

ETNOMUZYKOLOGIA NA PRZEŁOMIE TYSIĄCLECI: HISTORIA, TEORIA,
METODOLOGIA / ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ, RED. ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI
Wrocław 2015 (= Musica Wratislaviensia 12) Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego,
ss. 248. ISSN 0239-6661 (AUWr), ISSN 1895-572X (MW), ISBN 978-83-229-3513-2

Cezury czasowe, jakimi są przełomy kolejnych wieków, najczęściej w umowny jedynie sposób wyznaczają kolejne etapy w nauce – wszak mówi się np. o muzyce dziewiętnasto- czy dwudziestowiecznej, choć wiadomo, że style muzyczne tychże (i innych oczywiście także) wieków przenikały się. Cechy muzyki typowe dla wieku wcześniejszego wpływały do pewnego stopnia na muzykę wieku następującego, zaś w wieku starszym widoczne były częstokroć swoiste zapowiedzi nowych tendencji, charakterystycznych dla kolejnego stulecia. Mimo umowności tak określonych cezur,

zawsze skłaniały one do podsumowań i refleksji nad zmiennością i przyszłością takiej czy innej gałęzi nauki. Szczególnie silnie ich potrzeba manifestuje się obecnie, u początków wieku XXI, który jest zarazem pierwszym wiekiem nowego tysiąclecia. Dążność do opisanego tego, co nowe w dziedzinie, jej metodologii i zakresie badań, nieobca jest także współczesnej etnomuzykologii. Wiek XX, ze względu na wyjątkowo dynamicznie zmieniający się obraz kultury tradycyjnej wsi, był dla muzyki ludowej okresem definitywnych i nieodwracalnych przemian. Wpływ na nie miała między in-

nymi elektryfikacja wsi, a co za tym idzie – powszechny dostęp do radia i „miejskiej” muzyki popularnej, rozwój środków transportu, ułatwiający kontakt mieszkańców wsi z miastem i jego kulturą, a także postępująca mechanizacja rolnictwa. Zmiana repertuaru i roli muzyki w życiu wiejskiej społeczności wymagała także systematycznego dostosowywania metod badawczych do nowych realiów. W wielu przypadkach był to również bodziec do dostrzeżenia nowych, niebędących dotąd w kręgu zainteresowania etnomuzykologów, zakresów badań.

Omawiana książka stanowi jedną z prób opisanego wybranych obszarów badawczych współczesnej etnomuzykologii. Publikacja to zbiór czternastu artykułów naukowców polskich, ukraińskich i litewskich. W tekście niniejszym artykuły omówione zostały zgodnie z kolejnością, w jakiej przedstawiono je w książce.

Autorem pierwszego tekstu, „Лінеарність в мелогенетичних студіях” (s. 13–30), jest lwowski etnomuzykolog Bohdan Łukaniuk, który przedstawił badania nad właściwościami melodycznymi ukraińskich pieśni tradycyjnych pochodzących z różnych regionów Ukrainy oraz kilku zakresów repertuarowych – m.in. pieśni taneczne oraz obrzędowe (weselne, noworoczne – tzw. szchedriwki, oraz formy archaiczne – tzw. ładkanki). Choć w ukraińskiej etnomuzykologii szczególnie nacisk położony jest na rytmiczną warstwę pieśni, również badania nad ich strukturą meliczną wpisują się w domenę badań ukraińskich etnomuzykologów, jaką jest szeroko pojęta typologizacja i struktura melodii pieśni tradycyjnych¹. Zapisy nutowe przedstawione w artykule Łukaniuka stanowić mogą także materiał porównawczy metod transkrypcji stosowanych w etnomuzykologii wschod-

noeuropejskiej, odmiennych pod pewnymi względami od przyjętych dziś w polskich badaniach muzyki tradycyjnej zasad skodyfikowanych przez Jadwigę i Mariana Sobieskich².

