

1. Mazanki,<sup>2</sup> zachowane lokalnie na terenie Wielkopolski, wypierane były w połowie XIX w. przez tzw. skrzypce przewiązane (podwiązane), będące adaptacją instrumentu profesjonalnego do wymogów praktyki ludowej).

1. O. Kolberg: *Dzieła wszystkie*, t. 31 s. 9.

2. j. w., t. 10 s. 87



2. Blżej nie określonym „starym gęślom”<sup>3</sup> obszaru karpackiego przeciwstawiał Kolberg „nowe skrzypce”, prawdopodobnie odnotowując tym samym proces zastępowania złóbcoków skrzypcami.
3. W jednym przypadku wspomniany został muzyk posługujący się skrzypcami dłubanymi do czasu, gdy mógł nabyć profesjonalnie wykonany instrument.<sup>4</sup> Informacja ta obrazuje proces wprowadzania do ludowej praktyki muzycznej instrumentów wykonanych fabrycznie, jako doskonalszych brzmieniowo od wyrobów wiejskich wytwórców.

Podobnie jak w powszechnej historii instrumentów wykształcenie klasycznego modelu skrzypiec ukoronowało wielowiekowy rozwój chordofonów smyczkowych, doprowadzając do zarzucenia wszystkich mniej doskonałych form, tak też i w polskim instrumentarium ludowym pojawienie się skrzypiec spowodowało ogromny skok jakościowy. Oddziaływanie ich na chordofony ludowe zaczęło się najprawdopodobniej wraz z momentem rozpowszechnienia tego instrumentu na ziemiach polskich, a więc jeszcze w XVI w. Początkowo ograniczone do zewnętrznego naśladownictwa formy, z czasem zaczęło ono obejmować konstrukcję instrumentu z jej funkcjonalnie istotnymi elementami, jak podstrunnica czy strunociąg. Przemiany takie można by skądinąd uważać za naturalne, zgodne z logiką przekształceń chordofonów średniowiecznych i niezależne od nurtu profesjonalnego. Nie sposób jednak przyjąć, że praktyka ludowa ulegała samoistnym przemianom w zupełnej izolacji, gdy równolegle istniał wykształcony już silny idiom skrzypcowy. Jego rolę wykazała zresztą późniejsza historia chordofonów smyczkowych, od XIX wieku udokumentowana w stopniu wystarczającym do stwierdzenia, iż skrzypce całkowicie zdominowały wówczas instrumentarium ludowe. Nie oznacza to oczywiście, że powszechnie posługiwano się skrzypcami o budowie w pełni odpowiadającej modelowi. Ten ostatni oddziaływał przez stopniowe ujednolicanie normy wytwórczej na dwu płaszczyznach: formy instrumentu i technologii wytwarzania.

Unifikacja zewnętrznej formy (a więc kształtu instrumentu) przy zachowanej ludowej technologii wyrobu, doprowadziła do rozpowszechniania się w instrumentarium ludowym skrzypiec żłobionych (zwanych także dłubanymi), odznaczających się dużym zewnętrznym podobieństwem do modelu profesjonalnego, ale wykonywanych z dwu tylko głównych części: wydrążonego spodu, stanowiącego całość z szyjką i główką oraz naklejonej nań płyty wierzchniej.

Oddziaływanie w kierunku profesjonalizacji techniki wytwarzania ma charakter gruntownie odmienny. Po wielowiekowej hegemonii korpusu żłobionego, spotykanego jeszcze przed drugą woją światową (spordycznie także później), doszło do upowszechnienia się pudła klejonego

złożonego z oddzielnie wykonanych płyt spodniej i wierzchniej, boczków oraz doklejonej szyjki z główką. Oznacza to istotną komplikację procesu wytwórczego. Ta niezwykle ważka zmiana może wynikać zarówno z dążenia do perfekcji naśladownictwa, jak i ze wzrostu świadomości wiejskich wytwórców instrumentów, dostrzegających związek między szczególnie rozwiązaniami konstrukcyjnymi a brzmieniem skrzypiec. Przejście do korpusu klejonego jest najistotniejszym efektem oddziaływania wzorców profesjonalnych. Do pozostałych rezultatów należy zarzucenie łączenia elementów pudła rezonansowego przy pomocy gwoździ na rzecz klejenia.

Stan zachowania skrzypiec w polskich kolekcjach muzealnych w pełni odzwierciedla prawidłowości praktyki ludowej: instrumenty te zdecydowanie dominują wśród chordofonów, a jedynie istnienie silnej tradycji lokalnej uzasadnia odwrócenie proporcji, przykładowo w Muzeum Tatrzańskim, gromadzącym przede wszystkim złóbcoki. Znajdujące się w kolekcjach skrzypce reprezentują w zasadzie wszystkie fazy rozwojowe, od form bez właściwego pudła rezonansowego przez egzemplarze żłobione, zbijane gwoździami i zaopatrzone w podstawek-duszę, do instrumentów w pełni profesjonalnych, pochodzących z produkcji fabrycznej lub indywidualnych warsztatów wytwórczych. Na ich przykładzie możemy obserwować z jednej strony ujednolicanie norm, z drugiej zaś — wzbogacanie konstrukcji o nowe elementy i rozwiązania morfologiczne, uwarunkowane względami estetycznymi.

Wśród skrzypiec zgromadzonych w zbiorach muzealnych wyróżnić można następujące grupy:

1. skrzypce dziecięce,
2. narzędzia dźwiękowe w kształcie skrzypiec,
3. skrzypce żłobione,
4. skrzypce klejone,
5. formy hybrydne.

### 1. Skrzypce dziecięce

Grupe skrzypiec dziecięcych wyodrębniają przede wszystkim małe rozmiary instrumentów. Ich długość nie przekracza 501 mm, a zatem jest o niemal 100 mm mniejsza od standardowej długości skrzypiec. Długość jest zarazem jedynym kryterium odróżniającym grupe skrzypiec dziecięcych od równie prymarnych i zróżnicowanych narzędzi dźwiękowych, charakteryzujących się z kolei długością przekraczającą 600 mm. Skrzypce dziecięce obrazują poniekąd różne stadia rozwoju chordofonów, od rozwiązań bardzo prymitywnych, do przejawiających cechy rzeczywi-

5. Niniejszy artykuł oparty został na dotychczasowych wynikach dokumentacji ludowych instrumentów muzycznych, prowadzonej przez Pracownię Dokumentacji Folkloru Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

3. j. w., t. 54 s. 210.

4. j. w., t. 12 s. 322.



stych instrumentów użytkowych. Ogólnie obserwowany prymitywizm wykonania wpływa niewątpliwie z przeznaczenia instrumentów wyłącznie do celów zabawowych i ćwiczebnych. Dla uniknięcia kosztów związanych z zakupem „prawdziwych” skrzypiec, często ojcowie sporządzali synom miniaturowe namiastki instrumentów, bądź też młodzi adepci gry skrzypcowej wykonywali je sami, zwykle w najprostszej z niżej opisanych wersji.

a) Najprostszy rodzaj skrzypiec dziecięcych powstaje przez naciągnięcie jednej lub kilku strun na płaską deseczkę, często wyciętą w kształcie skrzypiec. Nie ma zatem właściwego pudła rezonansowego, co z góry określa możliwości brzmieniowe. Instrumenty takie znajdują się między innymi w zbiorach Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, a wykonał je (dwa egzemplarze) Stanisław Klejnas z Raducza. W literaturze przedmiotu odnajdujemy analogię w postaci „skrzypek na desce”. Kilka ich odmian, różniących się stopniem złożoności budowy i starannością wykonania, przedstawił Adam Chętnik.<sup>6</sup> Obok instrumentu, którego struny umocowane są, jak w przypadku „skrzypiec” Klejnasa, w dwóch punktach deski, zamieścił on rysunek odmiany ulepszonej, mającej wyodrębnioną główkę z komorą kołkową i dwoma kołkami bocznymi, a także strunociąg. Instrumenty identyczne z egzemplarzami wykonanymi przez Klejnasa spotykamy także przykładowo w instrumentarium dziecięcym Słowacji pod nazwami *doskově husle*, *dostickové husle*, *detské husle*, *lopatkové husle*, *nemé husle*.<sup>7</sup> Również i one przybierają niekiedy bardziej zaawansowaną formę z wydrążoną komorą kołkową, quasi-podstrunnicą i strunociągiem. W polskich zbiorach muzealnych znajdujemy taki przykład w Muzeum Regionalnym w Rzeszowie (ezg, 1956 MRE). Są to skrzypki wykonane z płaskiej deseczki w sposób niezupełnie staranny. Pseudo-podstrunnica oraz strunociąg pomalowane zostały na czarno, a namalowane na desce efy dopełniają obrazu skrzypiec, które przy całej prostocie swojej konstrukcji znakomicie imitują rzeczywisty instrument.

b) Następną grupę skrzypiec dziecięcych tworzą instrumenty, w których zasady konstrukcyjne zmieniają się już w kierunku wyodrębnienia pudła rezonansowego. Umownie można je określić jako „skrzypki o dwu deskach”. W egzemplarzu MOR-E/691 z Muzeum Okręgowego w Rabce namiastkę pudła stanowi częściowo rozszczepiona deska, będąca prymitywną formą rozwarstwienia korpusu na górną i dolną płytę. Zachowany został ogólny kształt i proporcje skrzypiec, jednakże bez zaznaczonych „rożków”. Wycięte w górnej „płyce” dwa otwory rezonansowe stanowią,

6. A. Chętnik: Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach. Olsztyn 1983 s. 66—67.

7. O. Elschek: Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei, Teil 2. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Leipzig 1983 s. 65—66.

