

AGATA KRAJEWSKA-MIKOSZ
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK
ORCID 0000-0002-5662-0132

KRUCHE DŹWIĘKI: SZKLANE INSTRUMENTY
W DZIEWIĘTNASTO- I DWUDZIESTOWIECZNEJ
SZTUCE HUTNICZEJ. WSTĘP DO BADAŃ

ABSTRAKT Artykuł prezentuje wyniki badań nad szklanymi instrumentami muzycznymi w Polsce i Europie, ze szczególnym uwzględnieniem dokumentacji pozostawionej przez etnomuzykologa Adolfa Dygacza. Opierając się na jego spisie dwudziestu dwóch rodzajów instrumentów szklanych oraz badaniach terenowych w polskich hutach szkła, autorka analizuje te unikatowe muzyczne artefakty. Szczególną uwagę poświęca pierwszej szklanej orkiestrze w Europie, działającej w duńskim Kastrup w XX wieku. Badania wskazują na niedocenioną rolę szklanych instrumentów w kulturze hutniczej.

SŁOWA KLUCZOWE hutnictwo szkła, muzyka hutników, szklane instrumenty, Adolf Dygacz, szklana orkiestra

ABSTRACT *Fragile Sounds: Glass Instruments in Nineteenth- and Twentieth-Century Glassworking Practice. A Preliminary Study.* This article presents the results of research into glass musical instruments in Poland and Europe, with particular emphasis on documentation left by ethnomusicologist Adolf Dygacz. Based on his list of 22 types of glass instruments and field research in Polish glassworks, the author analyses these unique musical artefacts. Special attention is paid to Europe's first glass orchestra, active in the Danish village of Kastrup during the twentieth century. The research indicates the underappreciated role of glass instruments in glassmaking culture.

KEYWORDS glassworking, glassworkers' music, glass instruments, Adolf Dygacz, glass instruments orchestra

Rozwój przemysłu szklanego, którego początek w Polsce przypadł na wiek XIV, stopniowo zmieniał komfort życia wielu pokoleń. Pomimo uniwersalnych, praktycznych i ponadczasowych zastosowań szkła jako budulca, zdarzały się, chociażby w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, głosy naukowców, przede wszystkim historyków czy też specjalistów od historii handlu, mówiących o lekceważeniu znaczenia tego materiału. Pierwsza z wymienionych grup uważała produkcję szkła za drobną, uboczną gałąź przemysłu, bez większego znaczenia gospodarczego, druga zaś, przy wyliczeniach rozmaitych towarów będących przedmiotem wymiany w różnych okresach, pomijała wyroby szklane, bądź kwalifikowała je do „towarów różnych”, nie przywiązując do nich szczególnej uwagi¹. W podobnym czasie, w 1963 r., taką tendencję – choć na zupełnie innym, etnomuzykologicznym gruncie – dostrzegł Adolf Dygacz, pisząc w artykule „Jestem ja sobie hutnik, czyli rzecz o ludowych pieśniach hutników polskich”²:

Dotychczas, gdy była mowa o polskiej pieśni robotniczej, wskazywało się wyłącznie niemal na pieśni górnicze. [...] Czemu jednak przypisać dotychczasowe milczenie wokół pieśni hutniczych? Wieści o nich były więcej niż skąpe. Padały nawet głosy pomawiające hutników o brak twórczych zdolności poetycko-muzycznych. Nie podejmując próby wyświetlenia wszystkich spraw w jednym krótkim artykule, zamierzam tu przedstawić pobieżnie wyniki badań, które od dwunastu lat w tym zakresie prowadziłem najpierw w rejonie śląsko-dąbrowskim, zaś od czterech lat na terenie całego kraju. Z badań tych wynika, że dorobkiem pieśni hutniczej interesowała się spora grupa ludzi, choć literatura ludoznawcza o nich milczała, i że dorobek ten nie ustępuje wcale górniczemu. Co więcej, w pewnym zakresie hutnicy dopracowali się znacznie większych efektów od górników. Dotyczy to przede wszystkim budownictwa instrumentów muzycznych, zwłaszcza ze szkła, zupełnie nieznanych naszej etnografii³.

Pochodzącego z Górnego Śląska Dygacza (urodzonego w Droniowicach koło Lublińca), zainteresowanego od początku swej naukowej kariery twórczością robotników i folklorem muzycznym o miejskich proveniencjach, niewątpliwie inspirował marginalizowany wątek hutniczy. Postanowił go eksplorować, gdyż była to przestrzeń „zupełnie nieznana” etnografom i etnomuzykologom.

Dzięki badaniom terenowym, które realizował na przekór wspomnianej tendencji do „pomijania” wytworów hutnictwa szkła, dysponujemy dziś pokaźnym zbiorem pieśni tej grupy zawodowej, a także (niestety skromną) kolekcją instrumentów szklanych, znajdującą się obecnie w siedzibie Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” w Ko-

Autorka otrzymała stypendium z Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Niżej tekst został przygotowany dzięki materiałom i informacjom, które udostępnili Lone Palm Larsen, Karolina Banach, Ewa Kruszyna, Paweł Romańczuk, za co autorka składa serdeczne podziękowania.

- 1 Andrzej Wýrobisz, *Szkło w Polsce od XIV do XVII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 7.
- 2 Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie” (dalej: MGPE), sygn. 95/26.
- 3 Ibid.

szęcinie. Instrumenty te zostały najpewniej podarowane Dygaczowi w trakcie jego badań. Nieznani są jednak ich twórcy oraz dokładne pochodzenie. Jak wspomina Ewa Kruszyna, główny specjalista ds. dziedzictwa kulturowego w ZPiT „Śląsk”, Adolf Dygacz podczas jednego z wykładów⁴ opowiadał o swoim zbiorze szklanych instrumentów, które miał nabywać po organizowanych corocznie Dniach Hutnika, na których, zgodnie z tradycją, grano na szklanych instrumentach, a następnie je tłuczono, gdyż – według przesądów – niestłuczone szkło przynosiło pecha. Na kolejny rok wytwarzano nowe instrumenty. Niemal pewne jest, iż niektóre szklane instrumenty folklorysta dostał po takim wydarzeniu (wydarzeniach?), lub zrobiono je na jego życzenie.

Instrumenty takie stanowiły jednak dodatek do jego głównych badań, gdyż – jak wynika z notatek, które pozostawił – interesowały go przede wszystkim pieśni śpiewane przez hutniczą społeczność⁵.

Główną produkcję w hutach w latach dwudziestych ubiegłego stulecia można było podzielić na trzy grupy produkujące szkło⁶, instrumenty natomiast tworzone w czasie wolnym od pracy. Nie były one zawodowo wytwarzane i – co może wydać się zaskakujące – prawdopodobnie tylko sporadycznie służyły ich twórcom (bądź późniejszym nabywcom) w praktykach muzycznych. Częściej były – i są nadal – niemym przedmiotem, wytworem ludzkiej kreatywności, ozdobą, zabawką, choć znane są także przypadki muzykowania, nawet grupowego, w orkiestrach dętych.

Ich konstruowanie wymagało specjalnych umiejętności hutniczych: cięcia, mato-
wania i szlifowania (polerowania) szkła, wiercenia otworów specjalnymi wiertłami, czy też techniki wyrobu rurek i prętów szklanych, ich przecinania, „wyciągania” (długość) i wyginania oraz wytapiania pod kątem⁷.

4 Najprawdopodobniej w 1997 lub 1998 roku.

5 Podobnie jak w pieśniach górniczych, pieśni hutnicze odzwierciedlały pracę zawodową, obyczaje pracowników hut, dotyczyły miłości, życia rodzinnego, codziennych obowiązków i kwestii społeczno-politycznych. W twórczości tej grupy zawodowej istniało wiele zapożyczeń, co uwidacznia się szczególnie w pieśniach pracy, w których nierzadko podmieniano zawód z górniczego na hutniczy i odwrotnie. Pieśń hutnicza zachowała jednak odrębność i jest uznawana za samodzielny dorobek muzyczny hutników. Z badań terenowych przeprowadzonych przez Dygacza wynika, że wykonawstwem pieśni hutniczej interesowała się spora grupa ludzi, co nie było odnotowywane w literaturze ludoznawczej. Pieśni akcentowały rangę społeczną hutniczej grupy zawodowej, głosiły kult ciężkiej pracy, która przynosiła korzyści finansowe.

6 *X-cio lecie hutnictwa szklanego w Polsce: Związek Hut Szklanych na P.W.K. w 1929 r.*, Warszawa 1929. Produkowano: 1) szkło taflowe, w tym: szkło okienne, wzorzyste, ornamentowe, katedralne, opalowe marmurowe, z siatką drucianą, budowlane; 2) szkło stołowe i galanteryjne, m.in.: szklanki, naczynia szklane, serwisy kryształowe, szkło do oświetlenia gazowego i naftowego, szkło laboratoryjne, słoje do akumulatorów, itp.; 3) szkło na wszelkiego rodzaju butelki, np.: zwyczajne do piwa, wykwentne do likieru, do perfum oraz inne naczynia używane w gospodarstwie domowym. Więcej informacji o handlowych gatunkach ówczesnego szkła zawiera publikacja *Szkło i jego obróbka (płaskie, okrągłe i rurki)*, Kraków 1939 (= Biblioteczka zajęć praktycznych 3), s. 12.

7 Na podstawie publikacji *Szkło i jego obróbka*.

Wnioskować można także, iż trudno było – szczególnie w Polsce – natrafić na informatorów grających na instrumentach szklanych, o czym świadczy niewielka liczba nagrań szklanych dźwięków w niemal wszystkich dostępnych krajowych bazach cyfrowych i brak jakichkolwiek wzmianek o instrumentalistach w zdigitalizowanych maszynopisach Dygacza. O sześciu indywidualnych wykonawcach (grających na butelkach⁸, szklanym ksylofonie⁹, szklanej trąbce¹⁰, piszczałce bez otworów bocznych¹¹, jak i z otworami¹², dudach szklanych¹³) oraz Kapeli z Krosna (w składzie: kieliszki, cymbalki, dudy w podwójnej obsadzie, trąbka) wspomina on w artykule „Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter” opublikowanym w języku niemieckim na łamach *Studia Instrumentorum Musicae Popularis*¹⁴.

Tymczasem, jak wspomniano powyżej, zachowanych nagrań instrumentów szklanych jest mało – zaledwie sześć, w tym tylko cztery utwory muzyczne. Pozostałe dwie rejestracje są „prezentacjami brzmienia” harmoniki szklanej. Choć zapisy te są cennym zabytkiem, najistotniejsza z perspektywy badań nad polskim szklanym instrumentarium wydaje się być odnaleziona wśród maszynopisów Dygacza lista „dwudziestu dwóch rodzajów instrumentów szklanych”, na jakie natrafił w terenie. Etnomuzykolog dopisał w metryczce miejscowości ich występowania, tożsame z lokalizacją hut szkła w Polsce w II poł. XX wieku. Instrumenty z listy częściowo opisał we wspomnianym wcześniej artykule, do którego dodał także kilka zdjęć, co pozwala na postawienie tezy, iż szklane instrumenty w Polsce rzeczywiście wytwarzano. Stanowi to punkt wyjścia do dalszych badań, które dziś – z racji specyfiki zakładów szklarskich (ich organizacji oraz priorytetów produkcyjnych), a także faktu, iż wiele z nich już nie istnieje – stanowią nie lada wyzwanie.

Niniejszy tekst jest próbą usystematyzowania dotychczasowej wiedzy o tym specyficznym instrumentarium. Ponieważ tylko w niewielkim stopniu umożliwiają to dokumenty pozostawione przez Adolfa Dygacza i kilka wzmianek z badań Piotra Dahliga i Alojzego Kopoczka, podjęto próbę odnalezienia podobnych instrumentów w europejskich kolekcjach i bazach dźwiękowych. I tu – podobnie, jak w dokumentacji Dygacza – jest wiele niewiadomych. Wiedza pracowników instytucji dysponujących szklanymi instrumentami w swych kolekcjach ogranicza się często do roku i miejsca stworzenia instrumentu, ewentualnie do wskazania ich poprzedniego właściciela. Zabytki te – bo chyba tak należy traktować obecnie szklane instrumentarium – najczęściej nie mają rzetelnych opisów. Nie eksponuje się ich na wystawach,

8 Jan Szajna z Krosna.

9 Józef Kufner ze Szklarskiej Poręby.

10 Rudolf Warzecha z Murowa.

11 Andrzej Pawłowski z okolic Garwolina.

12 Władysław Mühlbauer z Siemianowic Śląskich.

13 Stanisław Inglot z Krosna.

14 Zob.: Adolf Dygacz, „Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter”. *Studia instrumentorum musicae popularis* 6 (1979), s. 146–155.

pozostają niezdigitalizowane, zamknięte w magazynach. Ich badanie i jakiejkolwiek transportowanie jest ryzykowne z racji budulca – podatnego na uszkodzenia szkła. Z tego względu pozostają niemym artefaktem. Zazwyczaj nie wiadomo też jak (i czy) brzmiały oraz czy były – w momencie tworzenia – jakkolwiek strojone.

W trakcie poszukiwań natrafiono na nagrania wyjątkowego zespołu – prawdopodobnie pierwszej szklanej orkiestry w Europie, powstałej w latach trzydziestych XX w. w duńskim miasteczku Kastrup, położonym niedaleko Kopenhagi. Ten spontanicznie założony, charytatywnie grający, amatorski zespół składał się wyłącznie z hutników oraz ich krewnych, należących do społeczności hutniczej, zamieszkujących to niewielkie, przemysłowe miasteczko. Jako grupa nie przynależeli formalnie do Kastrup Glasværk. Stanowili całkowicie niezależny zespół, głęboko jednak osadzony w zakorzenionych tam tradycjach hutniczych. Członkowie orkiestry byli także twórcami własnych instrumentów, które – aby dobrze brzmiały – stroili wzajemnie, na wzór pozostałych, już istniejących w zespole. Internetowe źródła umożliwiają, co oczywiste, odnalezienie innych grup, grających na szklanych instrumentach w drugiej połowie ubiegłego stulecia lub współcześnie, jednak większość z tych zespołów nie jest osadzona w tradycjach hutniczych tak jak orkiestra z Kastrup.

Według obecnej, dostępnej wiedzy zaryzykować można stwierdzenie, iż w Polsce, przy żadnej z hut szkła nie istniała szklana orkiestra¹⁵, mimo iż – jak podkreślał Dygacz – hutnicy, jako grupa społeczna, byli bardzo muzyczni i mieli własne zespoły złożone ze standardowych, klasycznych instrumentów¹⁶. Być może jest to jeden z powodów braku zaawansowanych badań nad polskim szklanym instrumentarium, które nie zostało dostrzeżone.

Zapewne hutnicze odkrycia Dygacza, niewątpliwie pionierskie, znalazłyby się w przygotowywanej przez niego monografii, jednak ta – mimo starań folklorysty (co do których możemy mieć pewność z racji zachowanego w archiwum maszynopisu) – nie została opublikowana. Po nieudanej próbie wydania pieśni hutniczych¹⁷, badacz najprawdopodobniej zmienił obszar badań, skupiając się na kolejnych wyzwaniach etnomuzykologicznych, których – analizując publikacje i śpiewniki Dygacza – było w tamtym okresie wiele. Niniejszy tekst jest zatem przyczynkiem do dalszych badań, o ile te, zważywszy na wiele wspomnianych aspektów, będą możliwe do zrealizowania.

ZACZEŁO SIĘ OD PIEŚNI – HUTNICZE ODKRYCIA ADOLFA DYGACZA

Na początku swojej etnomuzykologicznej kariery, jeszcze przed II wojną światową oraz po okupacji¹⁸, Adolf Dygacz, zbierając pieśni robotnicze, w szczególności górnicze,

15 Istniał jedynie niewielki zespół z Krosna rejestrowany w 1970 r., zob.: „Volksmusikinstrumente”, s. 153.

16 Przykładem mogą być nagrania zespołu hutniczego z Huty Pokój z Nowego Bytomia (Ruda Śląska). Grupa grała w składzie: skrzypce, cytra, perkusja „na łyżkach” (oraz śpiew). Nagrania dostępne w bazie simuz.pl.

17 Wydanie monografii hutniczej planował Dygacz na początek lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, zob.: A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 146.

18 MGPE, sygn. 201/35.

natrafia na wątek hutniczy. Jest to prawdopodobne, gdyż pieśń hutniczą wiązała z górniczą wspólna tematyka (za sprawą nierozdzielnej dawniej produkcji górniczo-hutniczej), jak również postawy społeczno-ideowe¹⁹. Folklor obu profesji był często tożsamy: górnicy i hutnicy śpiewają te same pieśni, w zbliżonych wariantach słownych.

Liczba pieśni hutniczych ogółem, czyli związanych nie tylko z hutnictwem szkła, lecz także żelaza i metali nieżelaznych, musiała być na tyle duża, że stała się przyczynkiem do kolejnych badań Adolfa Dygacza. Początkowo folklorysta zbierał pieśni hutnicze wyłącznie w ośrodkach zlokalizowanych najbliżej jego miejsca zamieszkania: na Górnym Śląsku, Śląsku Opolskim i w Zagłębiu Dąbrowskim²⁰. Z czasem jednak, w 1952 r. – jak sam datuje – pojawia się u niego „myśl prowadzenia osobnych badań terenowych”²¹ w tym zakresie.

Początkowo pieśni hutnicze służyły mi do porównania z pieśniami górniczymi, jak w ogóle z folklorem robotniczym, szczególnie do określenia jego roli poznawczej, później, w miarę uzyskiwania coraz lepszych rezultatów badań, pieśni hutnicze zostały potraktowane jako materiał równorzędny do pieśni górniczych. Z czasem ich problematyka wyłoniła się jako odrębny temat²².

Przekłada się to na intensywnie badania: do 1967 r. odwiedza 127 miejscowości zlokalizowanych przy hutach. Nagrywa pracowników i ich rodziny. Na tamten czas dysponuje już 270 pieśniami hutniczymi w swoim archiwum, z czego 230 pochodzi z jego zapisów²³. Reszta, to pojedyncze pieśni notowane przez Feliksa Musialika, Łukasza Wallisa i jego syna – Stanisława Wallisa, Ludwika Zejsznera, Józefa Podobińskiego, Stefana Ślązaka, Władysława Byszewskiego²⁴, czy Juliusza Kandziorę²⁵. Nieliczne pieśni pochodzą także z Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego i konkursów folklorystycznych organizowanych ówczesnie przez Polskie Radio w Katowicach²⁶.

Pieśni hutników są początkowo traktowane w zbiorach Dygacza jako jedna grupa – pieśni „hutniczych”, co ulega zmianie w kolejnych latach. Trzy lata później folklorysta wyodrębnia już spośród nich pieśni hutników szkła. Jak wylicza, do końca 1970 r. odwiedza łącznie 134 miejscowości²⁷, a wśród zgromadzonych pieśni aż 130 (łącznie z wariantami) kwalifikuje do folkloru hutników szkła. Odnotowuje także pieśni obcojęzyczne: bułgarskie, czeskie, niemieckie, rosyjskie, rumuńskie, słowackie,

19 Krzysztof Bulla, Agata Krajewska, *Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza* [katalog wystawy], Chorzów 2020, s. 28.

20 MGPE, sygn. 201/35.

21 MGPE, sygn. 201/35.

22 MGPE, sygn. 31/121.

23 MGPE, sygn.. 201/36.

24 MGPE, sygn. 31/128, 31/121.

25 Adolf Dygacz, „Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich”, *Opolski Rocznik Muzealny* 2 (1966), s. 279.

26 MGPE, sygn. 201/35.

27 Niespełna dekadę później pisze o 150 miejscowościach, 2000 przebadanych informatorów, 75 odwiedzonych państwowych hutach szkła i kilku zakładach spółdzielczych i państwowych, zob.: A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 146.

które pojawiają się w Polsce pod wpływem migracji polskich hutników²⁸. Prowadzone przez ponad dekadę intensywne badania (l. 1959–70) w zakładach hutniczych obejmują ówczesne województwa „katowickie, opolskie, wrocławskie, zielonogórskie, szczecińskie, poznańskie, łódzkie, warszawskie, kieleckie, rzeszowskie i krakowskie”²⁹. Poza obszernymi komentarzami dotyczącymi pieśni hutników szkła, zafascynowany szklanymi instrumentami Dygacz pisze w swych notatkach:

Niezwykły plon przyniosły badania w zakresie szklanych instrumentów muzycznych. Ogólnie zgromadzono ponad dwadzieścia gatunków instrumentów ze szkła, głównie z grupy aerofonów i idiofonów³⁰.

Pięknym materiałem uzupełniającym dorobek pieśni hutniczych są samorodne instrumenty muzyczne, zwłaszcza budowane ze szkła, zupełnie nieznane polskiej etnografii. Należą tu przeróżne szklane gwizdki, zespoły różnej długości piszczałek noszące starosłowiańską nazwę *skuducze*, szklane trąbki, rogi i fujarki, szklane grzechotki i bębni. Doprawdy wspaniałe instrumentarium³¹.

Z opisów pozostawionych przez Dygacza wynika, iż hutnicy, jako zintegrowana społeczność zawodowa, byli bardzo muzykalni – mieli własne święta, podczas których wspólnie muzykowali. Co zaskakujące, niezwykle rzadko wspomina Dygacz o jakimkolwiek graniu hutników na instrumentach. Jeśli już mowa o instrumentarium, niemal zawsze dotyczy to instrumentów tradycyjnych. Na przykład:

Obok własnych pieśni hutnicy polscy posiadają wiele ciekawych instrumentów samorodnych, na których tego muzykują. Jednym z nich są *skrzypce diabelskie*, które wśród hutników i górników są jeszcze żywotne. Służą one do podkreślania rytmu podczas śpiewu, zaś w kapeli ludowej zastępują całą *baterię perkusyjną*³².

Zdaniem Dygacza hutnicy mieli sporo okazji do wspólnego muzykowania i grania na instrumentach. Tu warto wspomnieć o ich obrzędowości: w maju obchodzono dzień patrona – świętego Floriana, zimą kołędowano³³, a popularną zawodową tradycją hutników było „sznurowanie gości”, „poświęcanie pieca” i „wyświęcanie majstra”³⁴.

„Sznurowanie gości” odbywało się w stosunku do obcych osób w hucie, a także gdy przyjmowano do pracy nowego pracownika huty. Polegało na zamykaniu osoby w pierścieniu szklanej masy albo wyciąganiu przed nią rurki, czasem o długości kilkudziesięciu metrów, którą następnie dzielono i wręczano w darze, co miało być aluzją do poczęstunku.

28 MGPE, sygn. 181/26, zob.: A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente” s. 146.

29 MGPE, sygn. 201/35–36.

30 MGPE, sygn. 181/26.

31 MGPE, sygn. 190/53.

32 MGPE, sygn. 190/47.

33 MGPE, sygn. 181/12–13.

34 A. Dygacz, „Z badań nad pieśnią”, s. 288.

Świętowano także podczas uruchamiania nowego pieca i „wyświęcania” pomocnika na majstra. Jak pisze Dygacz:

nowo mianowanego majstra prowadzono do wyznaczonego dla niego warsztatu. Po chwili przybywał w to miejsce osobiwy orszak. Oto na taczce wieziono najstarszego hutnika w przebraniu biskupim, w towarzystwie dwóch innych hutników, niosących kubeł z wodą i miotłę. „Biskup” kropił wodą warsztat i nowego majstra, który wkupywał się w grono hutników swoim poczęstunkiem³⁵.

„Poświęcanie pieca” było zazwyczaj wesołą uroczystością, często również bez udziału księdza³⁶. „Śpiewano i popijano przy tym tęgo, o czym informuje choćby taka przyspiewka «Pijma, sklorze, my bratowie, na nowego majstra zdrowie»”³⁷.

Oprócz pieśni obrzędowych, Dygacz wyszczególniał także: pieśni historyczne, społeczne i rewolucyjne, o zawodzie, o pracy, o życiu domowym hutnika, o życiu towarzyskim, zalotne i miłosne, żartobliwe i satyryczne, taneczne³⁸. Dodatkowo również tańce zawodowe: *piszczelowy* (taniec męski z piszczelą w ręku) oraz *kowal* (taniec kuźniczy, „wywodzący swój rodowód z dalekiej kultury ludowej kuźników śląskich, wśród których poczesne miejsce zajmowali kowale, zajęci bezpośrednio przekuwaniem surówki żelaznej w hucie, zwani również młotowymi, a z obca fryszerzami”³⁹).

Można byłoby zatem przypuszczać, że instrumenty szklane towarzyszyły hutnikom podczas wymienionych tu okazji. Według Dygacza, prostych, szklanych trąbek o długości około 100 cm używano podczas uroczystości hutniczych, a na św. Floriana (4 maja) grano także w kościele oraz przy ceremonii przyjęcia uczniów do grona hutników. Na przełomie XIX i XX w., aż do II wojny światowej, głośnie dźwięki szklanych trąbek ogłaszały całej okolicy rozpoczęcie strajków hutników szkła⁴⁰.

Wzmianek o grze na szklanych instrumentach jest u Dygacza niewiele, co prowadzi do dalszych refleksji związanych z funkcją użytkową tworzonych instrumentów. Te mogły być najczęściej „tylko” rekwizytami, bądź zabawkami, które w przekonaniu ich konstruktorów, hutników nie były instrumentami.

LISTA SZKLANYCH INSTRUMENTÓW

Zdaniem Dygacza, wytwarzanie szklanych instrumentów było silniej rozwinięte w ośrodkach produkcji szkła niż żelaza i metali kolorowych, co ułatwiał sam materiał produkcyjny, czyli szkło⁴¹. Najpewniej z tego względu odnotował on aż dwadzieścia

35 Ibid.

36 Ibid., s. 287–288.

37 Ibid., s. 288.

38 Ibid., s. 287.

39 Ibid., s. 291.

40 A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 148.

41 A. Dygacz, „Z badań nad pieśnią”, s. 281.

dwa rodzaje instrumentów szklanych⁴², których lista (wraz z miejscowościami występowania) szczęśliwie zachowała się wśród archiwaliów (zob. il. 1). Udało się ją także uzupełnić opisami (tego samego autora) zachowanymi w publikacji „Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter”.

Wśród nich znalazły się następujące pozycje:

1. gwizdek prosty, wykonany najprawdopodobniej przez pracowników Huty Szkła Falenica w Warszawie,
2. skuducze – pochodzące ze Szklarskiej Poręby (pow. karkonoski), inaczej „gwizdalki” (*Schriellenpfeife*). Na instrument składało się kilka pojedynczych piszczałek o różnej wysokości dźwięku, które razem tworzyć miały diatoniczną gamę (w zakresie kwarty lub kwinty). Często najniższy ton powtarzany był również oktawę wyżej. Ten szklany instrument, według Dygacza, występował w hutach szkła na wschodzie Polski. W tym rejonie wytwarzano go z drewna. W innych obszarach kraju była to (sporadycznie) zabawka dla dzieci⁴³,
3. fujarka bez otworów bocznych – z Huty Szkła Czechy w miejscowości Trąbki (pow. garwoliński). Ten mierzący ok. 50–70 cm instrument bez otworów cechowała kulista nasada, którą podczas dmuchania zakrywało się palcem wskazującym, co pozwalało na uzyskanie diatonicznej skali (do kwinty lub seksty)⁴⁴,
4. fujarka z otworami bocznymi – ze Skierniewic, gdzie produkowano szkło już w latach dwudziestych ubiegłego stulecia. Instrumenty te miały w przybliżeniu 30 cm i pięć, sześć lub siedem otworów palcowych, z których jeden mógł być otworem na kciuk. Grano na nich przeważnie melodie wokalne⁴⁵,
5. trąbka fanfarrowa – z Murowa (pow. opolski), gdzie działały aż trzy huty szkła. W gminie Murów, w miejscowości Zagwińdzie, zarejestrowano w 1964 r. grę Rudolfa Warzechy. Wykonał na trąbce szklanej trzy utwory o fanfarrowym charakterze⁴⁶,
6. trąbka naturalna – także z Murowa,
7. waltornia – ze Szczakowej (dzielnicy Jaworzna), gdzie szkło produkowano już na początku ubiegłego stulecia w Hucie Szczakowa,
8. róg – instrument wystąpił w Ząbkowicach Będzińskich (aktualnie dzielnica Dąbrowy Górniczej) i prawdopodobnie był w posiadaniu pracownika Huty Szkła Gospodarczego Ząbkowice oraz w Orzeszu (pow. mikołowski) gdzie funkcjonowała Huta Szkła Orzesze,

⁴² MGPE, sygn. 181/20.

⁴³ A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 153.

⁴⁴ Ibid., s. 151.

⁴⁵ Czego przykładem jest wykonanie hutnika z Siemianowic Śląskich – Władysława Mühlbauera (ur. 1902), zarejestrowanego w 1962 roku. Nagranie niestety zaginęło. Pozostała jednak transkrypcja, zob.: *ibid.*, s. 151.

⁴⁶ Zob.: https://etnofon.ispan.pl/recording/index?Recording%5Bsession_id%5D=9995, dostęp 22 VIII 2024, sygn. MGPEtn_T0019A.06, MGPEtn_T0019A.07, MGPEtn_T0019A.08.

9. trąbka z fujarką – z Kunic (obecnie dzielnica Żar) i z Wołczyna (pow. kluczborski) – miast z rozwiniętym przemysłem szklarskim,
10. bęben – pochodzący z Nadbużanki (koło Woli Uhruskiej, pow. włodawski), gdzie działała Huta Szklana Robotnicza Nadbużanka,
11. płakawka – instrument o tej nietypowej nazwie odnalazł Dygacz w Siemianowicach Śląskich (co może być związane z działalnością Zakładu Szkła Artystycznego Siemianowice) i Chełmie (prawdopodobnie wytworzona przez pracownika dawnej Huty Szkła Mira). Szczęśliwie zachowało się jego zdjęcie⁴⁷. Służył jako zabawka lub instrument, który wypełniał onomatopiecznymi dźwiękami przerwy w muzyce podczas grania szklanych kapeli. Przypominał kielich i miał ruchomą (sic) „szklaną skórkę” rozciągniętą nad górną częścią oraz gryf w formie rury. Podczas grania skórka ta wibrowała, a wydobywany dźwięk zależał od kształtu kielicha – mógł być delikatny, metaliczny lub stłumiony⁴⁸,
12. kieliszki – z Piotrkowa Trybunalskiego (być może z Huty Szkła Gospodarczego Hortensja) i Krosna (gdzie od 1923 r. działa – rozbudowana o nowe zakłady – Krośnieńska Huta Szkła, w 1958 r. uruchomiono tam także przyzakładową szkołę szklarską⁴⁹),
13. dudy – także z Krosna (*Glasdudelsack*), które przypominają zdaniem Dygacza „siesienki”⁵⁰, znane jako instrument ludowy składający się z pęcherza zwierzęcego (najczęściej krowiego), drewnianej piszczałki i miecha. Dudy, o których pisze Dygacz, wykonane były w całości ze szkła. Piszczałkę zastępował szeroki otwór, którego krawędzie pocierano dłonią, aby uzyskać dźwięk. Instrument trzymany był za uchwyt, a trudne technicznie wydobywanie dźwięku pozwalało jedynie na wolne tempo granych melodii. Dygacz zarejestrował muzyka grającego na takich dudach, co nie przetrwało w jego zbiorach, natomiast zachowało się w formie zapisów nutowych⁵¹. Należy podkreślić, że instrument nie przypominał tradycyjnych dud, jakie powszechnie znamy. Zamieszczone w publikacji „Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter” zdjęcie ukazuje niezbyt duży instrument (najprawdopodobniej mieszczący się w dłoni), na bazie szklanej kuli z szerokim otworem od spodu, ustnikiem umieszczonym w górnej części tejże kuli i uchwytem po drugiej stronie, także u góry. Najprawdopodobniej grano na nim wdmuchując powietrze przez ustnik, pocierając jednocześnie krawędzie dużego dolnego otworu. Nie jest to zatem – jak w przypadku dud – aerofon stroikowy. Dźwięk wydobywa się – tak jak w przypadku gry na szklankach – poprzez pocieranie,
14. cymbałki – z Piechowic (pow. karkonoski), gdzie słynna jest działalność Huty Szkła Kryształowego Julia oraz również z Krosna. Szklany ksylofon, zwany także

47 Ibid., s. 152.

48 Ibid., s. 152, 154.

49 Zob.: <https://polscyprojektanciszkla.pl/krosnienskie-huty-szkla/>, dostęp 22V III 2024.

50 A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 152. Inaczej „sierszeńki”, zob.: Stanisław Ołędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978, s. 17, 72.

51 A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 152.

„cymbałkami” (*kleines Zimbal*), składał się według opisu Dygacza z dziewięciu, dziesięciu lub dwunastu szklanych pręcików lub lasek o długości od 6 do 20 cm, które leżały na drewnianej lub metalowej ramie z podkładką słomianą, filcową lub skórzaną. Pręciki ułożone były diatonicznie. Uderzano drewnianymi pałeczkami, co przypominać miało brzmienie szklanek⁵²,

15. butelki – różne rodzaje:

– ubite – ze wspomnianych już Kunic. Z miejscowości tej pochodzą wspomnienia Ernestyny Wacmańskiej (ur. 1920 r.), zapisane w 1965 r. przez Dygacza przy pieśni *Wyjde za hutnika*⁵³. Informatorka pracowała najprawdopodobniej w Hucie Szkła Kunice, grała na „odbitej flaszcze”:

otwór szyjki zakrywała papierem tak, że powstała tylko szpara, którą wchodziło powietrze, resztę pomagała sobie językiem. Za grę na flaszcze dostała od ojca po uszach. Weszła do gajaków na wannę i zaczęła grać. Ojciec zezłościł się i ukarał córkę⁵⁴.

Związane z butelkami jest jeszcze jedno wspomnienie informatorki:

W czasie kontroli, czy butelki są całe, pomagała sobie wydostaniem dźwięku przez szybkie przesuwanie dnem jednej flaszki po szyjkach ułożonych butelek. Jeśli dźwięk był metaliczny, to butelki były całe, jeśli natomiast zauważyła głuchy ton, wtedy jedna z nich musiała być uszkodzona⁵⁵

– zawieszone – z Ujścia (pow. pilski), Huta Szkła w Ujściu,

– stojące – z Rudy–Huty (pow. chełmski), której nazwa nawiązuje do istniejącej tam ówczesnie huty szkła,

16. saksofon – z Sosnowca, wytworzony najprawdopodobniej przez pracownika któregoś z okolicznych hut,

17. szklanki – na których grano, gdy były puste (różnej wielkości), na przykład w Bydgoszczy, oraz pełne, wypełnione wodą (tu miejscowość nie została podana). Gra na butelkach/szklankach z wodą lub bez była popularna. Wysokość dźwięku regulowała ilość cieczy lub masa szkła. Instrumenty grupowano diatonicznie po osiem, dziesięć lub dwanaście sztuk i uderzano szklanymi pałeczkami⁵⁶,

52 Ibid., s. 147. W publikacji tej Dygacz zamieszcza przykład nutowy, transkrybowany z nagrania Józefa Kufnera (1912) ze Szklarskiej Poręby, zarejestrowanego w 1963 roku. Nagranie nie zachowało się w archiwum badacza.

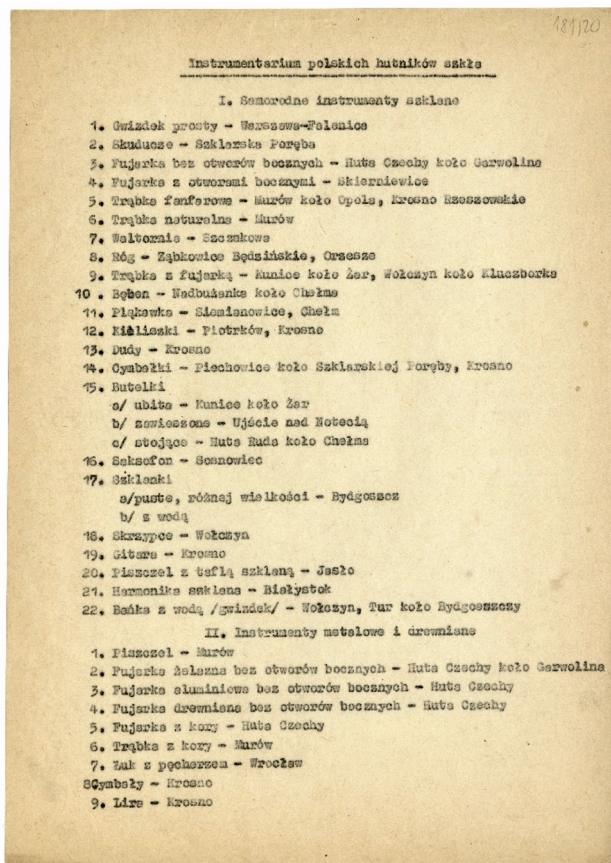
53 MGPE, sygn. 181/42.

54 Ibid.

55 Ibid. Uwaga ta wskazuje na pewien bardzo istotny aspekt produkcji szkła – wrażliwość słuchową hutnika, który opierając się wyłącznie na doznaniach akustycznych, był w stanie ocenić jakość produktu. Musiało się to przekładać na jawne bądź nieujawniane talenty muzyczne, co tworzenie instrumentów szklanych i ich wykorzystywanie do muzykowania poniekąd potwierdza, podobnie jak opinia Dygacza o muzykalności pracowników hut szkła. O innej „kontroli” jakości szklanych wyrobów przy użyciu dźwięku (wprawianiu w wibracje szkła lekkim uderzeniem) pisze Dygacz w „Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter” (s. 147).

56 MGPE, sygn. 181/42.

18. skrzypce – ze wspomnianego powyżej Wołczyna,
19. gitara – z Krosna,
20. piszczał z taflą szklaną – najprawdopodobniej stworzył go pracownik huty w Jaśle powstałej w 1922 r.⁵⁷,
21. harmonika szklana – bodaj najpopularniejszy szklany instrument, doskonale znany w Europie, wynaleziony w XVIII w. w celu uproszczenia gry na szklanych kieliszkach⁵⁸, w Polsce odnotowany przez Dygacza w Białymstoku,
22. bańka z wodą, tzw. *gwizdak* – z Wołczyna oraz Tur (pow. nakielski), gdzie już w latach czterdziestych XIX w. wzmiankowano o hucie szkła⁵⁹.



Il. 1. Lista szklanych instrumentów, Archiwum Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, sygn. 181/20

57 Zob.: <https://jaslo-glass.pl/o-hucie/>, dostęp 22 VIII 2024.

58 David A. Gallo, Stanley Finger, „The Power of a Musical Instrument: Franklin, the Mozarts, Mesmer, and the Glass Armonica”, *History of Psychology* 3 (2000) nr 4, s. 326–343.

59 Zob.: <https://szubin.pl/szklany-tur.html>, dostęp 23 VIII 2024.

Poza wymienionym tu spisem, warte uwagi są także wspomnienia Ernestyny Wacmańskiej – informatorki Dygacza, w których czytamy także o trąbkach „z otworami przy ustniku”, które w Rokitnie (pow. międzyrzecki?) tworzył Zygmunt Wencel: „Było to w roku 1936. Cwakajzem⁶⁰ zakręcał wydmuchaną trąbkę i na gorąco przekłuwał otwory. Hutnik ten przebywa w Anglii”⁶¹. Trudno jednak określić, czy ten rodzaj trąbki został wymieniony w spisie Dygacza (zob. poz. 5 i 6 spisu).

Z przekazu Wacmańskiej wiemy także, że melodię na koniec dniówki wystukiwał „sztrachajzem o piszczel”⁶² jej ojciec – Władysław Klonowski: „[...] nawet koniec dniówki zapowiadał melodią, wystukaną sztrachajzem o piszczel, przed odbiciem szkła. Uderzenia o piszczel udzielały drgania szkła, które wydawało piękne dźwięki”⁶³.

BRZMIENIE I WYGLĄD SZKŁANYCH INSTRUMENTÓW

Instrumenty częściowo zostały utrwalone na fotografiach, choć jest ich niewiele (i nie są dostępne w archiwum – posłużyły badaczowi wyłącznie do wydania artykułu), co nie dziwi, gdyż Dygacz nie prowadził dokumentacji fotograficznej z eksplorowanego terenu.

Inaczej rzecz miała się w przypadku nagrań. Istnieje dokument świadczący o tym, iż w ramach cyklu *Z teki folklorystycznej Adolfa Dygacza*, który realizowała Telewizja Katowice w 1971 r. ukazał się odcinek pt. *Folklor muzyczny polskich hutników szkła*⁶⁴, w którym wystąpili m.in. instrumentalści ludowi Huty Szkła Czechy, wykonując:

- solo na kieliszkach szklanych: melodia ludowa *Dycki, dycki*,
- solo na fujarce szklanej: melodia ludowa (brak dookreślenia/incipitu),
- solo na dudach szklanych: melodia ludowa (brak dookreślenia/incipitu),
- solo na fujarce szklanej ze śpiewem: pieśń *Jestem z Huty Czechy hutniczyzna*

60 Cwakajzy (niem. *Zwackeisen*) – szczypce, dwa metalowe ramiona zakończone ostrzami, połączone u podstawy sprężynującą blaszką, służące do zaczepiania i odciągania formowanego szkła (narzędzia przy stanowisku pracy przy produkcji pojemników, rur), zob.: Ryszard Musiałowicz, „Pozostały słowa”, *Rocznik Wołomiński* 15 (2019), s. 176.

61 MGPE, sygn. 181/42.

62 Ibid. Sztrachajz (niem. *Streicheisen*) – pałasz, nóż wykonany z płaskiego kształtownika stalowego, podciętego na ostrzach, by skuteczniej odbijać resztki szkła, zob.: R. Musiałowicz, „Pozostały słowa”, s. 174. Piszczel – rurka metalowa o długości 1,2–1,3 m, o średnicy zewnętrznej około 1,5 cm i wewnętrznej 0,8–1 cm, żaroodporna, zakończona ustnikiem, służąca do wydmuchiwania finalnego wyrobu w formie szklarskiej, przedtem pobrania porcji szkła z pieca, formowania bańki przez poddmuchiwanie, ewentualnego pobierania z pieca dodatkowych porcji szkła na uformowaną bańkę, dalszego dodmuchiwania w zależności od wyrobu, zob.: ibid.

63 MGPE, sygn. 181/42.

64 6 VII 1972 r. wyemitowano program *Folklor muzyczny polskich hutników szkła*, reżyseria Mieczysław Daszewski, scenografia Józef Krupa, opracowanie muzyczne Edward Bogusławski, Piotr Warzecha, kierownictwo muzyczne Adolf Dygacz, kierownik produkcji Sławomir Lis, realizacja: Berlin. Audycja nie została zdigitalizowana. Zachował się scenariusz programu, dostępny w MGPE, sygn. 183/340–350.

Jestem z Huty Czechy hutniczyna,
dmucham buteleczki nie do wina.
Jestem z Huty Czechy hutniczyna,
kocham się w mężatkach i dziewczynach.

– pieśń *Hej, hej, hej* z towarzyszeniem instrumentów szklanych (nie wymienione)

Hej, hej, hej!
Na góreczce mieszkał,
na góreczce mieszkał,
i z tej swojej górki
na swą lubą patrzył.

Nie gniewaj się na to,
nie gniewaj się na to,
kupie babce buty,
jak nadejdzie lato.

Babka się gniewała,
babka się gniewała,
groziła mi logą,
bo butów nie miała.

Cholewka wysoka,
obcasik wysoki,
kupie babce, kupie,
z Sanoka gumiocki.

- solo na kieliszkach szklanych: melodia ludowa *W Bytomiu*,
- melodia improwizowana na fujarce szklanej,
- duet na trąbkach szklanych: melodia ludowa (brak incipitu),
- utwór na trąbce szklanej pochodzącej z Murowa⁶⁵.

Szczęśliwie, w kolekcji etnomuzykologa zachowały się utwory i prezentacje instrumentów szklanych zarejestrowane w l. 1964–65. Jest to tylko sześć nagrań spośród ok. 3800 zdigitalizowanych rekordów audio znajdujących się w całej kolekcji folklorysty: trzy utwory wykonane na trąbce szklanej, jeden grany na fujarce szklanej oraz dwie „prezentacje” harmoniki szklanej. Znając skłonności Dygacza do nagrywania wszystkiego, co usłyszał podczas swych badań, na które zawsze wybierał się z magnetofonem, liczba ta, względem odwiedzonych hut szkła, może dziwić, nawet gdy weźmiemy dodatkowo pod uwagę wspomniane wcześniej nagrania, które zaginęły, a które przywołuje Dygacz w swoim niemieckojęzycznym artykule.

65 Ibid.

To, czym dysponujemy, pozwala jedynie na ogólne zrekonstruowanie barwy pojedynczych szklanych instrumentów, co oczywiście, w minimalnym zakresie. Warto także podkreślić, że instrumentalisci rejestrowani przez Dygacza grali najczęściej jeden, maksymalnie trzy utwory. Być może powodowała to skomplikowana technika wydobycia dźwięku lub niemożność zagrania pełnej gamy, co wpływało na repertuar. Z drugiej zaś strony, indagowani informatorzy mogli tego repertuaru nie posiadać, zważywszy na fakt, iż instrument był „tylko zabawką”.

ZACHOWANE NAGRANIA W POLSKICH BAZACH

Trzy utwory wykonane na podwójnie wygiętej⁶⁶ trąbce szklanej przez Rudolfa Warzechę z Zagwizdzia⁶⁷ nagrał Dygacz w 1964 roku. Mają donośny, hejnałowy charakter, zwartą formę i umiarkowane, marszowe tempo. Dźwięk jest czysty, stabilny, pozwala na precyzyjne określenie wysokości i rytmu.

Pierwszy, melodia o ambitusie oktawy – od gis^1 do gis^2 , jest właściwie kombinacją dźwięków gis^1 , cis^2 , f^2 i gis^2 w metrum $3/4$ ⁶⁸. Na tych samych dźwiękach grany jest kolejny utwór, rozpoczynający się tym razem od cis^2 w metrum $4/4$, które kolejno zmienia się po dwóch taktach na $3/4$ ⁶⁹. Ostatnia melodia powiela na początku poprzednią, po zmianie metrum nie osiąga jednak oktawy gis^2 ⁷⁰.

Z kolei Andrzej Pawłowski z Huty Szkła Czechy w Trąbkach, nagrany w 1965 r., gra jeden utwór na fujarce szklanej bez otworów⁷¹. Jest to utwór znacznie dłuższy – trwa ponad minutę i różni się od omawianych wcześniej jakością dźwięku, który – co w przypadku fujarki charakterystyczne – jest bardzo niestabilny, przepełniony powietrzem, mniej kontrolowany, sprawiający wrażenie niestrającego. Z tego względu trudno określić ambitus melodii, choć przyjąć można, że jest to seksta mała, między b^1 a ges^2 . W środku utworu wyłania się jednak powtarzalny, charakterystyczny motyw, w metrum $3/8$ ⁷².

Nieznany informator (brak danych) w 1965 r. zagrał Dygaczowi na harmonice szklanej dwie „prezentacje” instrumentu⁷³, dzięki którym możemy podjąć próbę odzwierciedlenia skali i możliwości wykonawczych tego konkretnego egzemplarza harmoniki. Dźwięki w obu nagraniach mają przeważnie wznoszący kierunek, trudno jednak określić, czy następujące po sobie dźwięki są grane w kolejności „jeden po drugim”, na wzór gamy, czy też wykonawca przypadkowo (bądź celowo) powtarza

66 A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 149.

67 MGPEtn_T0019A.06, MGPEtn_T0019A.07, MGPEtn_T0019A.08 oraz zapowiedź wykonawcy MGPEtn_T0019A.06.01.

68 MGPEtn_T0019A.06.

69 MGPEtn_T0019A.07.

70 Zob. zapis nutowy w: A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 148. Zapisano od a^1 do a^2 .

71 MGPEtn_T0021A.15, zob.: A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 150.

72 Melodia transkrybowana przez Dygacza, *ibid.*, s. 150.

73 MGPEtn_T0021A.22 i MGPEtn_T0021A.23.

niektóre bądź gra poprzednie. Pierwsza prezentacja jest krótka, rozpoczęta w okolicach *cis'*, zakończona w połowie dwukreślnej oktawy. Relacje pomiędzy dźwiękami oscylują wokół półtonów, często po wyższym dźwięku następuje o półton niższy. Dźwięki są wyrównane dynamicznie, choć w pewnym momencie (*g'*/*gis'*) cichną, wydobywa się wówczas tępy, stukający odgłos.

Druga prezentacja także rozpoczyna się od dźwięku zbliżonego do *cis'* i zmierza ku oktawie czterokreślnej, przy czym po *cis'* dźwięk właściwie zanika. Dolny rejestr znacznie różni się natężeniem dźwięku od górnego.

Z badań Dygacza wiemy także, że funkcja instrumentów szklanych mogła ograniczać się do krótkich sygnałów – informacji, komunikatów ogłaszających początek i koniec hutniczej dniówki, szczególnie w przypadku aerofonów, takich jak szklane rogi. Miały one, podobnie jak szklane trąbki, zawiadamiać o strajkach, naprowadzać błądzących na właściwą drogę do huty i odstraszać niebezpieczną zwierzynę⁷⁴. Należy bowiem wspomnieć, że na przełomie XIII i XIV w. zrezygnowano z zakładania przy grodach małych warsztatów wytwarzających przedmioty z masy szklanej i zaczęto budować huty w lasach, z dala od miast, ze względu na pozyskiwanie drewna opałowego. Gdy wynaleziono piece gazowe, część hut zaczęła używać węgla, jednak w latach siedemdziesiątych XIX w. opał drzewny zaczął drożeć, a dowóz węgla był na tyle kosztowny, że huty zaczęto zamykać lub decydowano się na ich translokację.

Jak pisze Dygacz:

Szczególną rolę odgrywały szklane rogi, których doniosłe dźwięki oznajmiały hutnikom początek i koniec dniówki, służyły także w czasach kapitalistycznego wyzysku do ogłaszania strajków protestacyjnych, a w leśnych ostępach, gdzie dawniej ulokowana była większość hut, naprowadzały zbłąkanych na właściwą drogę i odstraszały stada wilków⁷⁵.

O funkcji rogów szklanych pisze też Alojzy Kopoczek:

[...] Grano na nich umowne sygnały, które były regulatorem życia w hucie szkła: oznajmiały one początek i koniec pracy w zakładzie. Przy pomocy dźwięków rogu informowano hutników o zaistniałym na terenie zakładu niebezpieczeństwie zagrożenia życia, np. o pęknięciu wanny z rozżarzoną masą szklaną; grano na tych instrumentach na rozpoczęcie strajku⁷⁶.

Dwa szklane rogi tego typu, przypominające rogi myśliwskie, przetrwały w domowej kolekcji szklanych instrumentów Dygacza, zdobiących przed laty jego gabinet. Aktualnie znajdują się w siedzibie Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” w Koszęcinie, gdzie mieści się Dom Pracy Twórczej im. Adolfa Dygacza z pamiątkami folklorysty.

74 Są to standardowe uwarunkowania funkcjonalne tego typu instrumentów. Wymienia je m.in. Piotr Dahlig, opisując okoliczności gry na ligawkach, zob.: Piotr Dahlig, *Muzyka adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*, Warszawa 2003, s. 71–73, 76.

75 MGPE, sygn. 183/351.

76 Alojzy Kopoczek, *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego*, Rzeszów 1996, s. 135.

Szklane rogi mogą pochodzić z Ząbkowic i Orzesza (zob. punkt 8 na liście instrumentów w niniejszym tekście), jednak co do tego nie ma dziś pewności – nie zachowały się żadne opisy koszęcińskich instrumentów, a w swych dokumentach Dygacz nie wspomina o szczegółach ich posiadania. Jeden z nich, kryształowy, ma kwiatowy wzór i regularną formę (ok. 37 cm długości, 6 cm średnica czary)⁷⁷, drugi, nieco większy (ok. 46 cm / 7,5 cm), jest specyficznie powyginany, co jest – najprawdopodobniej – niedoskonałością w sztuce hutniczej.

Analizując jednak ten mały zbiór instrumentarium, możemy wśród nich rozpoznać również:

- trzy piszczałki fletowe z otworami (prawdopodobnie któraś z nich to opisana na liście Dygacza fujarka z otworami bocznymi ze Skierniewic). Najdłuższy i najmaszywniejszy flet (36,5 cm) nie ma otworu wylotowego (prawdopodobnie nie został wycięty) i jest siedmiootworowy. Dwie pozostałe fujarki o tej samej długości (31,5 cm): sześćotworowa, z dodatkowym otworem na kciuk i korkowym ustnikiem (uszkodzona), którego fotografia znajduje się w artykule „Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter”⁷⁸, oraz siedmiootworowa, bez ustnika,
- sześć piszczałek fletowych bez otworów (38 cm, 47 cm, 50 cm, 65 cm, 74,5 cm, 82,5 cm),
- cztery długie szklane trąby (65 cm, 72 cm, 75 cm, 76 cm),
- szklana trąbka (dł. ok. 35 cm / 11,5 cm),
- cztery gwizdki zakończone szklaną bańką (il. 2), z otworem wylotowym umieszczonym nad nią (dwa o dł. 12,5 cm, a także 16 cm i 16,5 cm).



Il. 2. Szklane gwizdki zakończone bańką, Dom Pracy Twórczej im. Adolfa Dygacza w Koszęcinie, fot. Agata Krajewska-Mikosz

⁷⁷ Zdjęcie instrumentu Dygacz umieścił w „Volksmusikinstrumente” (s. 148).

⁷⁸ A. Dygacz, „Volksmusikinstrumente”, s. 151, ryc. 6. Flet jest, niestety, pęknięty pomiędzy czwartym a piątym otworem.

Wraz z instrumentami zachowała się także szklana bańka z barwionego na pomarańczowo szkła, która najprawdopodobniej została wręczona Dygaczowi po jednej z hutniczych imprez, będąca – jak przypuszcza Ewa Kruszyna z Koszęcina – „bańką do picia piwa”⁷⁹.

ŚLADY SZKLANYCH INSTRUMENTÓW

Polska

Na gruncie polskim informacji o instrumentach szklanych (poza tymi, które pochodzą od Dygacza) jest niewiele. Oprócz wzmianek Adama Fischera o ligawkach kurpiowskich wykonanych z ucinanych butelek nasadzonych na siebie⁸⁰ oraz Łucjana Kamińskiego, który wspomina o kaszubskich bazunach ze szkła⁸¹, nieco szerzej rozwija temat Piotr Dahlig, który podczas swych badań⁸² spotkał czterech informatorów⁸³ przekazujących informacje o istnieniu szklanych ligawek⁸⁴. Osoby te pamiętały, że ligawki ze szkła w okresie międzywojennym wykonywano w wytwórni butelek i szklanek w Małkini⁸⁵ oraz Wołominie, a potem instrumenty te sprzedawano na odpuscie w Broku⁸⁶. Miały blisko dwa metry⁸⁷.

Tomasz Flur – dziadek jednego z informatorów (Jana Figurowskiego) – opowiadać miał o pochodzącej z huty Gruszczyno k. Stoczka Węgrowskiego ligawce mającej ponad metr długości. Jak pisze Dahlig: „Uważano, że ligawka ze szkła ma bardzo dobry głos, nie upowszechniła się ona jednak ze względu na nietrwałość, łatwo było

79 Informacja przekazana autorce w trakcie kwerendy 24 X 2024.

80 Adam Fischer, *Lud polski: podręcznik etnografii Polski*, Lwów 1926, s. 110.

81 P. Dahlig, *Muzyka adwentu*, s. 96.

82 W zbiorach fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk dostępne są nagrania z badań Piotra Dahliga, zrealizowane w 1985 roku.

83 Informatorzy: Piotr Wojtkowski, Stanisław Zadrozny, Jan Figurowski, Stefan Tryc.

84 P. Dahlig, *Muzyka adwentu*, s. 95.

85 Nie jest to zakład Robotnicza Jedność w Małkini Górnej, gdyż ten nigdy nie rozpoczął produkcji. Prawdopodobnie mowa o innej hucie szkła, mylnie określanej jako huta w Małkini, tj. o Hucie Szkła Gutania (później Zgoda) znajdującej się w granicach miejscowości Zawisty Dzikie, w gminie Zaręby Kościelne, zob.: Krzysztof Ościłowski, „Huta szkła w Małkini Górnej Robotnicza Jedność”, <https://madzelan.cba.pl/wp-content/uploads/2023/11/HUTA-SZKLA-W-MALKINI-GORNEJ-%E2%80%99EROBOTNICZA-JEDNOSC.pdf>, dostęp 26 IX 2024.

86 Podczas wywiadu przeprowadzanego z informatorem – Stanisławem Zadrozny (ur. w 1930 r. w Grabownicy), wymienione zostają szklane ligawki, które sprzedawano na odpustach św. Andrzeja. Istnieje prawdopodobieństwo, iż wytwarzano je w okolicach Małkini, oddalonej od Starej Grabownicy o 20 km, zob.: wywiad Piotra Dahliga z 26 I 1985 r., Stara Grabownica, nagranie analogowe, Zbiory Fonograficzne, Instytut Sztuki PAN, sygn. T5554B.14, <https://etnofon.ispan.pl/recording/view?id=141938>, dostęp 26 IX 2024. O ligawkach z tego miejsca wspomina w wywiadzie z Piotrem Dahligiem również w 1985 r. Piotr Wojtkowski (brak roku ur., Wojtkowice-Dady). Informator twierdzi, iż „na Małkini” (oddalonej o ok. 45 km) można było zamówić szklane ligawki, a „kto zamówił, to otrzymał”, zob.: wywiad Piotra Dahliga z 26 I 1985 r., Wojtkowice-Dady, nagranie analogowe, Zbiory Fonograficzne, Instytut Sztuki PAN, sygn. T5554B.05, <https://etnofon.ispan.pl/recording/view?id=141817>, dostęp 26 IX 2024.

87 P. Dahlig, *Muzyka adwentu*, s. 96.

ją zbić. Traktowano ją raczej jako ozdobę⁸⁸. O szklanej ligawce wspomniał także ojciec kolejnego informatora (Stefana Tryca), według którego była ona „zawieszona na paskach na plebanii w Kołbieli”⁸⁹.

Drugim polskim badaczem, który wzmiankuje o szklanych instrumentach jest Alojzy Kopoczek, który opisuje rogi szklane wykonane z butelek:

Rogi szklane wykonywano z butelek. W tym celu z butelki możliwie największych rozmiarów odcinano dno. Szerszy koniec stanowił wylot, węższy koniec (szyjka butelki) pełnił funkcję ustnika. Rogów szklanych używali jeszcze w okresie międzywojennym stróże nocni i pasterze gminni (Cikowice). Rogi szklane sporządzali także hutnicy szkła w Krośnie. Były to instrumenty różnej długości (od 30 do 70 cm). Grano na nich umowne sygnały, które były regulatorem życia w hucie szkła⁹⁰.

Europa

Europejskie kolekcje instrumentów produkowanych w XIX i XX w. są bardzo pomocne w rekonstrukcji wyglądu szklanych aerofonów. Choć – podobnie jak w przypadku instrumentów polskich – niewiele (bądź nie!) o nich nie wiadomo, są one cennymi zabytkami, ukazującymi – niestety, najczęściej tylko wizualnie – kunszt szklanego rzemiosła. Badanie tychże instrumentów pod względem muzycznym jest niezwykle ryzykowne ze względu na kruchość budulca. To także powód wykluczający jakąkolwiek mobilność i częstą ekspozycję szklanego instrumentarium. Podane tu przykłady, funkcjonujące najczęściej jako zdigitalizowane źródła, są jednak istotne w kontekście niniejszego tekstu, gdyż, jak możemy założyć, przedstawiają instrumenty podobne do spotykanych przez Dygacza w trakcie jego badań. Wśród tych zabytków przeważają trąbki i długie trąby, a także popularna w XVIII i XIX w. w Europie harmonika szklana.

Aerofony

W zbiorach Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig znajduje się szklana trąbka naturalna z mosiężnym ustnikiem, której autorem jest Wilhelm Schöne. Wytworzona została w Radebergu koło Drezna ok. 1860 roku⁹¹. Trzy inne trąbki o zróżnicowanych kształtach posiada w zasobach Musée de la musique przy Philharmonie de Paris⁹². Pochodzą z kolekcji francuskiego kompozytora i kuratora tejże instytucji – Louisa Clapissona. Zostały zakupione w 1861 roku. Kolejne trąbki (anonimy)

88 Ibid.

89 Ibid.

90 A. Kopoczek, *Ludowe instrumenty*, s. 135.

91 Zob.: https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_ULEI_M0005329, dostęp 26 VIII 2024.

92 Zob.: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/0159609/trompette-naturelle-en-verre?_lg=fr-FR#documentation, dostęp 26 VIII 2024.

odnaleźć można w Rijksmuzeum w Amsterdamie⁹³.

W paryskim Muzeum dostępna jest także długa trąba (850 mm długości całkowitej i średnicy 83 mm)⁹⁴, zbliżona kształtem do koszęcińskiej, pochodzącej ze zbiorów Dygacza, wyróżniająca się jednak barwionym na pomarańczowy brąz szkłem. Kolorowe szkło cechuje czerwoną trąbę⁹⁵ ze szwajcarskiego Historisches Museum Basel. Jej twórca to włoski projektant, specjalizujący się w wyrobach szklarskich, Paolo Venini (Murano, 1959 r.).

Szukając podobieństw, warto również zwrócić uwagę na przezroczystą trąbę umieszczoną w Scenkonstmuseet w Sztokholmie⁹⁶. Trafiła do zbiorów w 1887 r., a jej właścicielem była rodzina af Huss.

Muzeum w Bazylei także posiada szklaną trąbkę⁹⁷, której forma zbliżona jest do wymienianych tu wcześniej, i szklany flet poprzeczny⁹⁸ Claude'a Laurenta (Paryż, 1826 r.), z polerowanym, szklanym korpusem oraz róg⁹⁹, który trafił do kolekcji w 1956 roku.

Paryskie szklane flety Laurenta odnaleźć można także w innych instytucjach¹⁰⁰. Są dobrze skatalogowane i opisane. W 1941 r. Dayton C. Miller¹⁰¹ – amerykański kolekcjoner fletów, flecista, akustyk i fizyk przekazał Bibliotece Kongresu (Waszyngton) swoją kolekcję instrumentów, w której znalazło się osiemnaście szklanych fletów, w tym siedemnaście produkcji Laurenta z I poł. XIX w. i – po 1848 r. – jego ucznia, J.D. Bretona. Jest to największy zbiór fletów Laurenta na świecie. Instrumenty te były wytwarzane i sprzedawane zarówno amatorom, profesjonalnym flecistom, jak i kolekcjonerom. Na uwagę zasługuje flet z grawerem, który został wykonany w 1813 r. dla prezydenta Stanów Zjednoczonych w l. 1809–17 – Jamesa Madisona¹⁰².

Laurent wykonywał flety ze srebra i szkła, również barwionego, które doskonale wpisywały się w kanony estetyczne epoki, a zdobienia z kamieni szlachetnych sprawiały,

93 Sygn. BK-NM-10754-346, BK-NM-2137.

94 Zob.: <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0157845/trompette-naturelleen-verre>, dostęp 26 VIII 2024.

95 Inw. 2001.240.

96 Zob.: https://mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAL_SMS_MM_POST_5847?_ga=2.31211967.1842869930.1716648914-1836920876.1716648914, dostęp 26 VIII 2024.

97 Inw. 1930.182.

98 Inw. 1957.12.

99 Inw. 1956.547.

100 Zob. lista fletów Claude'a Laurenta przechowywanych w instytucjach publicznych, z wyjątkiem odnotowanych przez Daytona C. Millera przed jego śmiercią w 1941 roku. Lista fletów powstała na podstawie badań Davida Shoreya prowadzonych przez całe jego życie: <https://www.loc.gov/static/collections/dayton-c-miller-collection/images/list-of-flutes-miller-collection-for-database.pdf>, dostęp 28 VIII 2024.

101 Zob.: <https://www.loc.gov/collections/dayton-c-miller-collection/articles-and-essays/dayton-c-miller-biography/>, dostęp 28 VIII 2024.

102 Dorie Klein, *Claude Laurent and the Madison Flute: Discoveries through Archival Research. The Dayton C. Miller Collection*, Junior Fellow Presentations, Library of Congress, 2015, <https://www.loc.gov/static/collections/dayton-c-miller-collection/images/klein-miller-flute-project-madison-report-summer-2015.pdf>, dostęp 28 VIII 2024.

iz instrumenty te stawały się prawdziwymi dziełami sztuki. Konstruktor tychże fletów stosował szkło nie tylko z powodów dekoracyjnych. W swoim patencie Laurent stwierdza, że szkło było najbardziej odpowiednim materiałem do rozwiązywania problemu zmienności dźwięku i strojenia występującego w fletach z drewna lub kości słoniowej ze względu na zmiany temperatury i wilgotności¹⁰³. W 2014 r. odkryto, że większość fletów została wykonana ze szkła potasowego (krzemianowo alkalicznego), a nie, jak zakładano, ze szkła kryształowego, co zapoczątkowało szczegółowe badania fletów Laurenta, również poza Waszyngtonem¹⁰⁴, wskazując jednocześnie na proces niszczenia szkła z upływem lat.

Pozostałe szklane flety poprzeczne znajdziemy między innymi w Edynburgu¹⁰⁵, Norymberdze¹⁰⁶ czy Amsterdamie¹⁰⁷.

Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze posiada także szklaną trąbkę¹⁰⁸ z metalowym ustnikiem, najprawdopodobniej z XVIII w.¹⁰⁹ lub I poł. XIX w., pochodzącą z Entlebuch w Szwajcarii (według opisu instytucji). Jej całkowita długość to aż 205 cm (całkowita długość szklanej rury). To o niej pisze w artykule „Und suecht si gläserni Röhre” Hans Trümpy, powołując się na słowa Johanna Rudolfa Wyssa, który wspomina¹¹⁰ o istnieniu szklanych piszczałek (niem. *Glaspfiffe*) dmuchanych w pobliskiej hucie szkła Entlebuch. Dzięki temu dowiadujemy się więcej o samym instrumencie oraz sposobie wydobywania z niego dźwięku i jego barwie.

Instrumenty składały się z prostej cylindrycznej rurki szklanej, która miała zazwyczaj około łokcia długości i średnio palec grubości, choć zdarzało się, że była dłuższa lub cieńsza. Na górze i na dole znajdowały się okrągłe, otwarte główki (niem. *Köpfchen*), które były solidnie połączone z rurką. Kto chciał grać na takiej piszczałce, przykładając górną główkę do ust, podczas gdy palec trzymał przy dolnej, aby w razie potrzeby móc ją zamknąć. Na piszczałce tej można było wydobyć wszystkie dźwięki, a półtony uzyskiwało się przez naciskanie palcem. Jak pisał Wyss, „[...] wszystkie dźwięki miały coś ostrego, przenikliwego, co tylko na świeżym powietrzu przyjemnie brzmi”¹¹¹.

103 Héctor Bagán, Georgios Magkanas, Montserrat Gascón, José Francisco García, „Material Characterization and Functional Implications of a Claude Laurent Glass Flute”, *Microchemical Journal* 155 (2020) nr 104734; zob. <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/206598/1/227637.pdf>, dostęp 28 VIII 2024.

104 Zob.: <https://www.glassatrisk.com/technical-study-of-flutes>, dostęp 28 VIII 2024.

105 Flet z około 1825 r., precyzyjnie opisany na stronie St Cecilia's Hall, zob. <https://collections.ed.ac.uk/stceciliass/record/99189>, dostęp 28 VIII 2024.

106 Flet z 1815 r., <https://objektkatalog.gnm.de/wisshi/navigate/47004/view>, dostęp 28 VIII 2024.

107 Flet z 1807 r., sygn. NG-475.

108 Inw. MI202, <https://objektkatalog.gnm.de/wisshi/navigate/46744/view>, dostęp 28 VIII 2024.

109 Hans Trümpy, „Und suecht si gläserni Röhre”, *Schweizer Volkskunde* 58 (1968) nr 1, s. 12.

110 Johan Rudolf Wyss, *Reise in das Berner Oberland*, Bern 1817, t. 2, s. 873.

111 Ibid., s. 873: „[...] doch haben sie sämmtliche etwas Scharfes, Gellendes, das nur im Freyen sich angenehm hören läßt”.

Ciekawym zabytkiem z grupy aerofonów jest także niemiecki szklany obój¹¹² Gebrüder Mönnig z 1937 r., choć został on wytworzony ze szkła akrylowego.

Warto wspomnieć, że niektóre aerofony mają naprawdę wyszukane kształty, rozmiary, zdobienia i kolory¹¹³. Utrudnia to czasem ich jednoznaczną klasyfikację.

Idiofony – szklana harfa i harmonika

W zasobach Muzeum w Bazylei odnaleźć można szklaną harfę¹¹⁴ i szklaną harmonikę¹¹⁵, która była bodaj najpopularniejszym instrumentem szklanym w II poł. XVIII w., zwłaszcza w Londynie.

Szklana harfa, nazywana także anielskimi organami, jako instrument została spopularyzowana w I poł. XVIII w. w Irlandii. Najwcześniejsze informacje o grze na szklankach pochodzą z około XIII w. z Persji i Chin¹¹⁶, choć najprawdopodobniej już w XI w. w Persji grywano na porcelanowych filiżankach¹¹⁷. Wiadomo również, że w XV w. o grze na szklankach wzmiankuje Franchino Gaffurio (*Theorica musicae*, Mediolan 1492¹¹⁸). Istnieją także źródła mówiące o graniu na kieliszkach do wina (Georg Philipp Harsdörffer¹¹⁹). Granie na szklankach (w instrumentalnym, użytkowym sensie) stało się popularne w XVIII wieku. Instrument ten, nazywany także *verrillon*, prezentowano w towarzystwie różnych instrumentalnych składów, na przykład ze skrzypcami i basami¹²⁰. Na szklankach koncertował Richard Pockrich¹²¹, popularyzator („wynalazca” instrumentu w takiej formie), grając zarówno pałeczkami, jak i palcami na krawędziach naczyń¹²². Grą na tym instrumencie zainteresował się między innymi Christoph Willibald Gluck – w 1746 r. w Londynie wystąpił, grając na dwudziestu sześciu szklankach nastrojonych wodą¹²³. Ten sam koncert powtórzył w 1749 r. w Kopenhadze¹²⁴.

112 Zob.: https://www.instagram.com/p/CJEBU0aA_Iy/?utm_source=ig_web_copy_link, dostęp 28 VIII 2024.

113 Przykładem są aerofony z Rijksmuseum w Amsterdamie, sygn. BK-NM-10754-333, BK-14916, BK-NM-10754-341. Są to trzy instrumenty na kształt rogu myśliwskiego, jeden zielony i dwa niebieskie z białymi zdobieniami.

114 Inw. 2004.331.

115 Inw. 1912.487.

116 D.A. Gallo, S. Finger, „The Power of a Musical Instrument”.

117 Zob.: <https://www.glassarmonica.com/armonica/earlyglassmusic.php>, dostęp 27 VIII 2024.

118 Franchinus Gaffurius, *Theorica musicae*, Mediolan 1492, zob. [https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_\(Gaffurius%2C_Franchinus\)](https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_(Gaffurius%2C_Franchinus)), dostęp 27 VIII 2024.

119 Zob.: <https://www.glassarmonica.com/armonica/harsdoerffer.php#tthFtNtAAC>, dostęp 27 VIII 2024.

120 D.A. Gallo, S. Finger, „The Power of a Musical Instrument”, s. 328.

121 Ibid.

122 Zob.: <https://www.museum.ie/en-IE/Collections-Research/Art-and-Industry-Collections/Art-Industry-Collections-List/Furniture/Four-Centuries-of-Furnishings/19th-Century-Furniture/Richard-Pockrich-and-the-Glass-Harp>, dostęp 27 VIII 2024.

123 Zob.: <https://www.glassarmonica.com/armonica/gluck.php>, dostęp 27 VIII 2024.

124 Jean-Claude Chapuis, *Glass armonica. Et autres instruments de verre*, Montreuil 2017 (= La Bibliothèque fantôme).

Popularność szklanek w latach pięćdziesiątych XVIII w. rosła za sprawą takich wykonawców, jak Anne Ford¹²⁵, która opublikowała pierwszy podręcznik do nauki grania na tym szklanym instrumencie *By Miss Ford, Instructions for Playing on the Musical Glasses* (1761)¹²⁶. Te popularne instrumenty znajdują się między innymi w Edynburgu (kolorowe szklanki), Barcelonie, Lipsku czy Norymberdze¹²⁷.

Pod wpływem grających szklanek zaczęto tworzyć także drugi instrument – szklaną harmonikę¹²⁸, którą skonstruował kilka lat po przybyciu do Londynu, kojarzony głównie z polityką, Benjamin Franklin, jako udoskonalenie szklanej harfy (1761), którą miał okazję słyszeć na koncercie Edwarda Delaala¹²⁹. Była ona praktyczniejsza, miała również szerszy zakres możliwości, gdyż grano na szeregu misek różnej wielkości na jednej osi, którą można było obracać za pomocą pedału. Każda z nich miała swój indywidualny ton, a instrument można było stroić poprzez zmianę prędkości obrotu osi. Dzięki temu rozwiązaniu muzyk mógł grać na kilku szklanych miseczkach jednocześnie, tworząc bardziej złożone harmonie i melodie, niż było to możliwe przy użyciu tradycyjnych, pojedynczych kieliszków. Harmonika stała się szybko popularna, zwłaszcza w Europie. Zyskała uznanie zarówno w kręgach muzycznych, jak i wśród arystokracji, co zmieniło się dopiero w latach trzydziestych XIX wieku¹³⁰. Trzeba także wspomnieć, że była wielokrotnie udoskonalana przez wielu budowniczych-konstruktorów instrumentów¹³¹. Myślano bowiem nad tym, jak usprawnić technikę gry (na przykład objąć więcej mis jedną ręką), czym zwilżyć i odtłuścić palce do grania (woda z różnymi domieszkami), jak wzmocnić wydobywany dźwięk. Zmiany dotyczyły także samego mechanizmu harmoniki, rozmieszczenia i liczby mis oraz dodatków takich jak stojak na nuty. Do instrumentu dodawano także klawiaturę, a misy produkowano z innych materiałów (na przykład ze stali)¹³².

125 I innych: Margaret Woffington i Fredericka Wilkinsona, zob.: *ibid.*, s. 28.

126 Podręcznik miał być źródłem z wiedzą przystępną dla wszystkich, aby każdy nauczył się grać na instrumencie w ciągu kilku godzin lub dni. Była to autorska metoda Anne Ford uzupełniana zeszytem ćwiczeń i partyturami, zob.: *ibid.*, s. 28–29; por. też: <https://www.museum.ie/en-IE/Collections-Research/Art-and-Industry-Collections/Art-Industry-Collections-List/Furniture/Four-Centuries-of-Furnishings/19th-Century-Furniture/Richard-Pockrich-and-the-Glass-Harp>, dostęp 27 VIII 2024 oraz D.A. Gallo, S. Finger, „The Power of a Musical Instrument”, s. 329.

127 Zob.: MIMO (Musical Instrument Museums Online), <https://mimo-international.com>, dostęp 3 III 2025.

128 Zob. więcej: Aida Michałowska, „Harmonika szklana: Fenomen estetyczny w kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku”, *Muzyka* 60 (2015) nr 1, s. 97–116, zob. też: *Harmonika szklana: instrument – repertuar – estetyka*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza 2014 (praca magisterska).

129 D.A. Gallo, S. Finger, „The Power of a Musical Instrument”, s. 330; zob. też: <https://www.glassarmonica.com/armonica/devala.php>, dostęp 29 VIII 2024.

130 *Ibid.*, s. 341.

131 Co szczegółowo opisuje Jean-Claude Chapuis we wspomnianej już pracy *Glass armonica* (s. 37–41).

132 Więcej w: J.-C. Chapuis: *Glass armonica*, s. 68–84.

Harmonika ciekawiła nie tylko kompozytorów¹³³, lecz także środowisko medyczne. Wierzono, że instrument ma wpływ na psychikę człowieka. Z uzdrawiania z melancholii harmoniką korzystała na przykład Izabela Czartoryska, lecząca swój zły nastrój zarówno poprzez słuchanie jej dźwięków, jak i praktykowanie gry na harmonice na lekcjach z Franklinem, z którym miała okazję się spotkać¹³⁴. Niemiecki lekarz, twórca koncepcji magnetyzmu zwierzęcego – Franz Anton Mesmer – grał na szklanej harmonice, tworząc tło muzyczne do swoich seansów uzdrawiających ludzi. Był przekonany bowiem, że obecność muzyki może ułatwiać przepływ „zwierzęcego magnetyzmu” do chorego ciała człowieka¹³⁵. Teorie Mesmera zostały jednak odrzucone (członkiem decyzyjnej komisji był także Benjamin Franklin), co stanowiło jeden z powodów spadku popularności gry na harmonice. Zaczęto obawiać się, że dźwięki instrumentu mogą wpływać na stan psychiczny i układ nerwowy człowieka, a w konsekwencji doprowadzać do choroby¹³⁶ i śmierci. W Niemczech zakazywano używania instrumentu, gdyż – jak uważano – mógł wskrzeszać zmarłych. W zestawieniu z wysokimi kosztami produkcji, nietrwałością budulca, jakim jest szkło, oraz przemianami na gruncie stylu muzycznego zaczęto odchodzić od grania na harmonikach, a zainteresowanie tym instrumentem powróciło dopiero w II poł. XX wieku¹³⁷.

Szklane harmoniki wyprodukowane w roku 1820¹³⁸, 1830¹³⁹ i 1870¹⁴⁰ ma w swoich zasobach między innymi Germanisches National Museum. Różnią się one przede wszystkim wyglądem ogólnym – kształtem, rodzajem zdobień, budulcem drewnianej obudowy (świerk, buk) – oraz zakresem dźwięków, które można uzyskać – liczbą mis szklanych; harmonika z 1820 r. ma czterdzieści cztery misy chromatyczne (zakres od *f* do *c*⁴, pół tonu niższy od obowiązującego dzisiaj stroju), pozostałe dwie mają trzydzieści siedem mis (zakres od *c* do *c*³). W harmonikach zachowane są także nieoryginalne części, w przeszłości bowiem instrumenty te przechodziły renowacje.

133 W 1791 r. Mozart skomponował „*Adagio* i *Rondo* na harmonikę, flet, obój, altówkę i wiolonczelę” (KV 617) oraz „*Adagio* na harmonikę” (KV 356). Kompozycje te zostały napisane z myślą o grze na szklanej harmonice i były przeznaczone dla wirtuozów.

134 D.A. Gallo, S. Finger, „The Power of a Musical Instrument”, s. 332; Zbigniew Jerzy Lipowski, „Benjamin Franklin as a Psychotherapist: A Forerunner of Brief Psychotherapy”, *Perspectives in Biology and Medicine* 27 (1984) nr 3, s. 361–366.

135 D.A. Gallo, S. Finger, „The Power of a Musical Instrument”, s. 337.

136 Wykonawcy-instrumentaliści oraz lekarze – m.in. Carl Leopold Röllig (wykonawca, twórca harmonik) w 1787 r., czy Étienne Sainte-Marie (lekarz) w 1803 r. – zaczęli ostrzegać, że harmonika może szkodzić zdrowiu, zob.: J.-C. Chapuis, *Glass armonica*, s. 86–87.

137 D.A. Gallo, S. Finger, „The Power of a Musical Instrument”, s. 341.

138 Inw. MI408, <https://objektkatalog.gnm.de/wisshi/navigate/47000/view>, dostęp 29 VIII 2024.

139 Inw. MIR625, <https://objektkatalog.gnm.de/wisshi/navigate/49492/view>, dostęp 29 VIII 2024.

140 Inw. MINe272, <https://objektkatalog.gnm.de/wisshi/navigate/48035/view>, dostęp 29 VIII 2024.

W Polsce takie instrumenty znajdują się między innymi w Poznaniu (Muzeum Instrumentów Muzycznych¹⁴¹) i Nieborowie¹⁴² (Pałac Radziwiłłów).

Wśród instrumentów szklanych o wiele rzadziej występują idiofony. Uderzanie szkła jest, co oczywiste, ryzykownym działaniem. Na uwagę zasługują dzwony ręczne z Rijksmuseum w Amsterdamie: ciemnozielony z białymi zdobieniami kwiatowymi, z uchwytem w kształcie korony¹⁴³ (anonim, wyprodukowany między 1700–1800 r.) oraz zielono-żółty, o prostszej formie z drewnianym uchwytem (anonim, wyprodukowany między 1700–1900 r.)¹⁴⁴.

W tej samej instytucji znajduje się także bogato zdobiona złotem kryształowa grzechotka¹⁴⁵.

Do grupy idiofonów uderzanych należy między innymi szklana marimba, inaczej witrefon, krystalofon. Tu warto wspomnieć o zabytkowym egzemplarzu brytyjskim¹⁴⁶, wytworzonym pod koniec XVIII w., pochodzącym z kolekcji Mary Elizabeth Adams Brown.

Krystalofon jest źródłem inspiracji dla twórców – budowniczych instrumentów. Tu – wracając do obszaru Polski – na uwagę zasługują szklane marimby stworzone przez Pawła Romańczuka: tradycyjna (basowa, rok prod. 2022) i mechaniczna (2019). Romańczuk jest także twórcą instrumentu nazwanego szklanym torcikiem¹⁴⁷ (rok prod. 2010). We wrocławskiej kolekcji instrumentów Romańczuka znajdują się także trzy instrumenty – zabawki, czyli *toy piano* (*kinderklavier*) ze szklanymi sztabkami. Nie mają nazw nadanych przez producentów ani dat produkcji, choć – jak przypuszcza ich obecny właściciel – pochodzą z Francji i zostały skonstruowane w połowie XIX wieku. Zamiast metalowych sztabek, uderzanych młoteczkami (standardowy mechanizm *toy piano*), występują w nich szklane. Instrumenty są diatoniczne, choć na egzemplarzu jednooktawowym domalowano na białych klawiszach także „czarne”, które wizualnie upodabniają instrument do „prawdziwego” pianina. Jeden z egzemplarzy jest uszkodzony w znacznym stopniu – sztabki znajdują się poza instrumentem. Romańczuk posiada także inne instrumenty szklane (różnego pochodzenia). Wśród nich są fletnia oraz flet (prod. USA, firmy Hall), zellophone (USA, J. Pressman & Co., prod. ok. 1940 r.).

141 Inw. MNP I 11. Fotografia instrumentu dostępna pod adresem: <https://www.skanowanie.xyz/mnp-mim>, dostęp 29 VIII 2024. Muzeum posiada drugą harmonikę umieszczoną aktualnie w magazynie, niezdigitalizowaną, inw. MNP I 377. Prawdopodobnie pochodzi z Austrii, produkcja po 1800 r., brak innych danych.

142 Benjamin Vogel, Izydor Grzeluk, „Harmonika z Nieborowa”, *Ruch Muzyczny* 48 (1995) nr 10, s. 26–28.

143 Sygn. BK-NM-10754-296.

144 Sygn. BK-14515.

145 Sygn. BK-NM-8994.

146 Inw. 89.4.1661a–s, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/502224>, dostęp 30 VIII 2024.

147 Zdjęcie instrumentu zobaczyć można w albumie: Paweł Romańczuk, *Samoróbka*, Wrocław 2013, a prezentację online tutaj: <https://www.youtube.com/watch?v=i-LS76j90sM&t=33s>, dostęp 24 X 2024.

SZKLANE ORKIESTRY

W latach trzydziestych XX w. w Kastrup (Dania, nieopodal Kopenhagi) powstała szklana orkiestra dęta, której pomysłodawcami i realizatorami byli hutnicy: Kai Olsen i Hugo Møller z Kastrup Glasværk (1847–1979). Wokół huty¹⁴⁸ gromadziła się społeczność hutnicza, którą tworzyli pracownicy z rodzinami, spędzający wspólnie czas. Tradycje wspólnego muzykowania były tam już znane, bowiem w okolicy istniała również założona wcześniej orkiestra dęta, złożona z mosiężnych, „tradycyjnych” instrumentów. Warto podkreślić, że szklana orkiestra nigdy nie działała w ramach pobliskiego zakładu pracy. Była niezależna od huty, a członkowie zespołu sami płacili za szkło i wytwarzali instrumenty poza godzinami pracy, grając w prywatnym, wolnym czasie.

Wydarzeniem, które zapoczątkowało działalność orkiestry, był mecz piłkarski z okazji Dnia Pomocy Dzieciom (w roku 1934¹⁴⁹), na którego potrzeby utworzono sześć szklanych trąb do grania – kibicowania. Instrumenty konstruował i stroił względem siebie Hugo Møller. Był on – oprócz pracy w hucie – nauczycielem muzyki i członkiem orkiestry hutniczej, grającej na instrumentach mosiężnych.

Występy szklanej orkiestry, a właściwie początkowo sekstetu¹⁵⁰, miały przede wszystkim cel charytatywny (wsparcie dzieci) i kulturalny. Dzień Pomocy Dzieciom stał się okazją do cyklicznego grania¹⁵¹. Olsen i Møller odpowiadali również za repertuar, który był specjalnie skomponowany – dopasowany do możliwości szklanych instrumentów. Zespół grał także w ramach obchodów Dni Konstytucji, na przykład w Dragør w 1936 r. oraz – rok później – w Søborg. Szacuje się, że w l. 1934–59 orkiestra wystąpiła 410 razy (!). W 1939 r. grupa zadebiutowała w radiu.

W pierwszych latach grano wyłącznie na długich trąbach (ich długość dochodziła do 1,5 metra!), po czterech latach rozszerzono skład o althorn, kornet, puzon oraz tubę. Po 1946 r. długie trąby zniknęły z wyposażenia orkiestry. Na zdjęciu wykonanym w 1938 r.¹⁵² orkiestra liczy jedenastu muzyków. Rekrutacja do zespołu odbywała się poprzez przyjaciół i rodzinę. W pewnym momencie do orkiestry dołączono perkusję – szklany bęben z okrężnym, metalowym stelażem, mocującym membranę, która – najprawdopodobniej – amortyzować miała także wszelkie uderzenia w instrument. Z biegiem lat skład orkiestry ulegał zmianom, a w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia grupa zaczęła się zmniejszać.

Instrumenty szklane początkowo były przechowywane w domu Kaia Olsena, a później u jego syna Gunnara Wentzela Olsena. Ciekawostkę stanowi fakt istnienia specjalnych skrzyń – drewnianych etui na szklane instrumenty orkiestry, które sku-

148 Inger Kjær Jansen, *Kastrup glas 1847–1979*, Tårnby 1995.

149 Fotografia z występu orkiestry: <https://arkiv.dk/vis/4222971>, dostęp 30 VIII 2024.

150 Na zdjęciu z 1935 r. mamy już siedmiu muzyków: <https://arkiv.dk/vis/4222951>, dostęp 30 VIII 2024.

151 Zdjęcie z Dnia Pomocy Dzieciom z 1944 r.: <https://arkiv.dk/vis/4223009>, dostęp 30 VIII 2024.

152 Zob.: https://abm.reindex.net/ABA/main/T.php?Ifm=Pz&ColSearch=node0_0&zoomed=&qe=id=F20130109002&Lang=eng, dostęp 30 VIII 2024.

tecznie ochroniły je przed stłuczeniem, bowiem instrumenty pozostały w dobrym, nienaruszonym stanie.



Il. 3. Szklane instrumenty orkiestry z Kastrup, zdjęcie wykonane podczas kwerendy Agaty Krajewskiej-Mikosz w październiku 2024

W trakcie działalności zespołu zmodyfikowano nie tylko sposób przechowywania szklanych instrumentów (skrzynie wykonano kilka bądź kilkanaście lat po powstaniu zespołu). Zadbano o dodanie umocnień (których nie miały pierwsze długie trąby) – obręczy, wykonanych z elastycznego rodzaju metalu¹⁵³, umieszczonych w różnych punktach szklanych rur, szczególnie w miejscach bliskiego ich styku. Taki „pierścień” obejmujący dwie szklane rury, z pewnością gwarantował stabilność konstrukcji, chroniąc przed wzajemnym obijaniem i tarciem elementów instrumentu. Wiadomo także, że w trakcie działań wojennych orkiestra nie używała tradycyjnych instrumentów dętych, najprawdopodobniej z obawy przed potłuczeniem.



Il. 4. Obręcze na instrumentach orkiestry z Kastrup, Tårnby Lokalarkiv (Dania), fot. Agata Krajewska-Mikosz

¹⁵³ Przypuszczać można, że jest to ołów.

Aktualnie instrumenty przechowywane są w Tårnby Lokalarkiv w Danii w depozycie¹⁵⁴, gdyż ich właścicielem pozostaje Gunnar Wentzel Olsen. Zachowało się jedenaście instrumentów w tychże oryginalnych skrzyniach. Są to (według pierwotnego nazewnictwa przyjętego przez muzyków tej orkiestry): kornety (*kornet*), trąbki (*trompeter*), althorny (*althorn*), puzony (*basun*) i tuby (*tuba*), czyli zróżnicowany skład instrumentalny zespołu z późniejszych lat działalności koncertowej. Nie zachowały się, niestety, długie trąby, na których początkowo grano. Do instrumentów przynależą także dwadzieścia dwa ustniki szklane (różnej długości).

Orkiestra korzystała z zapisu nutowego, z podziałem na partie. Zeszyty nutowe, które odnaleziono podczas kwerendy, dzielą się na partie przeznaczone na: kornet I w podwójnej obsadzie, kornet II, althorn I, althorn II, puzon I w podwójnej obsadzie, puzon II, tubę I i II (zob. il. 5).



Il. 5. Zeszyty nutowe orkiestry z Kastrup, fot. Agata Krajewska-Mikosz

Ze względu na odbiegający od klasycznego wzorca wygląd aerofonów – tj. kształt, proporcje instrumentów (długość, szerokość), czy też brak wentyli itp. – precyzyjne określenie nazw instrumentów przysparza dużą trudność. Analizując jednak ich formę, a także wzorując się na nazewnictwie zapisanym na okładkach wspomnianych zeszytów orkiestry i oznaczeniach na skrzyniach do przechowywania instrumentów, przyjąć można, iż prawdopodobnie są to dwa kornety, trzy trąbki, dwa puzony, jeden

154 Niniejszy opis powstał na podstawie katalogu w języku duńskim: <https://lokalarkiv.taarnby.dk/media/dn1pbut/gd-2017-2-web.pdf>, dostęp 30 VIII 2024; Lone Palm Larsen, „Kastrup Glasorkester. Verdens første glasorkester”, *Glemmer du. Tårnby Kommunes Lokalhistoriske Tidsskrift* 25 (2017) nr 2, s. 1–32.

althorn, dwie tuby oraz instrument perkusyjny – bęben. Rozróżnienia te są problematyczne także dlatego, że pozornie takie same instrumenty, występujące w orkiestrze w podwójnej lub potrójnej obsadzie, różnią się od siebie detalami, na przykład liczbą zagięć szkła, bądź sposobem jego wywinięcia (na przykład pojedynczo i podwójnie zagięta trąbka) oraz masowością budulca, co przekładać się mogło przede wszystkim na ich brzmienie, barwę. Nie wiadomo także, czy nazwy instrumentów zostały nadane w sposób świadomy, tj. miały naśladować autentyczne instrumenty o tych nazwach, czy może – w pewnym stopniu – był to przypadek, czyli nazwano je według takiego klucza nazw, jakim wówczas dysponowano i o jakim wiadano. Można by zastanawiać się dzisiaj, czy szklany „kornet” nie jest, na przykład, prostą trąbką sygnałową, tzw. sygnałówką bez wentyli, służącą do wygrywania fanfar. Analizując fotografie muzyków omawianej orkiestry wiemy także, że na przestrzeni lat obsada instrumentalna była zmienna, podobnie jak liczba członków zespołu. Partie instrumentów z zeszytów nutowych odbiegają zatem od aktualnego stanu zachowanych instrumentów (brak zapisów nutowych dla trąbek – co do których występowania możemy być pewni; są natomiast partie trzech kornetów).

Nuty podzielone na partie zawierają dwadzieścia siedem utworów, zapisanych jednym charakterem pisma (oprócz ostatniego – *Glasmagermarch*). Znamy więc repertuar zespołu, na który składały się przeważnie marsze, walce. Jest również galop (numer 23) oraz kilka utworów z tytułami własnymi (przykładem może być *Klinten*, czyli z duńskiego klif albo urwisko, nr 24). Zapisy umożliwiają dokładną transkrypcję z podziałem na partie. Wraz z filmem o orkiestrze z Kastrup zachowało się nagranie dwóch utworów granych przez zespół, a także krótka prezentacja dźwięków trąbki¹⁵⁵.

Pierwszy zarejestrowany utwór utrzymany jest w metrum dwudzielnym (w zeszycie nutowym to numer 9, *Med den ene Haand i Lommer*), drugi zaś w trójdzielnym (numer 20, *Fryklunds Vals*), w zwartym tempie, z podziałem na sekcje instrumentów z niezależnymi partiami¹⁵⁶, co jest dodatkowym, oprócz rytmicznego, urozmaicheniem, mimo dość ograniczonych możliwości związanych z wydobyciem dźwięków.

Istnieją zapisy, w których Kai Olsen wyjaśnia niektóre szczegóły dotyczące wytworzonych instrumentów:

Instrumenty oczywiście nie mają wentyli i, jak wcześniej wspomniano, mogą wydobywać tylko naturalne dźwięki (*c-g-c-e-g-c*)¹⁵⁷. Wszystkie instrumenty mają strój B i brzmia w różnych oktawach w zależności od ich konstrukcji. Jak wiadomo, dźwięki są zależne od długości i szerokości instrumentów, składu i ilości szkła oraz odpowiednich proporcji. To właśnie te czynniki sprawiają, że produkcja jest tak trudna – każdy instrument musi również harmonizować z pozostałymi.

155 Zob.: <https://lokalarkiv.taarnby.dk/tarnby-historier/kulturlivet/kastrup-glasorkester/>, dostęp 30 VIII 2024.

156 Zob.: *ibid.*, film od 2:05–2:53 oraz 3:00–3:28.

157 Tj. *f-b-d-b-f*.

Dźwięk, który ma być efektem naszych wysiłków, moim zdaniem jest równie czysty i piękny jak dźwięk mosiądzu. W odpowiednich warunkach akustycznych wibracje szkła mogą nawet uczynić dźwięk pełniejszym i bardziej rezonującym¹⁵⁸ (przekł. A.K.-M.).

Kolejne „szklane zespoły”, utworzone później niż orkiestra z Kastrup, lecz także zakorzenione w duńskich tradycjach hutniczych, to grupy działające w Stowarzyszeniu Muzycznym Urania, założonym w 1884 r. przy Holmegaard Glasværker (najstarszej hucie szkła w Danii, założonej w 1825 r.¹⁵⁹) w Fensmark koło Næstved (80 km od Kastrup).

Utworzenie „grupy fanfar” (*Fanfaregruppen*)¹⁶⁰ z długimi szklanymi trąbami fanfarowymi datuje się na rok 1950 (na 125-lecie huty szkła), co kolejno zapoczątkowało późniejszą działalność większej orkiestry szklanej (szkło ekspandowane) w 1975 r.¹⁶¹, dla której wyprodukowano cztery trąbki, pięć puzonów, jedną tubę i dwa bębny. Członkowie Uranii wystąpili z własnym, skomponowanym dla orkiestry repertuarem¹⁶², na który składały się przeważnie marsze, polki i waltze. Szklane instrumenty fanfarowe są używano podczas ceremonii i koncertów Stowarzyszenia Urania.

W duńskim magazynie pracowniczym *Glas-pustet* z listopada 1975 r., gdzie mowa o szklanej orkiestrze z Uranii, wspomniano o specyfice strojenia instrumentów:

Szklany instrument jest składany z kilku części, które są bardzo precyzyjnie dopasowane do siebie. Z pieca szklarskiego, łapacz [hutnik – A.K.-M.] wyciąga kawałek żarzącego się szkła. Ten lepący się surowiec musi stać się częścią instrumentu dętego. Szkło jest formowane, dmuchane, chłodzone, cięte, zwijane, wyginane itd., więc najpierw powstaje jeden z wielu zakrętów, które muszą być użyte w instrumencie. Po drodze jest wiele możliwości popełnienia błędów, i często zdarza się, że trzeba zaczynać od nowa¹⁶³ (przekł. A.K.-M.).

158 Ibid., s. 25: „Instrumenterne er selvsagt uden ventiler, og kan som før nævnt kun frembringe naturtonerne (c–g–c–e–g–c). Samtlige instrumenter er stemt i Bb og lyder efter beskaffenheden i flere oktaver. Som De naturligvis ved, er tonerne afhængige af instrumenternes længde og vidde, glassets sammensætning og mængde og rigtige forhold. Det er selvfølgelig hensynet hertil, der gør fremstillingen så vanskelig – hvert af instrumenterne skal jo desuden stemme overens med hverandre”; „Tonen, som jo skal være resultatet af vore anstrengelser, er efter min mening fuld så klar og smuk som en messingtone. Under de rigtige akustiske forhold kan glassets svingninger endog gøre tonen endnu fyldigere og klangfuld”.

159 Zob.: <https://slks.dk/omraader/kulturarv/bevaringsvaerdige-bygninger-og-miljoer/bevaringstemaer/industrikultur/industrihistoriens-danmarkskort/holmegaard-glasvaerk>, dostęp 9 X 2024.

160 Zob.: <https://uraniamusik.dk/fanfaregruppen/>, dostęp 9 X 2024.

161 Zob.: <https://uraniamusik.dk/glasorkestret/>, dostęp 9 X 2024.

162 Twórcą kompozycji był dyrygent orkiestry – Frede Krüger Rasmussen, zob. wspomnienia Jacoba Petera Clausena z 2020 r.: <https://tiny.pl/j0zrgcbt>, dostęp 9 X 2024.

163 Zob.: <https://fensmarkby.dk/glas-pustet-2/>, dostęp 9 X 2024: „Et glasinstrument samles af flere dele, som er meget nøjagtigt tilpasset hinanden. Fra glasovnen henter anfangeren en klump glødende glas. Dette tykflydende råmateriale skal blive til en del af et blæseinstrument. Glasset formes, blæses, køles, afskæres, slynges, bøjes m.v., så først har man en af de mange bøjninger, der skal bruges til instrumentet. Der er mange muligheder for fejl undervejs, og det sker tit, at man må begynde forfra”.

Dostrajanie instrumentów to jest zupełnie inna historia. Odbywa się przed wygięciem szklanej rurki w pożądaną kształt. Kiedy trzeba było stroić tubę, stało się z 7–8-metrową szklaną rurą, złożoną z kilku części ale jeszcze prostych, z ustnikami na obu końcach. Potrzeba do tego kilku muzycznych pomocników, ponieważ osoba grająca nie jest w stanie ocenić dźwięku z daleka¹⁶⁴ (przekł. A.K.-M.).

O grupach muzycznych działających w Uranii wspomniano tu nie bez przyczyny. Zespoły były często nagrywane, uczestniczyły w telewizyjnych programach¹⁶⁵ i zagranicznych trasach koncertowych¹⁶⁶. Dostępne nagrania są dopełnieniem naszych wyobrażeń o tym, jak może brzmieć szklana orkiestra. Co więcej, grupy muzyczne *Uranii* wciąż koncertują, zatem wciąż mamy szansę na usłyszenie szklanego zespołu „na żywo”.

ZAKOŃCZENIE

Badanie szklanych instrumentów jest ogromnym wyzwaniem instrumentoznawczym i etnomuzykologicznym, z pewnością jednak wartym naukowego wysiłku. Można bowiem wnioskować, po wstępnym, przeprowadzonym w niniejszym tekście rozpoznaniu, że instrumenty te, rozproszone w wielu zakątkach świata, były dość licznie tworzone przez pasjonatów, lokalnych rzemieślników i dwudziestowiecznych mistrzów szklarskiego fachu.

Na gruncie polskim najprawdopodobniej konstruowano je wyłącznie w indywidualnym zakresie, dmuchając zazwyczaj pojedyncze egzemplarze. Za granicą jednak, przede wszystkim w krajach nordyckich¹⁶⁷, myślano o nich zespołowo, zatem produkowano kilka podobnych, tożsamych brzmieniowo sztuk, strojonych wzajemnie na etapie tworzenia.

Faktem jest, że dla hutników tworzenie instrumentów, czy też wydobywanie z nich dźwięku było rozrywką w czasie wolnym „poza hutą”. Zatem próby produkcji instrumentów nie były dokumentowane, raportowane. Rzadko fotografowano to, co uformowano, nie dbano także o opisywanie szklanych przedmiotów. Wytwórstwo instrumentów szklanych wymagało odpowiednich, specjalistycznych umiejętności, narzędzi oraz – co też istotne – zainteresowania muzyką, zatem nie stało się powszechną tradycją nawet wśród hutniczych rodzin, choć te potrafiły śpiewać zawodowe pieśni, przekazywane z pokolenia na pokolenie.

164 Ibid.: „Afstemningen af instrumenterne er et helt kapitel for sig. Den foregår, inden glaseret bøjes i facon. Da man skule afstemme en tuba, stod man således med et 7–8 meter langt sammensat glaserør i lige linje med mundstykket i den ene ende og gjaldestykket i den anden. Der måtte flere musikalske medhjælpere til, for manden, der spillede, kunne ikke selv vurdere klangen i det fjerne”.

165 <https://www.youtube.com/watch?v=Po5uRoecP-4> (1989), dostęp 9 X 2024; https://www.youtube.com/watch?v=0EeOJFc6_OE (1992), dostęp 9 X 2024, https://www.youtube.com/watch?v=WEmI-BgGWT_k (1998), dostęp 9 X 2024.

166 Dostępne jest także nagranie z koncertu orkiestry w Londynie: https://uraniamusik.dk/wp-content/uploads/2020/02/glas-orkester-i-london.movie_.wmv (1984), dostęp 9 X 2024.

167 Na przykład w Szwecji, gdzie również natrafiłam na kilka mniejszych zespołów grających na szkłe, które nie zostały wymienione w artykule.

Ponieważ instrumenty nie były przedmiotami komercyjnymi, na których tworzenie byłoby zapotrzebowanie w hutach, nigdy nie zaczęły funkcjonować jako profesjonalne, artystyczne rzemiosło hutnicze.

W trakcie prowadzenia badań nie odnaleziono także wzmianek i nagrań związanych z polskimi szklanymi zespołami i orkiestrami. Jeśli zespołowe tradycje grania na szklanych instrumentach istniały, nie zostały jeszcze odkryte. Na gruncie polskim nie natrafiono także na dokumenty, które opisywałyby detale związane z technicznym wytwarzaniem instrumentów i ich strojeniem, bądź też z techniką gry.

Przy tyłu niewiadomych, lista instrumentów pochodząca z archiwum Adolfa Dygacza staje się istotnym dokumentem, wskazującym nowe ścieżki badawcze, choć niewystarczającym dla pełnego rozpoznania zagadnienia. Większość instrumentów z tej listy – oprócz umieszczonych w Koszęcinie – najpewniej nie przetrwała próby czasu. Te, które zachowano, pozostają nieme¹⁶⁸. Czy jesteśmy w stanie przywrócić im głos? Powyższy tekst stanowi dopiero pierwszy krok w kierunku usystematyzowania takich dociekań, wpisujący się wszakże w proces odzyskiwania muzycznego dziedzictwa Europy.

Niniejszy tekst przygotowałam dzięki materiałom (instrumentom) i informacjom, które udostępnili mi: Lone Palm Larsen, Karolina Banach, Ewa Kruszyna, Paweł Romańczuk, za co serdecznie dziękuję.

BIBLIOGRAFIA

- Bagán, Héctor, Georgios Magkanas, Monserrat Gascón, Jose F. García. „Material Characterization and Functional Implications of a Claude Laurent Glass Flute”. *Microchemical Journal* 155, no. 104734 (2020). <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/206598/1/227637.pdf>.
- Bulla, Krzysztof, Agata Krajewska. *Życie jako pieśń. Z teki profesora Adolfa Dygacza*. Chorzów: Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie”, 2020.
- Chapuis, Jean-Claude. *Glass armonica. Et autres instruments de verre*. Montreuil: Editions de l'œil, 2017 (= La Bibliothèque fantôme).
- Dahlig, Piotr. *Muzyka adwentu. Mazowiecko-podlaska tradycja gry na ligawce*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 2003.
- Dygacz, Adolf. „Volksmusikinstrumente der polnischen Glas-hüttenarbeiter”. *Studia instrumentorum musicae popularis* 6 (1979): 146–155.
- Dygacz, Adolf. „Z badań nad pieśnią ludową hutników polskich”. *Opolski Rocznik Muzealny* 2 (1966): 267–293.
- Fischer, Adam. *Lud polski: podręcznik etnografii Polski*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1926.
- Gallo, David A., Stanley Finger. „The Power of a Musical Instrument: Franklin, the Mozarts, Mesmer, and the Glass Armonica”. *History of Psychology* 3, nr 4 (2000): 326–343.

168 Ich stan zachowania nie pozwala na grę.

- Kopoczek, Alojzy. *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Wydawnictwo Mitel, 1996.
- Kjær Jansen, Inger. *Kastrup glas 1847–1979*. Tårnby: Tårnby Kommunenbiblioteker, 1995.
- Klein, Dorie. *Claude Laurent and the Madison Flute: Discoveries through Archival Research. The Dayton C. Miller Collection*. Junior Fellow Presentations, Library of Congress, 2015. <https://www.loc.gov/static/collections/dayton-c-miller-collection/images/klein-miller-flute-project-madison-report-summer-2015.pdf>.
- Larsen, Lone Palm. „Kastrup Glasorkester. Verdens første glasorkester”. *Glemmer du. Tårnby Kommunes Lokalhistoriske Tidsskrift* 25, nr 2 (2017): 132.
- Lipowski, Zbigniew Jerzy. „Benjamin Franklin as a Psychotherapist: A Forerunner of Brief Psychotherapy”. *Perspectives in Biology and Medicine* 27, nr 3 (1984): 361–366.
- Michałowska, Aida. „Harmonika szklana: Fenomen estetyczny w kulturze muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku”. *Muzyka* 60, nr 1 (2015): 97–116.
- Michałowska, Aida. *Harmonika szklana: instrument – repertuar – estetyka*. Praca magisterska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2014.
- Musiałowicz, Ryszard. „Pozostały słowa”. *Rocznik Wołomiński* 15 (2019): 173–184.
- Oleński, Stanisław. *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- Ościński, Krzysztof. *Huta szkła w Matkini Górnej „Robotnicza Jedność”*. <https://maddzelan.cba.pl/wp-content/uploads/2023/11/HUTA-SZKLA-W-MALKINI-GORNEJ-%E2%80%99EROBOTNICZA-JEDNOSC.pdf>.
- Szkoło i jego obróbka (płaskie, okrągłe i rurki)*. Kraków: Nakładem Księgarni „Nauka i Sztuka”, 1939 (= Biblioteczka Zajęć Praktycznych 3).
- Romańczuk, Paweł. *Samoróbka*. Wrocław: Fundacja Małe Instrumenty, 2013.
- Trümpy, Hans. „Und sucht si gläserni Röhre”. *Schweizer Volkskunde* 58, nr 1 (1968): 10–13.
- Vogel, Benjamin, Izidor Grzeluk. „Harmonika z Nieborowa”. *Ruch Muzyczny* 48, nr 10 (1995): 26–28.
- Wyrobisz, Andrzej. *Szkoło w Polsce od XIV do XVII wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, 1968.
- X-cio lecie hutnictwa szklanego w Polsce: Związek Hut Szklanych na P.W.K. w 1929 r.* Warszawa: Związek Hut Szklanych, 1929.

FRAGILE SOUNDS: GLASS INSTRUMENTS IN NINETEENTH- AND TWENTIETH-CENTURY GLASSWORKING PRACTICE. A PRELIMINARY STUDY

Adolf Dygacz, a researcher from Upper Silesia interested from the start of his academic career in workers' art and urban musical folklore, explored the uncharted territory of glass instruments in his pioneering research into this field, quite foreign to both ethnographers and ethnomusicologists. Thanks to his field studies, he left behind an impressive collection of glassworkers' songs and a small collection of glass instruments. He documented the places where such instruments were found in Poland and recorded several players onto tape.

This text systematises existing knowledge of this distinctive category of instruments. Since the materials left behind by Dygacz and a few mentions by other Polish musicologists map out this field to only a minor degree, the author searched for similar instruments in European collections and recording databases. Glass instruments should probably be viewed nowadays as historical museum pieces, and few of them are described with any precision. Not exhibited

or digitised, they lie buried in museum stores. Since their study and transport are risky, due to the easily broken material, they remain silent artefacts. In most cases, we do not know what they sound like (if at all) or whether they were tuned in any way at the time of production.

In her search for such instruments, the author came across recordings by a unique band, probably Europe's first glass instruments orchestra, established in the 1930s in the Danish village of Kastrup, near Copenhagen.

Hence this text should be considered as a prelude to further studies, which will be necessary if the heritage of glass instruments in Europe is to be recovered.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Agata Krajewska-Mikosz jest absolwentką Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie dyrygentury chóralnej (2016). Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała w 2023 r. na Uniwersytecie Śląskim na podstawie rozprawy pt. *Tradycje muzyczne Zagłębia Dąbrowskiego we współczesnych praktykach kulturowych mieszkańców regionu i ofertach artystycznych lokalnych instytucji kultury*. Obecnie pracuje w Pracowni Etnomuzykologii Instytutu Sztuki PAN.
agata.krajewska-mikosz@ispan.pl