Artykuł Weroniki Grozdew-Kołaćńskiej pt. „Barwa głosu jako kryterium konstruowania koncepcji stylu – do badań nad ludowym śpiewem tradycyjnym w Polsce” (s. 31–44) dotyczy analizy brzmienia głosu jako istotnego komponentu zróżnicowanego regionalnie i personalnie stylu wykonawczego. Jak zauważa we wstępie do książki Zbigniew Przerembski, choć refleksja nad stylem wykonawczym od dawna obecna jest w polskiej etnomuzykologii, jednak jego elementowi, jakim jest barwa głosu tradycyjnego śpiewaka, nie poświęcono wcześniej znaczniejszej uwagi (badania takie dotyczyły przede wszystkim muzyki pozaeuropejskiej). Grozdew-Kołaćńska przedstawiła zagadnienie nie tylko z perspektywy naukowca-badacza. Przytaczając wypowiedzi i spostrzeżenia samych wykonawców, przybliżyła czytelnikowi ich zakres pojęciowy i świadomość estetyczną.

Swego rodzaju kamieniem milowym było w etnomuzykologii wynalezienie i opatentowanie u schyłku XIX w. przez Thomasa Alwę Edisona fonografu – najstarszego urządzenia pozwalającego na rejestrację dźwięku na woskowych wałkach. Do tej chwili możliwe było jedynie zapisywanie zasłyszanych melodii na papierze nutowym (nim przyjęto zasadę notowania nutami, zapisywano także często jedynie teksty pieśni), co wobec niedoskonałych wówczas metod transkrypcji prowadziło częstokroć do zatarcia cech charakterystycznych dla danej pieśni. Nagrania na wałkach, choć z punktu widzenia współczesnego, przyzwyczajonego do słuchania muzyki w doskonałej jakości słuchacza są zaszumione i pełne „niemuzycznych”

1 Рог. Б. Луканюк, „Типологічна школа в українському етномузикознавстві”, w: *Проблеми вивчення та пропаганди народної творчості як складової частини української національної культури*, Рівне 1990, s. 73–74.

2 Jadwiga Sobieska, „Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych”, w: *Jadwiga i Marian Sobiescy, Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, s. 477–497.

artefaktów dźwiękowych, pozwalały jednak na utrwalenie wykonań muzyki tradycyjnej w takiej formie, w jakiej faktycznie brzmiały, co otwierało przed badaczami zupełnie nowe możliwości i perspektywy badawcze. Najstarsze rejestracje fonograficzne muzyki tradycyjnej – z 1898 r. – prowadzone były na Ukrainie na sześć lat przed najstarszym udokumentowanym użyciem urządzenia w Polsce. O kulisach pierwszych rejestracji muzyki ludowej na Ukrainie, na obszarze Rusi Halickiej, traktuje tekst znawczyni historii etnofonografii ukraińskiej Iryny Dowhaliuk „Передісторія фонографування народної музики у Галичині” (s. 45–61).

Prowadzona w l. 1950–54 Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego była przedsięwzięciem mającym na celu powetowanie dotkliwych strat wojennych, jakie na skutek II wojny światowej poniosła polska etnofonografia. Choć przedsięwzięcie zakrojone było na szeroką skalę, niestety nie objęto badaniami wszystkich ziem Polski oraz wszystkich zakresów repertuaru muzyki tradycyjnej, co wynikało m.in. z obowiązującej wówczas socjalistycznej ideologii. Nie nagrywano więc pieśni religijnych (lub robiono to nieoficjalnie w niewielkim zakresie), pomijano także osoby przesiedlone z dawnych wschodnich, utraconych po wojnie terenów II Rzeczypospolitej. Na szczęście wielu badaczy pokątnie dokumentowało także i te „niepoprawne politycznie” obszary tradycyjnej kultury muzycznej. Jednym z nich był przedstawiony w artykule Gabrieli Gacek Józef Majchrzak – muzykolog i pracownik Polskiego Radia we Wrocławiu („Nieznane nagrania muzyki przedwojennych polskich mieszkańców Galicji Wschodniej ze zbiorów archiwum Polskiego Radia we Wrocławiu”, s. 63–71). Autorka przedstawiła tu nagrania, jakich dokonał badacz wśród nieautochtonicznej, napływowej ludności Śląska.