łącznie z przybitą podstrunnicą i ogólnym kształtem instrumentu, elementy upodabniające opisywany egzemplarz do skrzypiec. Instrument ten powstał w r. 1933.

c) Najliczniej reprezentowanym rodzajem skrzypiec dziecięcych są skrzypce żłobione. Poza mniejszymi rozmiarami, w niczym nie odbiegają one od tradycyjnych ludowych „dłubanek”. Żłobienie, jak już wcześniej wspomniano, było ostatnią bodaj cechą odróżniającą skrzypce ludowe od profesjonalnych, oczywiście w sensie istoty konstrukcji, a nie proporcji czy jakości wykonania. Jak widać na licznych przykładach, również na zbiorze żłobionych skrzypek dziecięcych, instrumenty wykonane tą metodą mają już wszelkie atrybuty skrzypiec, a zatem wykształconą komorę kołkową o czterech otworach, często uformowaną w ślimak, dalej prożki górny i dolny, otwory rezonansowe typu f, strunociąg typu profesjonalnego, podstrunnicę, osobny guzik i zarysowane rożki. Niektóre z wymienionych cech w pewnych egzemplarzach nie występują, co nie zmienia obrazu całości grupy. Z należących tu instrumentów zwraca uwagę prymitywny egzemplarz PME/0004 z Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, pochodzący z Podhala. Korpus typu gitarowego (tzn. z talią wciśniętą, a nie wydzieloną odrębnymi łukami) spajany jest tu przy pomocy gwoździ, a niekształtne otwory typu S odwrócone są na zewnątrz, inaczej niż w skrzypcach. Ponadto nie ma prożków i występują tylko trzy struny. Pierwotnie instrument miał podstawek—duszę z jedną nóżką długą, przechodzącą przez otwór rezonansowy do spodu pudła. Innym wyróżniającym się instrumentem są skrzypce wykonane przez Stanisława Klejnasa z Raducza, ze zbiorów MLIM w Szydłowcu. Owalne liry górna i dolna zostały tu zastąpione formami trapezoidalnymi, co — pomijając kwestię łuków talii — upodabnia instrument do żłobców. Taka hybrydyczna forma zdaje się być jednostkowym eksperymentem jak powyższe wykończeniu, ale kształtem nie odbiegające od ogólnie wytwórcy, który wykonał także dwie inne pary skrzypiec o analogicznym przyjętych norm.

d) Czwarty i ostatni rodzaj skrzypiec dziecięcych to typ o znacznie bardziej zaawansowanej zasadzie konstrukcyjnej. Przy obecnym stanie dokumentacji reprezentowany jest przez jeden tylko egzemplarz (MET 6527 z Muzeum Etnograficznego w Toruniu, wykonany w r. 1961 przez Wacława Obernikowicza). Występują tu dwie oddzielne płaskie płyty o zaznaczonych rożkach. Włożone między nie masywne, klockowate obrzeże, tworzące całość z szyjką i główką, stanowi namiastkę skrzypcowych boczaków. Obrzeże owo jest zarazem podstawą konstrukcyjną całego instrumentu, do której gwoździami przymocowano płyty i podstrunnicę. Są to najdłuższe ze skrzypiec zaliczonych do grupy instrumentów dziecięcych. Ich długość (501 mm) jest już na tyle znaczna, że nie można także wykluczyć dorosłego użytkownika (zwłaszcza wobec dużej staranności wykonania).



## 2. Narzędzia dźwiękowe w kształcie skrzypiec

Grupę tę wyodrębniają ze zbioru dwa kryteria: rozmiaru i sposobu wykonania. Sposób wykonania stawia zaliczone tu instrumenty w jednym rzędzie ze skrzypcami dziecięcymi, z uwagi jednak na znaczną dysproporcję długości należało wprowadzić rozróżnienie. Tak więc „narzędzia” z jednej strony różnią się od właściwych skrzypiec prymarnymi zasadami konstrukcyjnymi i prymitywnym wykonaniem, z drugiej zaś — znacznie przewyższają rozmiarami pokrewne im skrzypce dziecięce. Poza jednym wyjątkiem, długość w tej grupie waha się w granicach 622—658 mm. O przyjęciu świadomie archaizującej nazwy grupy zdecydował szczególnie sposób wykonania, wyodrębniający te obiekty od instrumentów rzeczywiście użytkowych. Jest rzeczą oczywistą, że przy zastosowanych tu rozwiązaniach konstrukcyjnych możliwości brzmieniowe omawianej grupy muszą być wręcz symboliczne, być może w kilku przypadkach jedynie akompaniujące, rytmiczno-burdonowe. Wszystko to sprawia, że dla odróżnienia od reszty skrzypiec chordofony te określono jako „narzędzia”. Pełne brzmienie nazwy należy zatem rozumieć jako „prymarne przedmioty służące do wydobywania dźwięku, wzorowane na skrzypcach”.

Układ grupy odpowiada podziałowi wprowadzonemu dla skrzypiec dziecięcych:

a) „Skrzypce” o pudle rezonansowym zredukowanym do płaskiej deski, reprezentowane przez jeden egzemplarz (PME 45542, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie) nawiązują do wspomnianych uprzednio skrzypek na desce. Instrument nie ma chwytnej jako takiej, ponieważ krótki uchwyt w górnej części całkowicie wypełnia komora kołkowa. Wyjątkowo niestaranne wykonawstwo sugeruje, że obiekt ten sporządzony został ad hoc, pod wpływem doraźnej potrzeby. Jej rodzaj określa przymocowany do deski wierszowany tekst okolicznościowy, związany ze składaniem życzeń imieninowych. Treść tekstu zdaje się świadczyć o tym, że instrument przeznaczony był dla dorosłych użytkowników.

b) „Skrzypce” o pudle rezonansowym zredukowanym do dwu płaskich desek (MOR-E/1304, Muzeum Okręgowe w Rabce, wyk. Karol Wójciak „Herodek” z Lipnicy Wielkiej k. Rabki) to najdłuższy i najbardziej masywny z zadokumentowanych chordofonów. Jego korpus tworzą dwie nie dopasowane i luźno połączone deski, z których górna przechodzi bezpośrednio w szyjkę. Obie płyty są od wewnątrz lekko wyźłobione, co tworzy namiastkę pudła. Jakkolwiek kształt tego pudła w ujęciu frontalnym wydaje się bardzo proporcjonalny, to jednak inne elementy stawiają instrument w gronie najbardziej prymitywnych spośród zgromadzonych obiektów. Uderzające są pewne sprzeczności konstrukcyjne, jak np. ta, że egzemplarz ten ma wprawdzie podstrunnice, ale zamocowana w jej górnej części nakłuwana, ostra blacha wyklucza możliwość skracania

strun. Masywny podstawek został na stałe przymocowany do górnej płyty przy pomocy kleju i gwoździ.

c) „Skrzypce” o pudle żłobionym występują w dwu formach. Jeden egzemplarz uderza znów prymitywizmem wykonania, polegającym na stosowaniu grubych, nie wymodelowanych płaszczyzn, braku symetrii i dokładności odwzorowania kształtu, pozostawieniu drewna bez jakiegokolwiek obróbki (MOR-E/1303). Ze względu na stosunkowo nieznaczną długość (560 mm długość całkowita, 525 mm długości bez „guzika”), wyłącza się on z opisywanej grupy, mógł bowiem służyć także dzieciom. Ponieważ jednak wśród najbardziej prymarnych form chordofonów zauważalny był duży rozrzut rozmiarów — poniżej 500 mm i powyżej 600 mm — a tylko dwa instrumenty, o długościach 501 i 560 mm mieściły się wewnątrz pustego przedziału 500—600 mm, krótszy z nich zaliczono do instrumentów dziecięcych, natomiast dłuższy — do „narzędzi”. Osobliwością tego egzemplarza jest zastąpienie skrzypcowego guzika masywną klockową nóżką, stanowiącą występ spodu pudła. Instrument ma quasi-podstrunnice, na całej długości przylegającą do szyjki i deski.

Oryginalność drugiego instrumentu o korpusie żłobionym (MET 4765, Muzeum Etnograficzne, Toruń, wyk. w r. 1958 Józef Bocheński z Nowogrodu woj. Bydgoszcz) polega na odwróceniu porządku żłobienia: boczki tworzą całość z górną płytą, spodnia natomiast wykonana została oddzielnie i przybita do korpusu. Podobna praktyka w odniesieniu do skrzypiec ludowych jest zjawiskiem odosobnionym, analogie można natomiast odnaleźć w instrumentarium historycznym — wśród szarpanych gęśli (gusli) rosyjskich.<sup>8</sup> Szyjka „skrzypiec” wykonana została osobno i przymocowana do pudła gwoździami. Spód i płyta wierzchnia instrumentu są płaskie, a kształtem przypominają nieco opisane uprzednio „skrzypki na desce” Klejnasa. Podobieństwo polega na wyodrębnieniu talii przy pomocy nie łuków, jak w skrzypcach klasycznych, ale prostych, równoległych odcinków. Materiał jest również nietypowy: zamiast drewna zastosowano cienką sklejkę.

d) „Skrzypce” o pudle klejonym to instrument nawiązujący już do profesjonalnej metody wyrobu (MET 1415, Toruń). Obie płyty, górną i dolną, wykonano oddzielnie, a następnie połączono z boczkami przy pomocy kleju i gwoździ. Boczki, o grubości przewyższającej 20 mm, tworzą całość z szyjką i główką, w czym upatrywać należy pozostałości tradycyjnego żłobienia. Z poprzednio przedstawionym egzemplarzem łączy go zastosowanie sklejki do wyrobu płaskich płyt oraz równoległa talia. Wytwórca wprowadził także inne niekonwencjonalne materiały — blaszaną podstrunnice i strunociąg z fragmentu krowiego rogu. Osobliwy kształt nadaje temu instrumentowi modelowanie linii konturu głównie odcinka-

8. W. I. Powietkin: Nowgorodskie gusli i gudki. W: Nowgorodskij sbornik 50 let raskopok Nowgoroda. Red. B. A. Kołczin, W. L. Janina, Moskwa 1982 s. 297.



mi prostymi, wskutek czego nie przypomina on skrzypiec z ich opływowymi liniami, a wzrokowo kojarzy się bardziej z małymi, prymitywnymi basami ludowymi.

Jak widać z powyższego przeglądu, różnica między skrzypkami dziecięcymi i „narzędziami” jest w gruncie rzeczy wyłącznie ilościowa (w znaczeniu rozmiarów), jakościowo bowiem, tj. pod względem konstrukcji, oba zbiory przedstawiają się podobnie. W obu przypadkach wyłania się jedna zasada porządkująca, być może odzwierciedlająca istotę kształtowania się chordofonów złożonych, a polegająca na stopniowej komplikacji korpusu według następującego klucza:

1) Korpus jednoelementowy (deska) bez właściwego pudła rezonansowego.

2) Korpus dwuelementowy (dwie złożone deski, ewentualnie jedna rozwarstwiona) bez właściwego pudła rezonansowego lub z jego zaczątkiem, gdy deski są od wewnątrz lekko wyżłobione.

2a) Korpus dwuelementowy z pudłem rezonansowym (dolna deska rozwija się w spód z wyodrębnionymi żłobionymi boczками).

3) Korpus trzelementowy z pudłem rezonansowym tworzoną przez dwie oddzielne płyty połączone samodzielnymi boczками.

W omawianych do tej pory instrumentach występowały wszystkie powyższe formy. Typ 2a okazał się dla lutnictwa ludowego najwłaściwszy jako łączący walory akustyczne, wynikające z wykształcenia pudła rezonansowego, z prostotą wykonania, toteż zdominował on praktykę wytwórczą na kilka stuleci. Typ trzeci, przyjęty z lutnictwa profesjonalnego jako najdoskonalszy, na trwałe rozpowszechnił się dopiero w XX wieku. W tych właśnie dwóch typach mieści się cały właściwy zbiór skrzypiec ludowych.

Zróznicowanie morfologiczne zbioru skrzypiec wynika nie tyle z dopuszczalności wielu rozwiązań, co z różnego stopnia zbliżania się do modelu skrzypiec profesjonalnych, które we wszystkich przypadkach stanowią realizowany model. Różnice między poszczególnymi realizacjami wynikają z ewentualnego dostępu do gotowych wzorców, takich jak np. szablony, co rzutuje na kształt instrumentu, a także z umiejętności wytwórcy, stosowanych narzędzi oraz materiałów, łącznie determinujących ostateczny wygląd skrzypiec.

Zgromadzona dotychczas dokumentacja obejmuje 110 egzemplarzy, z czego 8 stanowią skrzypce żłobione. Skrzypce klejone, dla podkreślenia ich zróznicowania, podzielono dodatkowo na 5 grup:

1) Instrumenty o amatorskim sposobie wykonania i takichże proporcjach. Grupa ta jest niewątpliwie najbardziej interesująca, zawierając skrzypce sporządzone na wzór profesjonalnych, jednakże bez zastosowania gotowych wzorców, jedynie w oparciu o zapamiętane wyobrażenia. Prymitywny na ogół sposób wykonania świadczy o niskich kwalifikacjach

wytwórców, najprawdopodobniej wykonujących jedynie pojedyncze egzemplarze na własne potrzeby.

2) Instrumenty wykonane w sposób amatorski, ale proporcjami zbliżone do skrzypiec profesjonalnych. Niezgodność ta sugeruje, że chodzi o egzemplarze wzorowane na konkretnych instrumentach, bądź powstałe przy zastosowaniu szablonów.

3) Instrumenty wykonane starannie i z dużą precyzją, ale odbiegające nieco proporcjami od produkcji profesjonalnej. Stanowią przeciwieństwo poprzedniej grupy. Są to wytwory wyspecjalizowanych wiejskich lutników, wykonujących większe ilości instrumentów na potrzeby środowiska.

4) Instrumenty o profesjonalnym wykończeniu i takich też proporcjach, wykonane przez wytwórców wysoko wyspecjalizowanych. Umownie określono je jako instrumenty lutnicze.

5) Instrumenty z masowej produkcji fabrycznej, uwzględnione w dokumentacji jako materiał porównawczy.

Sposób wykonania nie tylko samego instrumentu, ale także poszczególnych akcesoriów, w kolejnych grupach stopniowo zbliża się do pewnego standardu profesjonalnego, reprezentowanego w pełni przez ostatni typ. Ponieważ w skrzypcach żłobionych i klejonych problem ten przedstawia się analogicznie, charakterystyczne cechy ludowego wytwórstwa akcesoriów dla obu typów omówione zostaną łącznie.

## Podstrunnica

W celu upodobnienia do profesjonalnych podstrunnic hebanowych, w wersji ludowej element ten bywa najczęściej pokrywany czarną farbą lub lakierem. W pozostałych przypadkach stosuje się bejcowanie na kolor ciemnobrązowy, lub też pozostawia drewno w stanie surowym. Ze względu na kształt boczny, w ludowej wytwórczości skrzypiec wyróżniają się trzy podstawowe typy podstrunnic:

a) Podstrunnica ma w dolnej części klinowaty występ, który przylegając do poziomo przebiegającej linii szyjki zarazem unosi płaszczyznę podstrunnicy ku górze, nadając jej pożądaną odległość od płyty wierzchniej. Bardzo często w tym typie podstrunnica zaczerniona jest tylko w górnej części, klin natomiast zachowuje kolor naturalny. Ma to sprawiać wrażenie, iż podstrunnica jest jedynie deseczką o równoległym przekroju podłużnym.

b) W kolejnym typie między równoległą chwytnią i taką też podstrunnicą wstawiony jest oddzielny klin, nadający tej ostatniej lekkie odchylenie ku górze. Zaczerniona jest tylko podstrunnica.

c) W ostatnim przypadku podwyższający klin stanowi integralną część chwytni, na którą naklejona jest równoległa podstrunnica.



Dominującym sposobem mocowania podstrunnicy jest klejenie, rzadko tylko wzmacnianie (lub zastępowanie) przybijaniem gwoździami. Standardowo długość podstrunnicy wynosi ok. 270 mm. Element ten wykonywany jest z liściastych gatunków drewna, podobnie jak strunociąg.

### Strunociąg

Strunociąg malowany jest zwykle na czarno (pseudo-heban) lub brązowo (pseudo-palisander). Zasadniczo nie odbiega on od wzorów stosowanych w lutnictwie profesjonalnym, jakkolwiek stopień staranności wykonania jest oczywiście różny. Zaobserwować można dwa główne typy kształtów:

a) zważający się konsekwentnie ku dołowi,

b) zważający się do punktu pewnego minimum, poniżej którego następuje ponownie lekkie rozszerzenie.

Strunociąg ma w dolnej części dwa otwory przewiercone albo prostopadle do jego płaszczyzny, albo też równolegle, od strony spodniej. W tym ostatnim przypadku sposób zawieszania strunociągu jest niewidoczny. Element ten zawiesza się na guziku przy pomocy żyłki nylonowej lub drutu.

### Struny i kołki

Ze względu na różny stan zachowania instrumentów muzealnych nie wszystkie egzemplarze wyposażone są w komplet strun i kołków (w skrajnych przypadkach i jednych i drugich w ogóle brakuje). Struny są niemal z reguły metalowe, produkcji fabrycznej. Niekiedy tylko w ich funkcji zastosowane zostają odcinki cienkiego drutu.

Forma kołków w lutnictwie ludowym nie poddaje się żadnym regułom. Obok gotowych kołków fabrycznych, z reguły czarnych, występują rozmaite odmiany ręcznie wykonane z bardzo różnym stopniem dokładności, malowane bądź bejcowane, względnie pozostawione w stanie surowym, mające kryzę lub nie, o główkach okrągłych, elipsowatych lub w ogóle nieregularnych. Często w jednym egzemplarzu z czterech zachowanych kołków każdy jest innego kształtu i koloru, co wobec wymienności tych elementów jest zjawiskiem naturalnym.

### Prożki

Podstawowym materiałem do wyrobu prożków jest drewno, przeważnie malowane na kolor podstrunnicy (w przypadku prożka górnego). Znane są też odosobnione przykłady zastosowania tworzyw sztucznych.

### Podstawek

Ponieważ w kolekcjach muzealnych instrumenty przechowywane są często z poluzowanymi strunami, nie jest rzadkością sytuacja, gdy osoby dokumentujące zbiory, niezależnie od kolekcji skrzypiec znajdują

zbiór nie sygnowanych podstawków, których nie można już przypisać określonym egzemplarzom. Nawet jednak wówczas, gdy instrument zaopatrzony jest w podstawek, z którym został pozyskany do kolekcji, nie ma żadnej pewności, iż autorem obu jest ten sam wytwórca. Forma podstawka nie uprawnia zatem do żadnego wnioskowania. Ogólnie nasuwa się uwaga, iż mamy do czynienia z podstawkami wykonanymi przez profesjonalistów, względnie mniej lub bardziej udanym naśladownictwem.

Badanie wewnętrznej budowy instrumentów uniemożliwiała trudność otwarcia pudła rezonansowego, do czego niezbędne byłyby warunki warsztatu lutniczego. Z kolei prowadzące do podobnych efektów prześwietlanie skrzypiec promieniami rentgenowskimi jest zbyt kosztowne i kłopotliwe. Sam proces wyrobu skrzypiec ludowych, z uwzględnieniem stosowanych materiałów i narzędzi, był już przedmiotem odrębnego opracowania.<sup>9</sup> W tym miejscu warto zatem jedynie zwrócić uwagę na pewne szczególne zjawiska. Do takich należy podejście do surowca (drewna) w fazie przygotowania i modelowania. Charakterystyczna dla twórczości profesjonalnej dbałość o piękny rysunek drewna jest — obok warunków akustycznych — podstawową przyczyną stosowania desek ciętych promieniście, na których uzyskuje się równomierne rozłożenie usłojenia. Zasadę tę obserwujemy także w lutnictwie ludowym w trzeciej i czwartej z wyżej wymienionych grup. Przy typowej dla grupy pierwszej i drugiej niedbałości wykonania zdarza się natomiast, iż płyta wierzchnia wykonana jest z jednej lub dwu desek ciętych, stycznie, wskutek czego charakterystyczne dla świerku, podstawowego budulca stosowanego do płyt wierzchnich, wąskie usłojenie rozlewa się w szerokie pasma. Przykładem prób upiększenia niestarannie ciętego drewna jest z kolei malowanie na płycie spodniej (farbą!) prążków poprzecznych, imitujących typowy dla pięknych płyt jaworowych rysunek drewna. Kolejnym przejawem „profesjonalizacji” wyglądu instrumentu jest wprowadzanie pseudo-żyłki. Zamiast rzeczywistej żyłki, będącej trójpasmową intarsją mającą znaczenie estetyczne, ale także i konstrukcyjne (wzmocnienie brzegów płyty), wytwórcy ludowi ograniczają się często do naśladownictwa czysto zewnętrznego, wypalając wzdłuż obrzeża płyty cienką pojedynczą lub podwójną linię, względnie żłobiąc ją i podbarwiając. Zjawisko to dotyczy przede wszystkim płyty wierzchniej, rzadziej spodniej.

Ponieważ mimo istotnych różnic proporcji wszystkie skrzypce klejone są de facto realizacjami jednego ogólnie pojętego modelu, ustalonego w XVI w., celowe wydawało się spojrzenie na nie właśnie z punktu widzenia zgodności z tym modelem. Oczywiście pełna analiza modelu skrzypcowego jest niezwykle skomplikowana — składają się na nią dziesiątki obliczeń długości, odległości, kątów, łuków, średnic, których okre-

9. M. Bernatek: Lutnictwo ludowe na Kielecczyźnie (maszynopis). Praca magisterska, Wyższa Szkoła Rolniczo-Pedagogiczna, Siedlce 1984.



ślanie w odniesieniu do wytwórczości ludowej wydaje się niecelowe (a często ze względu na rozmaite nieregularności i uszkodzenia wręcz niewykonalne). Dlatego też za punkt wyjścia przyjęto cztery podstawowe proporcje, określające procentowo stosunek długości pudła rezonansowego (b) do długości całkowitej instrumentu (a) —  $\frac{b}{a}$ , szerokości talii (d) do szerokości górnej liry (c) —  $\frac{d}{c}$ , szerokości górnej liry do dolnej (e) —  $\frac{e}{c}$ , i szerokości dolnej liry do długości pudła rezonansowego —  $\frac{e}{b}$ . Proporcje te wyliczono najpierw dla idealnego modelu profesjonalnego w oparciu o wymiary przedstawione przez W. Kamińskiego i J. Swirka.<sup>10</sup> Ponieważ w odniesieniu do długości pudła rezonansowego (b) autorzy ci przyjęli pewną tolerancję, dla proporcji zawierających ten wymiar również wprowadzono zakres dowolności.

Następnie w oparciu o analogiczne wyliczenia dla wszystkich egzemplarzy obliczone zostało odchylenie poszczególnych proporcji od danych modelowych. Odchylenie stanowiła wartość bezwzględna różnicy obu liczb. Zsumowanie wszystkich czterech różnic dla każdego egzemplarza daje w efekcie wielkość jego „oddalenia” od modelu. Uporządkowanie instrumentów według wzrastającej sumy różnic prowadzi do interesujących wniosków. W tym miejscu jednak konieczne jest wyjaśnienie, że dla całkowicie „modelowego” wyglądu instrumentu samo tylko zachowanie powyższych proporcji nie wystarczy, ważne jest bowiem także m. in. rozplanowanie łuków konturu, proporcjonalne rozmieszczenie talii względem maksymalnej szerokości lir, a także wiele innych czynników, w tym sposób wykonania. Dlatego też posortowaną według wzrastającej wartości sum listę instrumentów zaopatrzone w oznaczenia, wskazujące, do której z wyżej wymienionych grup dany egzemplarz należy.

10. W. Kamiński, J. Swirek: *Lutnictwo*. Kraków 1972 s. 151. Modelowe wymiary dla skrzypiec 4/4 wynoszą:  
długość całkowita 600 mm  
długość płyty wierzchniej 355–360 mm  
szerokość górnej liry 169 mm  
szerokość talii 112 mm  
szerokość dolnej liry 209 mm.

**Tablica 1. Zestawienie skrzypiec klejonych z polskich kolekcji muzealnych według wzrastającej odległości ich proporcji od modelu profesjonalnego.**

Objaśnienie skrótów sygnatur:

MLIM — Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych, Szydłowiec. MLIM/Kucfir, MLIM/Piecha — instrumenty sygnowane tylko nazwiskiem wytwórcy, nadesłane na konkurs budowniczych instrumentów, zorganizowany przez MLIM w 1985 r.

PME — Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa

MET — Muzeum Etnograficzne, Toruń

MOR — Muzeum Okręgowe, Rabka

MŻ — Muzeum w Żywcu

MRE — Muzeum Regionalne, Rzeszów

MT — Muzeum Tatrzańskie, Zakopane

MBBE — Muzeum Okręgowe, Bielsko-Biała

MNP — Muzeum Instrumentów Muzycznych, Poznań

| od-<br>leg-<br>łość<br>od<br>mo-<br>delu | grupa 1 | grupa 2              | grupa 3    | grupa 4                                                                                                   | grupa 5                                      |
|------------------------------------------|---------|----------------------|------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| 1                                        | 2       | 3                    | 4          | 5                                                                                                         | 6                                            |
| 1,9<br>2,3<br>2,4                        |         | MLIM 525<br>MLIM 516 | 39.101 PME | MLIM 459<br>MLIM 166<br>MLIM 270<br>MLIM 287<br>MET 17890<br>MLIM 403<br>MLIM 493<br>MLIM 238<br>MLIM 289 |                                              |
| 2,5<br>2,6                               |         |                      |            |                                                                                                           |                                              |
| 2,8<br>2,9<br>3,1<br>3,2                 |         | MLIM 495             | MLIM 458   | MŻ-E/1880<br>MLIM 331<br>MLIM 342<br>MLIM 549<br>MBBE 786<br>39577 PME<br>MLIM 240                        | MLIM 232<br>MLIM 228<br>6308 MRE<br>8085 MRE |
| 3,3<br>3,4                               |         |                      |            |                                                                                                           |                                              |
| 3,5<br>3,6                               |         | MET 3613             |            |                                                                                                           | 39095 PME<br>41977 PME                       |



| 1                                                                         | 2                               | 3                                | 4                      | 5                                                                   | 6                                                                    |
|---------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|------------------------|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 3,7<br>3,9<br>4,0                                                         |                                 | E(8210)MT                        |                        | 7992 MRE<br>7605 MRE<br>MLIM 291<br>MLIM 492<br>MLIM 38<br>S(890)MT | 7987 MRE<br>MLIM 237<br><br><br><br>MLIM 196<br>MLIM 222<br>MLIM 294 |
| 4,1<br>4,2<br>4,3                                                         |                                 |                                  |                        | MLIM 548<br>MLIM 474<br>MLIM 300<br>MLIM 109<br>S(3116)MT           | MLIM 301                                                             |
| 4,4<br>4,6<br>4,7<br>5,0<br>5,1<br>5,2<br>5,3                             |                                 | MLIM 157<br>MLIM/Kucfir          |                        | MLIM 223                                                            | MLIM 494<br>MLIM 194<br>MLIM 195                                     |
| 5,4<br>5,5<br>5,6<br>5,7<br>5,8<br>5,9<br>6,0<br>6,2                      |                                 |                                  | 39793 PME              | MŻ-E/755<br>MLIM 341                                                | MLIM 402                                                             |
|                                                                           |                                 | 1561 MRE<br>MLIM 497<br>MLIM 517 |                        | 8088 MRE                                                            |                                                                      |
|                                                                           |                                 |                                  | 36574 PME              | MLIM Piecha<br>MLIM 227<br>MBBE 2313                                |                                                                      |
|                                                                           |                                 |                                  | MŻ-E/624               |                                                                     |                                                                      |
| 6,5<br>6,6<br>6,8<br>6,9<br>7,1<br>7,2                                    | MLIM 6                          |                                  |                        | 39041 PME                                                           | MLIM 229<br>MLIM 293                                                 |
|                                                                           |                                 |                                  | MOR 2393<br>MLIM 102   | MLIM 230                                                            | MLIM 494<br>MLIM 404                                                 |
| 7,4<br>7,6<br>7,9<br>8,0<br>8,2<br>8,4<br>8,5<br>8,6<br>8,8<br>9,0<br>9,2 | MLIM 235                        | MET 2506                         | MET 40218<br>37481 PME | MLIM 519<br>MLIM 520<br>MLIM 98                                     |                                                                      |
|                                                                           |                                 |                                  | MLIM 113               |                                                                     |                                                                      |
|                                                                           | MLIM 465<br>MET 879<br>2398 MRE | MLIM/E 667<br>22011 PME          |                        | 39825 PME<br>MLIM 8                                                 |                                                                      |
|                                                                           | MLIM 5                          |                                  |                        |                                                                     |                                                                      |

| 1                                                                                                    | 2                                                                                                               | 3 | 4                                                        | 5        | 6 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|----------------------------------------------------------|----------|---|
| 10,0<br>10,2<br>11,8<br>12,1<br>12,3<br>12,8<br>13,5<br>14,0<br>15,3<br>15,5<br>17,3<br>17,8<br>31,9 | MLIM 85<br><br><br><br>MOR-E/2374<br>MLIM 524<br>2397 MRE<br>MLIM 111<br>40851 PME<br><br>MET 31537<br>MET 2507 |   | MLIM 7<br>44528 PME<br><br>MLIM 239<br><br><br>36573 PME | MLIM 485 |   |

Przerywana linia zaznacza granicę, poza którą nie występują już instrumenty fabryczne. Jak wynika z powyższego zestawienia, zakres odległości od modelu dla poszczególnych grup wynosi:

1. 6,6—31,9
2. 1,9— 8,8
3. 1,9—17,3
4. 2,4—12,1
5. 2,9— 7,2

Jak zatem widać, największy zakres dowolności kształtowania proporcji występuje w grupie pierwszej, obejmującej instrumenty wykonane w sposób w pełni amatorski, tak co do koncepcji, jak i technologii wyrobu. Tendencję przeciwną — zawężanie dowolności — obserwujemy w grupie piątej, w której na profesjonalny model kształtu i precyzję wykonania nałożyły się dodatkowo cechy charakterystyczne dla produkcji masowej, a więc stosowanie schematów i brak rozwiązań jednostkowych. Zestawienie to ukazuje, w jaki sposób w lutnictwie ludowym, z jego tolerancją norm, pojmowanych bardziej jako zakresy rozwiązań dozwolonych, niż konkretne wskazania wielkości (grupa 1), doszło do stopniowego ujednolicenia stosowanych wzorów przez przejmowanie profesjonalnych proporcji (grupa 2) bądź technologii wyrobu (grupa 3), względnie obu czynników łącznie (grupa 4).

Niewątpliwie w okresie, gdy powstawały monografie regionalne Kolberga, wszystkie z wyżej wymienionych typów instrumentów były już stosowane, przy czym proporcje ilościowe układały się zapewne na korzyść grup konstrukcyjnie i wykonawczo najprostszych, a zatem skrzypek dziecięcych i narzędzi dźwiękowych zbudowanych z 1—2 desek, dalej skrzypiec złobionych i klejonych skrzypiec amatorskich. Nie omówiona dotychczas grupa form hybrydycznych stanowi zjawisko w skali całego zbioru



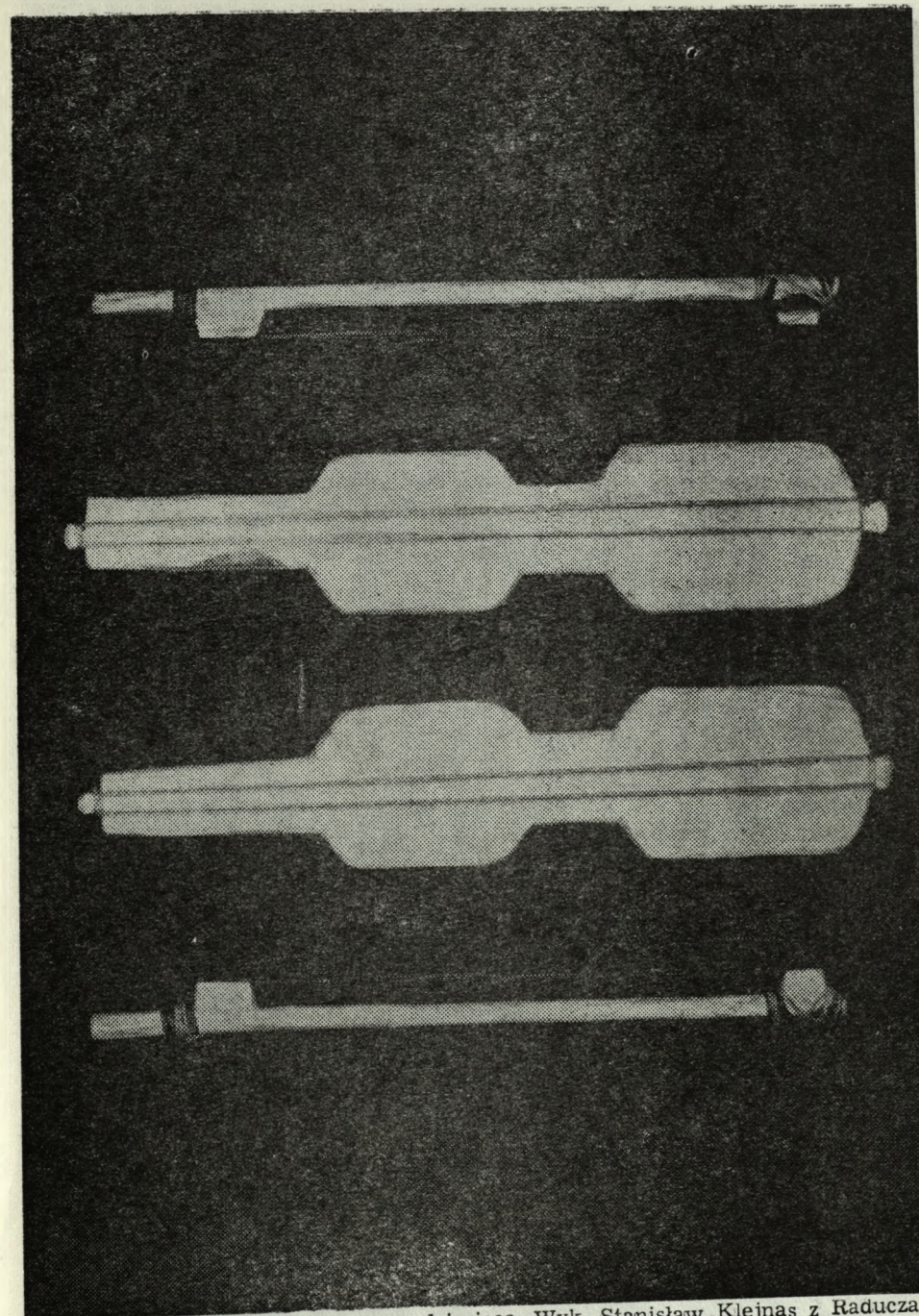
marginalne. Tworzą ją egzemplarze, w których dochodzi do kontaminacji cech różnych modeli, w efekcie czego powstaje np. skrzyżowanie skrzypiec z gitarą, złóbcokami czy wiolą. Są to na ogół instrumenty wykonane w sposób bardzo fachowy, wręcz wyszukany, i jako takie nie wchodzą do głównego nurtu lutnictwa ludowego. Powstają one jako wyraz poszukiwania rozwiązań indywidualnych. Widzimy zatem, że stopniowemu zawężaniu norm występujących w lutnictwie wiejskim, opartemu na wzroście wiedzy i umiejętności wytwórców, towarzyszy narastająca potrzeba zmanifestowania własnej odrębności, wskutek czego owe normy są ponownie przekraczane.

Przegląd zawartości zbiorów skrzypiec w polskich muzeach pokazuje, jakie bogactwo odmian jednego tylko instrumentu wytworzyła kultura ludowa. Należy zatem mieć świadomość, iż w wielu przypadkach wspomniane przez Kolberga skrzypce łączy jedynie nazwa. Niezwykła częstość wzmiankowania tego instrumentu świadczy o tym, że Kolberg dostrzegał jego ogromną rolę i znaczenie dla kultury wsi, zaś zaprezentowane w niniejszym opracowaniu bogactwo wytworzonych typów jest tego znaczenia dobitnym wyrazem.



1352

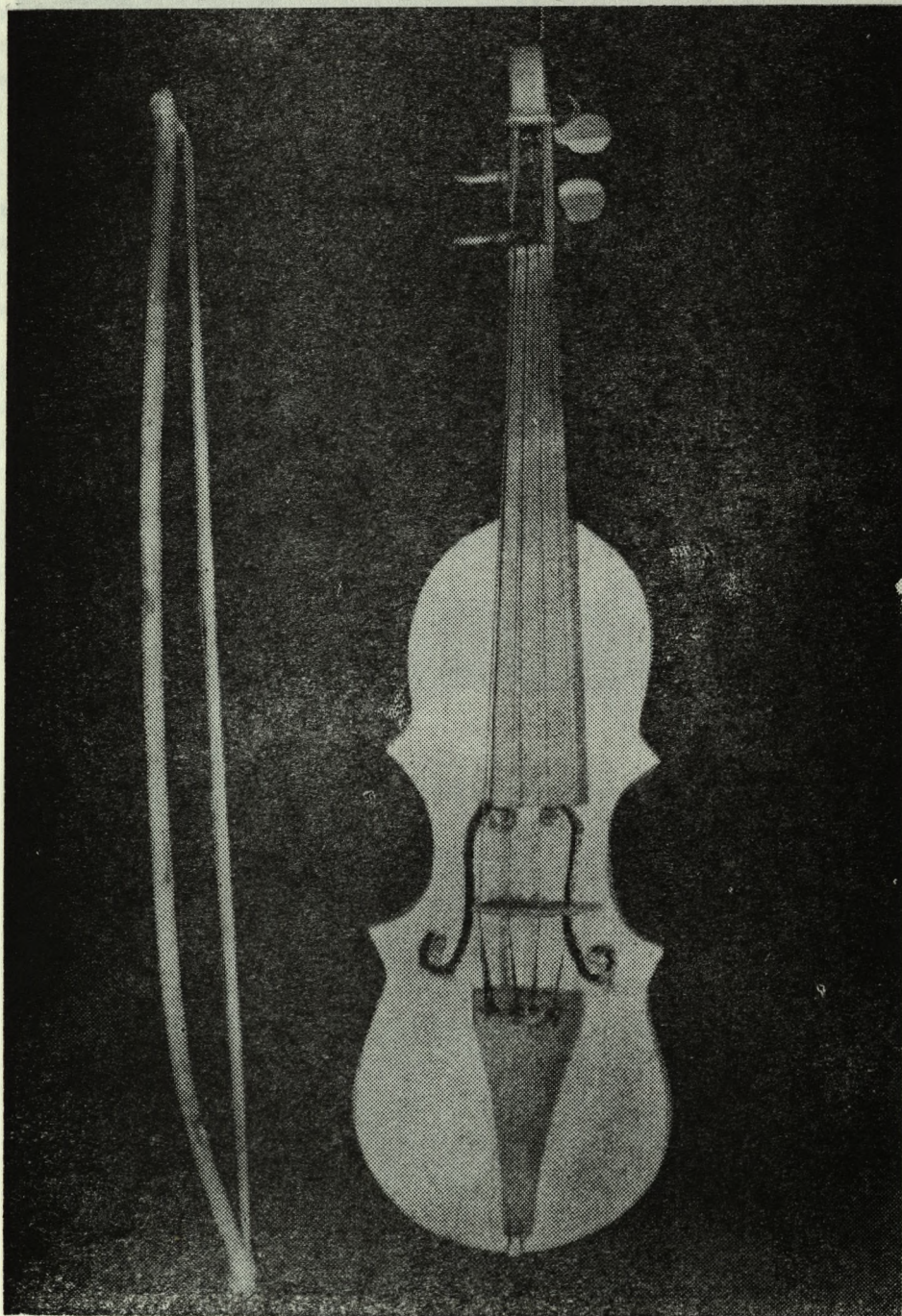
9424



„Skrzypki na desce” — skrzypce dziecięce. Wyk. Stanisław Klejnas z Raducza, woj. skierniewickie. MLEM Szydłowiec

Fot. Jan Swiderski





Skrzypce dziecięce żłobione. Wyk. Stanisław Klejnas z Raducza, woj. skierniewickie  
MLLIM Szydłowiec.

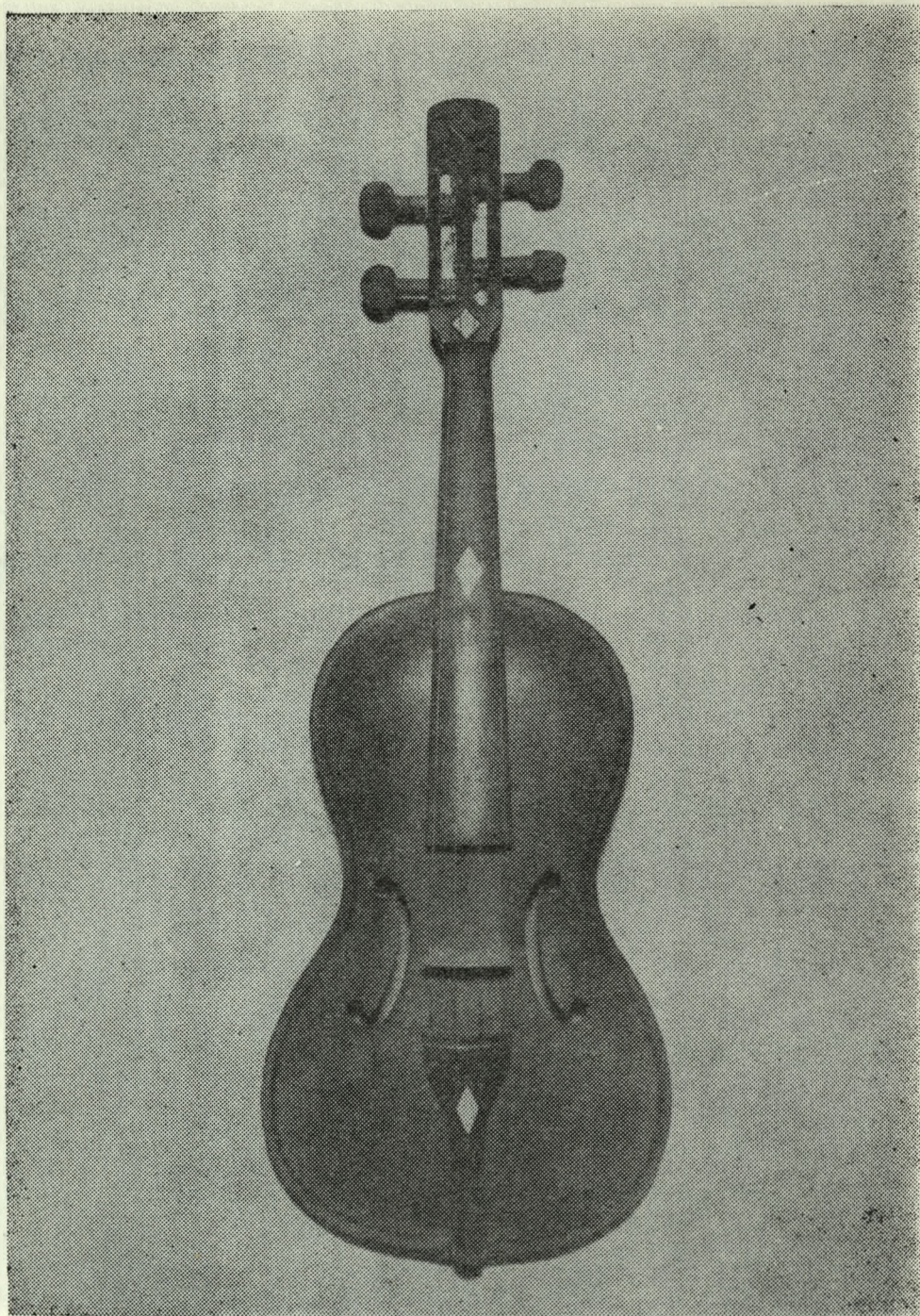
Fot. Jan Świderski



Skrzypce — forma hybrydyczna. Wyk. Jan Rydzik z Grodziska Górnego  
woj. rzeszowskie. MLLIM Szydłowiec

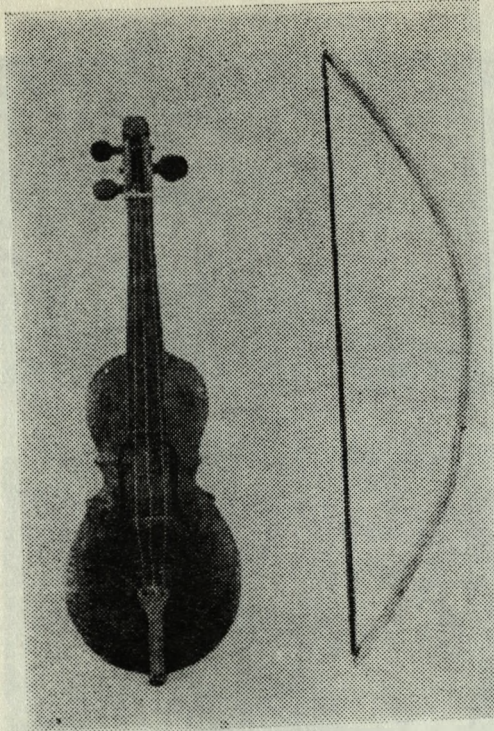
Fot. Jan Świderski



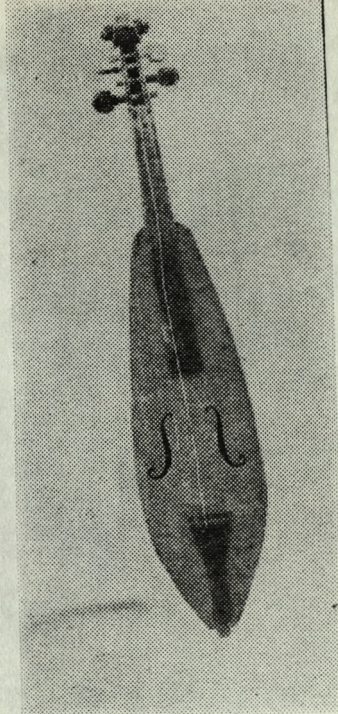


Skrzypce — forma hybrydyczna. Wyk. Władysław Baranowski (przed 1939 r.)  
Skarżysko Kam. MLIM Szydłowiec

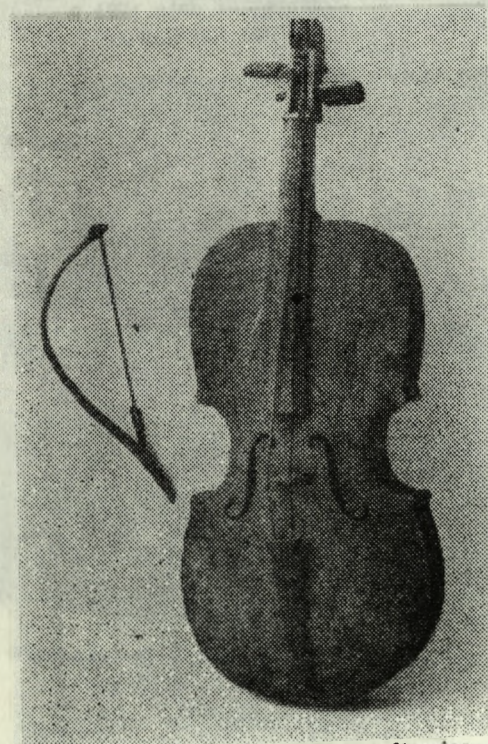
Fot. Jan Świderski



Basy kaliskie wykon. w 1919 r. ze wsi  
Ołobok k. Ostrowa Wielkopolskiego.  
MLIM Szydłowiec



Mazanki wielkopolskie z pocz.  
XIX wieku. MLIM Szydłowiec

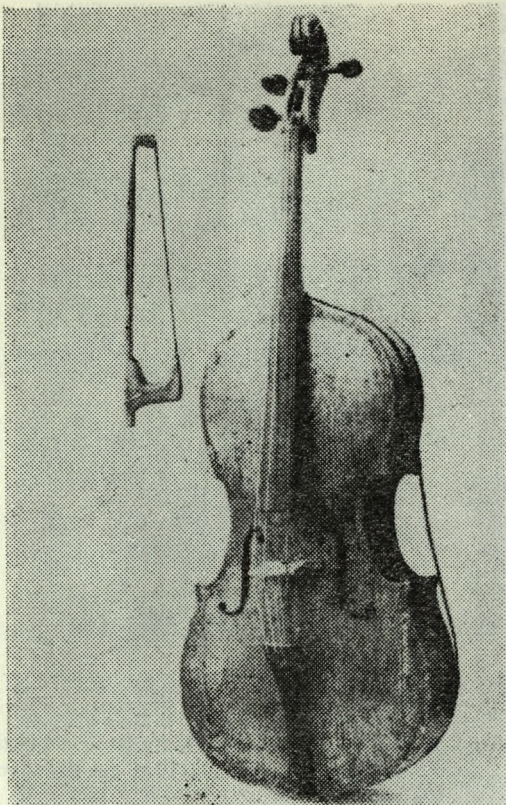


Złóbcoki z 1705 r. MLIM Szydłowiec

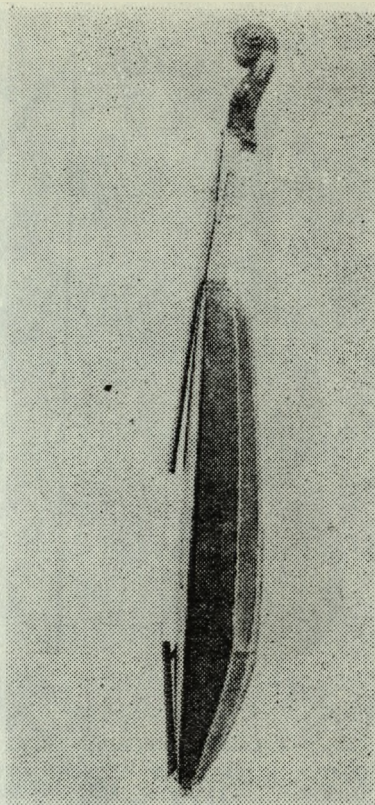


Basy kieleckie z XIX w.  
MLIM Szydłowiec.

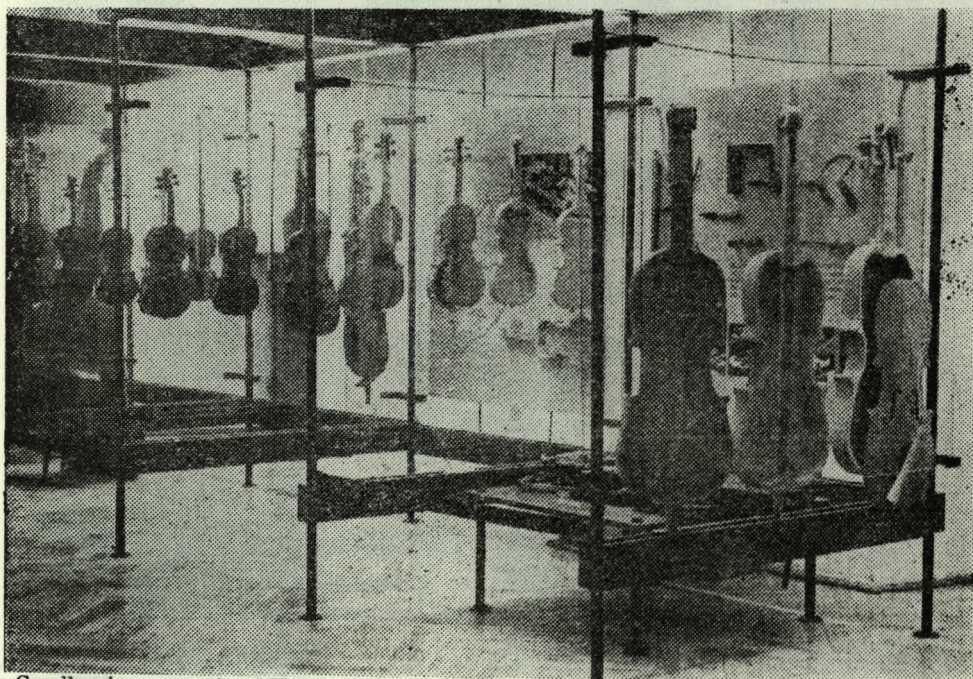




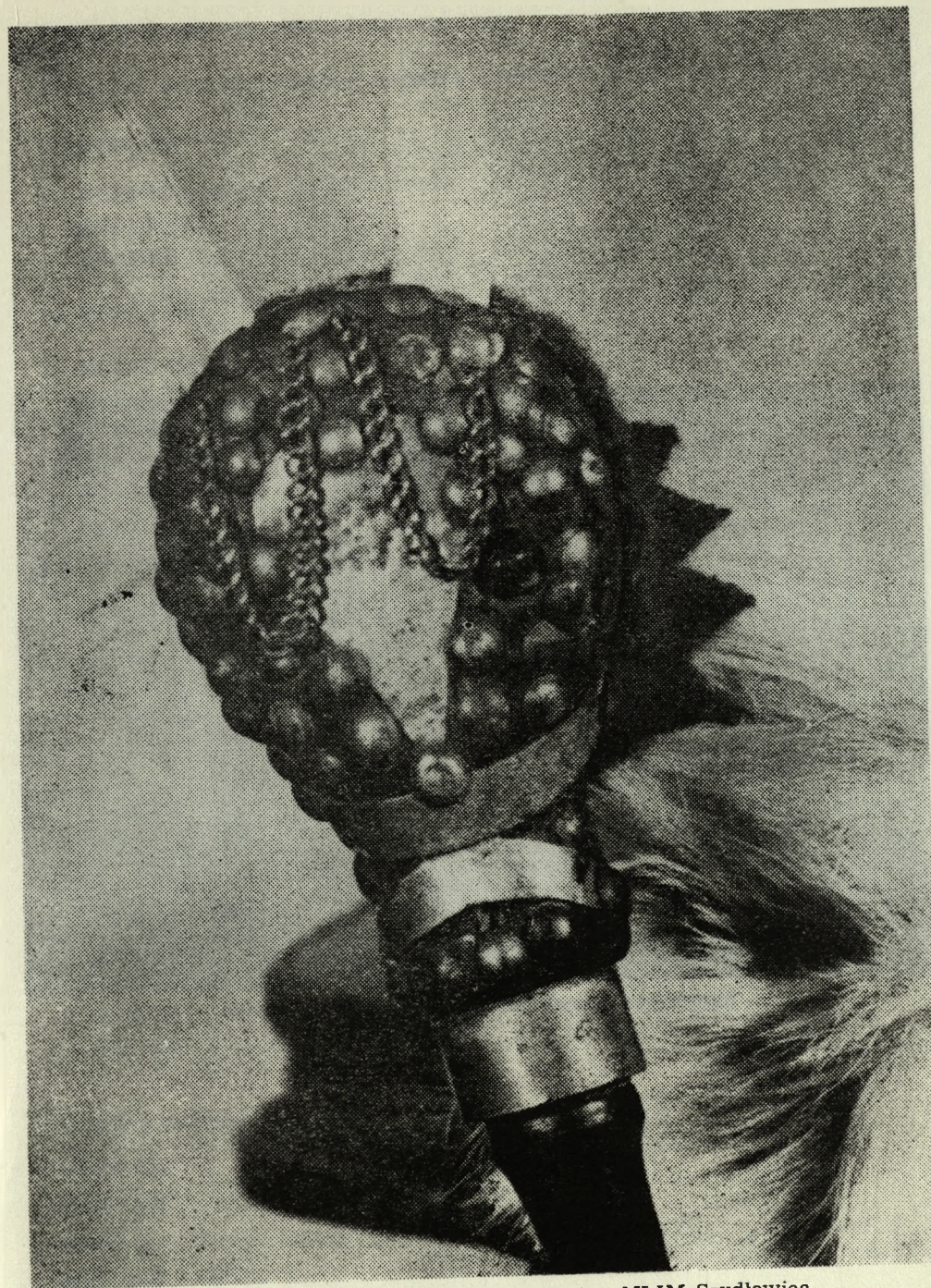
Basy podhalańskie z XIX w.  
MLIM Szydłowiec



Złóbcoki z datą 1705 r.  
MLIM Szydłowiec.

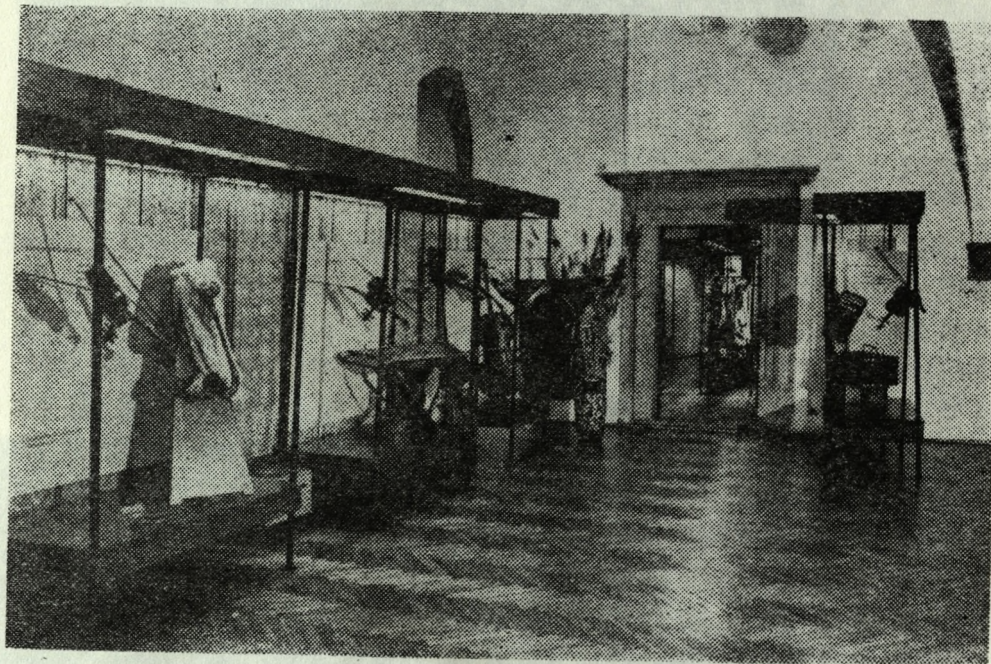


Szydłowiec, zamek, MLIM. Fragment ekspozycji z instrumentami smyczkowymi  
z warsztatu Józefa i Jana Petelskich z Jagodnego. MLIM Szydłowiec.



Główka kozła zbąsko-lubelskiego z 1876 r. MLIM Szydłowiec





Szydłowiec, zamek MLIM. Ekspozycje muzealne.

Wykaz instrumentów objętych dokumentacją:

Wykaz nie obejmuje skrzypiec klejonych, zebranych w tab. 1

Skrzypce dziecięce.

a) MLIM/Klejnas  
MNP/D. 172  
1936 MRE

b) MOR-E/691

c) MNP-J. 1030  
MNP-J. 1213  
PME 30. 004  
PME 39. 827  
MOR-E/690  
E(4372)MT  
MLIM 466  
MLIM 467  
MLIM/Klejnas

d) MET 6527  
E(4240)MT

Narzędzia dźwiękowe w formie skrzypiec.

a) PME 45.542  
b) MOR-E/1304  
c) MOR-E/1303  
MET 4765  
d) MET 1415  
MET 6391

Skrzypce łożbione.

MLIM 254  
MLIM 255  
MLIM 14  
MET 5360  
MET 16.599  
PME 38.999  
3622 MRE  
MNP-J.989



## Formy hybrydyczne.

|                        |                                                    |
|------------------------|----------------------------------------------------|
| MLIM 39                | instrumenty bez dolnych rożków                     |
| MLIM 295               |                                                    |
| MLIM 296               |                                                    |
| MLIM (bez sygn. fide!) | formy nawiązujące do instrumentarium historycznego |
| E(7017) MT             |                                                    |
| E(8135) MT             |                                                    |
| MLIM 327               | skrzyżowanie form skrzypiec i gitary               |
| MLIM 455               |                                                    |
| MET 34.802             |                                                    |
| MET 31.725             | skrzyżowanie form skrzypiec i złóbcoków            |
| PME 46.596             |                                                    |
| MZ-E/1936              |                                                    |
| MZ-E/1953              |                                                    |

## Nasi autorzy

**BIENKOWSKI WIESŁAW**, Kraków, prof. nadzw. dr hab., specjalność: historia Polski XIX i XX w. oraz bibliografia historyczna, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Filologii Polskiej UJ w Krakowie, oraz pracownik naukowy Instytutu Historii PAN w Warszawie, autor wielu interesujących prac naukowych.

**DAHLIG EWA**, Warszawa, dr, muzykolog, specjalność naukowa: ludowe instrumenty muzyczne, pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

**DAHLIG PIOTR**, Warszawa, dr, muzykolog, specjalność naukowa: ludowe instrumenty muzyczne, adiunkt, kierownik Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

**GRUCA ANNA**, Kraków, dr, adiunkt w Instytucie Historii PAN — Zespół Dziejów Kultury Krakowa w Krakowie, specjalność: historia książki.

**JANCZEWSKA-SOŁOMKO KATARZYNA**, Warszawa, dr, muzykolog i pedagog, specjalność naukowa: folklor muzyczny, wychowanie muzyczne. Autorka wielu artykułów i podręczników z zakresu umuzykalnienia, ognisk muzycznych i folkloru, adiunkt w Pracowni Dokumentów Dźwiękowych Biblioteki Narodowej.

**PRZEWOŻNY WITOLD**, Poznań, mgr, miejsce pracy: Redakcja Dziej Wszystkich Oskara Kolberga w Poznaniu, starszy asystent kierujący pracami indeksowymi w Redakcji.

**SKRUKWA AGATA**, Poznań, mgr, miejsce pracy: Redakcja Dziej Wszystkich Oskara Kolberga w Poznaniu, zatrudniona na stanowisku starszego asystenta.



## Spis ilustracji

1. Oskar Kolberg
2. Nagrobek Oskara Kolberga na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie.
3. Dom drewniany. Właśc. A. Maj. Siekluki, d. pow. Białobrzegi.
4. Dom drewniany. Strykowice, d. pow. Kozienice.
5. Dom drewniany. Zasława, d. pow. Szydłowiec.
6. Malowane okiennice. Dom nr 37 Pogroszyn, d. pow. Szydłowiec.
7. Nadokiennik. Jastrzębia, d. pow. Radom.
8. Chrystus Ukrzyżowany. Drewno. Zwoleń.
9. Chrystus Zmartwychwstały. Drewno. Z kapliczki przydrożnej. Piaseczno, d. pow. Radom.
10. Płaskorzeźba „Golgota”. Drewno. Wyk. Wincenty Flak, 1935 r. Zielonka Nowa, d. pow. Zwoleń.
11. Matka Boska z Dzieciątkiem. Płaskorzeźba. Kamień. Na cokole figuruje data 23.I.1963 Figura u zbiegu ul. Narutowicza i gen. Sowińskiego. Szydłowiec.
12. Św. Jan Nepomucen. Drewno. Z kapliczki przydrożnej. Policzna d. pow. Kozienice.
13. Kapliczka drewniana „brogowa” ze Św. Janem Nepomucenem (przy cmentarzu). Wsola, d. pow. Radom.
14. Kapliczka murowana przy szosie. Dobrut d. pow. Szydłowiec.
15. Kapliczka drewniana. Katarzynów d. pow. Kozienice.
16. Kapliczka przy drodze do Kozienic. Jedlnia Kościelna d. pow. Kozienice.
17. Krzyż z 1828 r. Fund. Jan i Marianna Szpotowicz. Jedlińsk, d. pow. Radom.
18. Krzyż drewniany przy szosie. Ksawerów Stary d. pow. Białobrzegi.
19. „Skrzypki na desce” — skrzypce dziecięce. Wyk. Stanisław Klejnas z Raducza, woj. skierniewickie. MLIM Szydłowiec.
20. Skrzypce dziecięce żłobione. Wyk. Stanisław Klejnas z Raducza, woj. skierniewickie. MLIM Szydłowiec.
21. Skrzypce — forma hybrydyczna. Wyk. Jan Rydzik z Grodziska Górnego woj. rzeszowskie. MLIM Szydłowiec.
22. Skrzypce — forma hybrydyczna. Wyk. Władysław Baranowski (przed 1939 r.) Skarżysko-Kamiennie. MLIM Szydłowiec.
23. Basy kaliskie wyk. w 1919 r. ze wsi Ołobok k. Ostrowca Wielkopolskiego. MLIM Szydłowiec.
24. Mazanki wielkopolskie z pocz. XIX wieku. MLIM Szydłowiec.
25. Złóbcoki z 1705 r. MLIM Szydłowiec.
26. Basy podhalańskie z XIX w. MLIM Szydłowiec.
27. Basy kieleckie XIX w. MLIM Szydłowiec.
28. Złóbcoki z datą 1705 r. MLIM Szydłowiec.
29. Szydłowiec zamek, MLIM. Fragment ekspozycji z instrumentami smyczkowymi z warsztatu Józefa i Jana Petelskich z Jagodnego, MLIM Szydłowiec.
30. Szydłowiec zamek, MLIM. Ekspozycje muzealne.
31. Główka kozła zbąsko lubelskiego z 1876 r. MLIM Szydłowiec.



# SPIS TREŚCI

|                                                                                                                               | Str. |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Wstęp . . . . .                                                                                                               | 3    |
| PIOTR DAHLIG — Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga . . . . .                                                 | 11   |
| AGATA SKRUKWA — Systematyka pieśni w <i>Dzielał wszystkich Oskara Kolberga</i> w świetle źródeł rękopiśmiennych . . . . .     | 19   |
| PIOTR DAHLIG — Instrumenty muzyczne w monografiach regionalnych Oskara Kolberga . . . . .                                     | 29   |
| WIESŁAW BIEŃKOWSKI — Poglądy Oskara Kolberga na polską literaturę ludową . . . . .                                            | 73   |
| KATARZYNA JANCZEWSKA-SOŁOMKO — <i>Radomskie</i> Oskara Kolberga . . . . .                                                     | 91   |
| ANNA GRUCA — Dzieje pierwszej edycji <i>Ludu</i> Oskara Kolberga . . . . .                                                    | 117  |
| WITOLD PRZEWOŻNY — Indeksy do <i>Dzielał wszystkich Oskara Kolberga</i> a nowoczesny system wyszukiwania informacji . . . . . | 123  |
| EWA DAHLIG — Ludowe formy skrzypiec w polskich kolekcjach muzealnych . . . . .                                                | 131  |
| Spis ilustracji . . . . .                                                                                                     | 147  |

## BIULETYN KWARTALNY RADOMSKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO W LATACH 1964—1986

|                                |
|--------------------------------|
| T. 1: 1964 z. 1.               |
| T. 2: 1965 z. 1, 2, 3/4.       |
| T. 3: 1966 z. 1, 2, 3, 4.      |
| T. 4: 1967 z. 1, 2, 3, 4.      |
| T. 5: 1968 z. 1, 2, 3/4.       |
| T. 6: 1969 z. 1/2, 3, 4.       |
| T. 7: 1970 z. 1/2, 3/4.        |
| T. 8: 1971 z. 1/4.             |
| T. 9: 1972 z. 1/2, 3/4.        |
| T. 10: 1973 z. 1/2, 3/4.       |
| T. 11: 1974 z. 1/2, 3/4 + dod. |
| T. 12: 1975 z. 1/2, 3/4.       |
| T. 13: 1976 z. 1/2, 3, 4.      |
| T. 14: 1977 z. 1, 2, 3, 4.     |
| T. 15: 1978 z. 1, 2—4.         |
| T. 16: 1979 z. 1, 2, 3, 4.     |
| T. 17: 1980 z. 1, 2, 3, 4.     |
| T. 18: 1981 z. 1, 2—4.         |
| T. 19: 1982 z. 1, 2, 3—4.      |
| T. 20: 1983 z. 1—2, 3—4.       |
| T. 21: 1984 z. 1—2.            |
| T. 21: 1984 z. 3.              |
| T. 21: 1984 z. 4.              |
| T. 22: 1985 z. 1—2.            |
| T. 22: 1985 z. 3—4.            |
| T. 23: 1986 z. 1.              |
| T. 23: 1986 z. 2.              |
| T. 23: 1986 z. 3—4.            |



WYDAWNICTWA  
RADOMSKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

do nabycia w Biurze Towarzystwa  
Rynek 1, 26-600 Radom

1. *Województwo radomskie 1975—1984*. Red. H. Nurowski. Radom RTN 1986 s. 277 — cena 1000 zł.
2. *Kronika Radomia 1976—1985*. Red. S. Ośko. Radom RTN 1988 s. 454 — cena 600 zł.
3. Penkalla Adam, *Zespół zamkowy w Radomiu*. Radom 1987 s. 16 — cena 100 zł.
4. Biul. Kwart. RTN. T. 22: 1985 z. 3—4. Zeszyt spec.: *XV lat Oddziału Kieleckiego Pracowni Konserwacji Zabytków* — cena 150 zł.
5. Biul. Kwart. RTN. T. 22: 1986 z. 2. Zeszyt spec.: *Kazimierz Kelles-Krauz (1872—1905)* — cena 150 zł.
6. Biul. Kwart. RTN. T. 22: 1986 z. 3—4. Zeszyt spec.: *Włodzimierz Sedlak — 50 lat pracy naukowej i dydaktycznej* — cena 300 zł.

Posiadamy również w sprzedaży pojedyncze zeszyty „Biuletynu Kwartalnego RTN” z lat ubiegłych.

Realizujemy zamówienia zamiejscowe za zaliczeniem pocztowym.