Z artykułem tym koresponduje tematycznie tekst Piotra Dahliga „Do krajobrazu muzycznego Dolnego Śląska. Rodzina Przy-

chodnych i «Wesele tarnopolskie»” (s. 73–97). W tekście przedstawiona została muzykująca rodzina Przychodnych, przybyła na Śląsk po II wojnie światowej z terenów dzisiejszej Ukrainy oraz przygotowana przez nią inscenizacja tradycyjnego wiejskiego wesela z okolic Tarnopola. Tekst wzbogacony został fragmentami wspomnień mieszkańca dawnego województwa tarnopolskiego Antoniego Suchorolskiego oraz kilkunastoma transkrypcjami nutowymi.

Tradycjom muzycznym zamieszkujących m.in. Karpaty Wschodnie Wołochów poświęcony jest artykuł ukraińskiej badaczki Olhy Kołomyjec pt. „Музично-культурні перехрестя волохів на Закарпатті: до постановки питання (перші результати Міжнародного наукового проекту Bajeshi (volokhi) in Transkarpatien)” (s. 99–118). Autorka zaprezentowała w nim wstępne wyniki badań prowadzonego przez prof. Thede Kahla z Austrii projektu nad muzyką Wołochów i jej wpływem na szeroko pojęty region karpacki. Tekst zilustrowano ciekawymi zdjęciami przedstawiającymi tradycyjnych wykonawców oraz transkrypcjami nutowymi wołoskiego repertuaru muzycznego.

W wieku XX oraz u początków wieku XXI popularność zyskały badania tzw. „folkloru miejskiego” oraz pejzażu dźwiękowego miast. Zainteresowania etnomuzykologów objęły nieprofesjonalną muzykę miejską, a więc np. typowe w okresie międzywojennym kapele podwórkowe³. Zjawisku takich właśnie zespołów poświęciła swój tekst „Czy grają dziś kapele podwórkowe?” Bożena Lewandowska (s. 119–129). Badaczka porównała tu przedwojenne kapele warszawskie i lwowskie z zespołami współczesnymi, które do tradycji tych przedwojennych nawią-

3 Zob. Justyna Kotarska, „Pejzaż dźwiękowy Warszawy lat trzydziestych XX wieku”, *Muzyka* 59 (2014) nr 1, s. 49–50; Jerzy Habela, Zofia Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 r.*, Kraków 1989; Bronisław Wiczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórkowe*, Warszawa 1971.

zują. Lewandowska wzięła na warsztat „podwórkowy” repertuar, przedstawiła teksty pieśni i fotografie współczesnych ulicznych muzykantów i zespołów.

Osobom znanego w Polsce Gustawa Gizewiusza i popularnego na Litwie jego kuzyna Edwarda poświęcony jest tekst litewskiego badacza Rimantasa Sliužinskasa. Sliužinskas podjął się próby ustalenia, czy badacze mieli ze sobą kontakt oraz jakie podobieństwa i różnice wykazywała ich działalność na polu dokumentacji tradycyjnej kultury. Tekst zilustrowany jest materiałami ikonograficznymi – rysunkami Edwarda Gizewiusza oraz portretem tegoż, a także rękopisami tekstów i zapisów nutowych pieśni mazurskich sporządzonych przez Gustawa Gizewiusza. Artykuł, przedstawiony w języku polskim, nosi tytuł „Edward Gizewiusz (1798–1880) i Gustaw Gizewiusz (1810–1848) w etnologii litewskiej” (s. 131–143).

Zbiór tekstów w języku ukraińskim dopełnia artykuł Wołodymyra Pasicznyka zatytułowany „До питання про взаємні та наукові контакти Володимира Гошовського” (s. 145–153), w którym autor przedstawił sylwetkę i działalność Wołodymyra Hoszowskiego, ukraińskiego badacza zasłużonego dla wykorzystania technik komputerowych do badań etnomuzykologicznych.

Polskie obszary górskie są jednym z nielicznych w kraju regionów o znacznej, aktualnej do dziś żywotności wielu tradycji ludowych, w tym muzycznych. Jak zauważył Przerembski, wpływ na podtrzymywanie tradycji i jej ciągłości miało i ma do dziś m.in. niesłabnące zainteresowanie ze strony turystów. Nie jest to jednak jedyne źródło znacznej świadomości górali jeśli chodzi o świadomość rodzimej kultury. Ważką rolę pełnią tu lokalne instytucje kultury, których działalność w wydatny sposób przyczynia się do świadomości tej kształtowania i podtrzymywania. Zagadnieniu temu poświęcony jest tekst Doroty Majerczyk („Rola Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ludowej w Cha-

bówce w przekazie tradycyjnego folkloru muzycznego”, s. 155–160). Autorka przedstawiła w nim, m.in. na przykładzie Dziecięcego Zespołu Regionalnego „Majeranki”, proces nauczania najmłodszego pokolenia artystów lokalnych tradycji muzycznych. Treścią tekstu Katarzyny Szyszki pt. „Pokoleniowy przekaz ludowych tradycji muzycznych wśród górali śląskich na przykładzie Trójwsi Beskidzkiej” (s. 161–174) jest także proces edukacji muzycznej w zakresie muzyki tradycyjnej wśród ludności beskidzkiej.

Zbigniew Jerzy Przerembski w artykule „Do źródeł folklorystyki w Polsce” (s. 175–187) skupił się na ukazaniu wykorzystania elementów polskiej kultury ludowej w kulturze zachodniej Europy, które obecne były m.in. w widowiskach karnawałowych, a także w muzyce polskiej – m.in. szlacheckiej i mieszczańskiej.

Wykorzystywanie w twórczości kompozytorskiej rodzimej muzyki ludowej powodowane było najczęściej chęcią „unarodowienia” muzyki, wzbogacenia jej o cechy muzyki wiejskiej, to bowiem w kulturze ludowej dostrzegano częstokroć manifestację swoistego „ducha narodu”. Witosława Frankowska w szkicu „Muzyka inspirowana folklorem regionów” (s. 189–216) przedstawiła intensyfikujące się, poczynając od wieku XVIII, zjawisko inspirowania się licznymi kompozytorów muzyką tradycyjną. Autorka, uwzględniając podział regionalny Polski, przywołała nazwiska kilkuset kompozytorów wykorzystujących w swej twórczości elementy tradycyjnej kultury muzycznej, opisując także sposób wykorzystania tego ludowego tworzywa.

Publikację *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia* zamyka artykuł Zofii Komuszyny „Inspiracje polskich jazzmanów rodzimym folklorem muzycznym” (s. 217–228) poświęcony inspiracjom muzyką tradycyjną w twórczości polskich muzyków jazzowych, którzy po motywy z niej powzięte sięgali od około połowy XX wieku. Autorka przeanalizowała

sposób wykorzystania ludowego materiału w jazzowych kompozycjach, uwzględniając techniki takie, jak cytat, stylizację, czy improwizację na konkretny temat.

Książka, ze względu na wykraczający poza grunt polski dobór tekstów, stanowi cenne źródło do wiedzy o aktualnych problemach badawczych etnomuzykologii polskiej i wschodnioeuropejskiej. Zamykające każdy artykuł streszczenie w języku angielskim pozwala czytelnikom niewładającym językiem ukraińskim zapoznać się w skrócie z treścią napisanych w nim tekstów, a sięgającym po tę pozycję odbiorcom nieznanym

żadnego z języków słowiańskich zorientować się w tematyce wszystkich artykułów. Cennym uzupełnieniem wydawnictwa jest dołączona płyta CD, zawierająca filmowe i dźwiękowe przykłady muzyczne dotyczące przedstawianych zagadnień. Szerokie spektrum poruszonych w poszczególnych studiach tematów oraz staranne wydanie powoduje, że publikacja warta jest polecenia wszystkim zainteresowanym współczesną etnomuzykologią i rozwojem dyscypliny.

Piotr Dorosz

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk