

WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA
Instytut Sztuki
Polska Akademia Nauk
Warszawa

MYŚLI I DZIEŁO OSKARA KOLBERGA JAKO INSPIRACJA DLA WSPÓŁCZESNEGO ETNOMUZYKOLOGA

Oskar Kolberg – prekursor etnomuzykologii

Oskara Kolberga zwykle się postrzegać jako najwybitniejszego folklorystę XIX wieku – prekursora etnografii i antropologii (Bielawski, Dadak-Kozicka, Lesień-Płachecka, red., 1995; Smoluch 2014: 12-38). Mniej odważnie w środowisku folklorystów i etnomuzykologów mówi się o nim jako o prekursorze etnomuzykologii, choć zarówno metodyka pracy, wszechstronność zainteresowań w dziedzinie muzyki świata, jak i samo jego dzieło, były fundamentalne dla tej dyscypliny na gruncie polskim. Wydaje się, że wiele z jego myśli, koncepcji, idei – nawet jeśli nie były to skryształizowane programy o znamionach naukowych – można odczytywać dziś jako bardzo aktualne i inspirujące, a na czasy, w których przyszło mu żyć i działać, nieraz bardzo nowatorskie.

Od czasu, kiedy w 1857 roku światło dzienne ujrzał zbiór *Pieśni ludu polskiego* (Kolberg 1961), aż do dziś – dzieło, metody oraz idee i poglądy Oskara Kolberga poddawane były mniej lub bardziej ożywionej krytyce. Zainteresowanie środowiska naukowego i artystycznego osobą i dziełem Kolberga ujawnia się zazwyczaj w efekcie podejmowanych uchwał rocznicowych (150-lecie pracy dokumentacyjno-badawczej, 100-lecie śmierci, a obecnie 200-lecie urodzin). Temu zainteresowaniu nieodłącznie towarzyszy podnoszenie kwestii niedostatecznego wykorzystania i znajomości jego dorobku¹. Niemniej faktem jest, iż odwołania

¹ Wyjątkiem są uczeni różnych dyscyplin skupieni wokół Instytutu Oskara Kolberga w Poznaniu, opracowujący materiał źródłowy oraz upowszechniający dorobek Kolberga.

do dzieł Kolberga są w pracach polskich badaczy bardzo częste. Przedmiotem owych odwołań rzadko kiedy jest jednak sama muzyka i problematyka bezpośrednio z nią związana. Wynika to zapewne z niewystarczającej teraźniejszej refleksji nad ideami i poglądami Kolbergowskimi w odniesieniu do współczesnych nam założeń etnomuzykologii i jej przedmiotu badań. Wciąż patrzymy na dorobek Kolberga z perspektywy historycznej dokumentacji pieśni, klasyfikacji regionalnej i gatunkowej materiału muzycznego, czy też przez pryzmat najczęściej nieprzydatnych (bo – zdaniem niektórych muzykologów i muzyków – niedokładnych lub wręcz przekłamanych) zapisów nutowych. Tymczasem niektóre z poglądów i metod, często niewyartykułowanych wprost przez samego uczonego i zbieracza, innym razem zaś wyrażonych dobitnie w tekstach jego listów, pism muzycznych i artykułów, okazują się niezwykle inspirujące we współczesnym podejściu do przedmiotu i zakresu badań etnomuzykologicznych. Pewne z nich, wobec ciągłych przemian i przeobrażeń kultury muzycznej, ale także sytuacji społeczno-politycznej, w naturalny sposób się aktualizują.

Dzieło Oskara Kolberga, w postaci nutowych zapisów melodii, może być dziś także całkowicie inaczej „czytane”, ponieważ świadomość praktyki muzycznej – w odniesieniu do starych, tradycyjnych form muzycznej twórczości ludowej – jest nieporównanie wyższa (i odmienna) niż kilkadziesiąt czy nawet kilkanaście lat temu. Zatem i w wymiarze praktyczno-muzycznym dzieło jego jest bardzo cenne. Jak pisze Piotr Dahlig:

Osluchanie się z fonograficznym, XX-wiecznym obrazem tych praktyk muzycznych, których badaniu poświęcił się O. Kolberg, ułatwia rozpoznanie sedna jego zapisów, które nie są ani „szkicami akustycznej rzeczywistości”, ani obiektywną melografią, lecz sumienną próbą zinterpretowania powszechnie znanego repertuaru według reguł zawodowego wykształcenia muzycznego XIX w. (Dahlig 2014: 9).

Najnowsze badania nad zapisami nutowymi Kolberga wykazują ponadto, iż jego wysiłek transkrypcyjny w zakresie muzyki winien być dziś bardziej doceniony (Prochaska 2003: XLIV-LXII).

Każdy z poniżej przedstawionych problemów mógłby stać się przyczynkiem do odrębnego artykułu. W niniejszym tekście pragnę jednakże przedstawić jedynie skrótową syntezę głównych myśli, które – w moim przekonaniu – w najbardziej aktualny i adekwatny sposób odnoszą się do obecnej sytuacji dyscypliny etnomuzykologicznej w Polsce. Synteza ta niekoniecznie dotyka spraw oczywistych, wielokrotnie już poruszanych w literaturze etnologicznej oraz muzykologicznej. Skupia się przede wszystkim na teraźniejszości, a zakotwiczeniem w historii są subiektywnie przeze mnie wyłowione myśli (czy inaczej: „wypisy z”) Kolberga.

Oskar Kolberg, choć nie wypowiedział się w żadnym ze swoich pism na temat „obecnego stanowiska etnografii” muzycznej, to *de facto* taką dyscyplinę uprawiał. Komentarze teoretyczne, dotyczące problematyki związanej z funkcjono-

waniem repertuaru, muzyczną terminologią ludową, aspektami wykonawczymi, zawierał w poszczególnych tomach swego dzieła oraz w niektórych tekstach do czasopism naukowych i *Encyklopedii Orgelbranda*. Etnografią muzyczną (choć według przyjętej systematyki była i jest ona częścią muzykologii) jeszcze w latach 90. ubiegłego stulecia nazywano etnomuzykologię. W latach międzywojennych zbieranie i badanie muzyki ludowej wymieniano w postulatach muzykologii², jednakże Centralne Archiwum Fonograficzne powołano początkowo przy Zakładzie Etnografii Polskiej, w 1935 roku.

Warto przypomnieć, że termin „etnomuzykologia” pojawił się w okresie międzywojennym na Ukrainie (od 1928 r.) i w Polsce (od 1934 r.), podczas gdy w Europie Zachodniej i USA terminu tego (*ethnomusicology*) zaczęto używać w połowie lat 50. XX wieku (Dahlig 2009: 51-56). Etnomuzykologia już w swojej najwcześniejszej fazie (czyli od czasu wprowadzenia tego terminu w Polsce i działalności dokumentacyjno-naukowej Łucjana Kamieńskiego) zakładała „zbieranie i **opracowanie naukowe** pieśni ludowych” [podkreśl. W.G.K.], przy czym szczególne znaczenie w pracy zbieraczej przypisywano fonografowi Edisona, uznając ten rodzaj rejestracji za szczególną „metodę naukową” (Dahlig 2000: 156). Warto nadmienić, że i dziś samego kolekcjonowania fonicznego i audiowizualnego różnorodnych przejawów muzycznej kultury ludowej (co w ostatnich kilkunastu latach stało się niezwykle popularne wśród pasjonatów rodzimych tradycji ludowych) nie powinno się utożsamiać z uprawianiem etnomuzykologii. Można je uznać raczej za epigonizm (różniący się jedynie techniczną metodą) wczesnego ludoznawstwa, bo nie ludoznawstwa Kolbergowskiego, któremu przyświecała – krystalizująca się w ciągu wielu lat pracy dokumentacyjno-edytorskiej – koncepcja naukowa gromadzenia i opracowywania materiału.

Muzyka jako priorytet dokumentacji i badań

Kolberg nie był pionierem w zbieraniu tekstów pieśni ludowych z melodiami. Już wcześniej miało to miejsce na gruncie polskiego ludoznawstwa, choć nad nutami liczbowo górowały teksty³. Warto jednak przypomnieć, iż pierwsza ankieta z 1813 roku, ułożona na potrzeby zbieractwa pieśni ludowych – w myśl Herderowskiej idei o wartości społecznej kultury ludu, a także wobec zagrożenia polskiego bytu narodowego w czasie rozbiorów i po upadku kolejnych powstań – zalecała między innymi: „opisanie różnych obrządków, które obchodzą się przy

² O historii i perypetiach powstania, istniejącego wyłącznie „na papierze”, Instytutu Badania Pieśni Ludowej oraz Polskiego Towarzystwa Fonograficznego wnikliwie pisze Piotr Dahlig (2000: 168-170).

³ Do nielicznych zbiorów pieśni z melodiami w tzw. epoce przedkolbergowskiej zaliczyć można te autorstwa: Wacława z Oleska (Wacława Zaleskiego), Kazimierza Wójcickiego, Józefa Konopki oraz Jana Józefa Lipińskiego.

weselach włościan”, „spisanie pieśni, które śpiewają przy tych uroczystościach, z **nutami**” [podkreśl. W.G.K.] (Kapełuś, Krzyżanowski, red., 1970).

Oskar Kolberg jako pierwszy nadał tak wysoką rangę integralności słowa i muzyki w kontekście zwyczajowości i obrzędowości gminnej, a nawet ustawił muzykę w pozycji nadrzędnej. Pisał: „melodia jest duszą pieśni” (Kolberg 1986: 1), „tu chodzi głównie o muzykę” (Kolberg 2003: 3). We wstępie do *Pieśni ludu polskiego* zaznaczył: „Muzyka jest głównym przedmiotem niniejszego zbioru, do każdej pieśni dołączam właściwą jej nutę” (Kolberg 1961: V).

W opisie poprzedzającym zbiór pieśni słowackich Kolberg pisał: „nawet śmiałym twierdzić, że w większej ich liczbie właśnie nuta stanowi istotę pieśni, a słowa są prostym tylko dodatkiem” (Kolberg 1841: 502-505).

W *Pieśniach ludu polskiego*, wypowiadając się krytycznie na temat wcześniejszych zbiorów pieśni gminnej, przyznawał:

A tak, prawie bez muzyki, rzecz można że zbiory ich objawiły się tylko w pół-życiu, w połowie swej istoty, bo treść i melodia uzupełniają się, podnoszą wzajemnie, jedną wspólną stanowiąc całość, a często melodia, ta część mniej określona, mniej materialna, stanowi całą piękność pieśni (Kolberg 1961: V).

O ważności muzyki w zbiorach Kolberga pisali także wnikliwi krytycy jego pracy i uważni odbiorcy publikowanych dzieł (Sikorski 2003: 132). Dziś wiemy, że nie było w ówczesnej Europie dzieła bogatszego pod względem muzycznym (nutowym) od tego, które stworzył Kolberg i jego „terenowi” współpracownicy. Tę świadomą koncepcję prezentowania pieśni ludowej jako organicznej jedności słowa i muzyki warto podtrzymywać czy wręcz odnowić. Obecnie nie tylko nuty, które bez znajomości brzmienia muzyki ludowej trudno jest odczytać z właściwą intencją wykonawczo-wyrazową, ale zapisy foniczne powinny być nieodłączną częścią publikowanych prac etnomuzykologicznych – zwłaszcza tych o charakterze dokumentacyjnym oraz zamieszczanych w monografiach regionalnych (Jackowski 2014b).

Niezwykle trudno pogodzić się etnomuzykologowi z faktem, że wciąż publikuje się zbiory pieśni bez melodii. Wydaje się, iż nawet w pracach tekstologicznych jest to „dodatek” pożądaný – zupełnie inaczej odbiera się słowo czytane i „słowo śpiewane”. Muzyka podkreśla istotę i ładunek emocjonalny zawarty w treści pieśni, zwłaszcza pieśni ludowej, która bez melodii nie ma racji bytu – przestaje być pieśnią.

Idea systematycznej i holistycznej dokumentacji

Nie jest obecnie żadnym odkryciem, że idea zorganizowanego i jednolitego metodologicznie dokumentowania jest ze wszech miar pożądana. Wielkim pro-

blemem współczesnej etnomuzykologii w zakresie archiwistyki jest: 1. duże rozproszenie zarówno ośrodków i podmiotów badawczych, jak i samego materiału, gromadzonego ostatnimi czasy bardzo intensywnie przez zbieraczy i uczonych; 2. brak merytorycznego opracowywania gromadzonych źródeł, szczególnie w przypadku indywidualnej działalności hobbystycznej.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, iż działalność kolekcjonerska pasjonatów muzyki tradycyjnej, w niektórych przypadkach silnie medialnie rozpropagowana, prowadzi często do pochopnego ogłaszania kogoś „współczesnym Kolbergiem”⁴. Pomija się przy tym rzecz niezwykle istotną – Kolberg traktował zbieranie muzyki ludowej nie tylko jako dokumentację, zachowanie i upowszechnianie dobra ogólnego, ale przede wszystkim (zwłaszcza w późniejszym okresie) miał to być materiał służący do dalszych badań naukowych. Był on „uczonym wielkiej pasji”, a nie wyłącznie pasjonatem-hobbystą.

Stan rozproszonej i nie zawsze profesjonalnej działalności dokumentacyjno-wydawniczej utrudnia ocenę ilości oraz jakości zbieranych i publikowanych (tak w postaci literackich opracowań, jak też wydawnictw fonograficznych i audio-wizualnych) materiałów źródłowych (Jackowski 2014a: 108-150). Równocześnie brak centralnej platformy, gromadzącej choćby same informacje na temat prowadzonych w różnych ośrodkach akademickich i w lokalnych instytucjach kultury (oraz podejmowanych indywidualnie) działań badawczo-archiwizacyjnych utrudnia dostęp do bardzo cennych niekiedy prac i materiałów źródłowych. Być może lukę tę wypełni baza danych Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN (Jackowski 2014b) oraz portal www.muzykatradycyjna.pl, moderowany przez członków Forum Muzyki Tradycyjnej oraz Instytut Muzyki i Tańca.

Innym niezwykle ważnym problemem jest dokumentacja aktualnego stanu muzycznej kultury w różnych jej przejawach – zarówno w kulturowanych lub rekonstruowanych (czy rewitalizowanych⁵) jej formach tradycyjnych, jak i tych tworzonych współcześnie. Napotykamy tu jednakże, powracający sinusoidalnie, dylemat w określeniu przedmiotu badań etnomuzykologicznych – o ile współczesny badacz nie ma obecnie wątpliwości „jak badać?”, to głowi się uparczywie nad tym „co badać?” (Czekanowska 1999: 523).

Mnogość obszarów kulturowych wiążących się w sposób bardziej lub mniej bezpośrednio z tradycyjną muzyką ludową, z jej kontekstami – historycznymi, społecznymi, politycznymi, tożsamościowymi, czysto muzycznymi, regionalnymi, przestrzennymi (akustycznymi), a także indywidualnymi (pamięciowymi),

⁴ Przykładem może być działalność fundacji Muzyka Odnaleziona Andrzeja i Małgorzaty Bienkowskich, od wielu lat kolekcjonujących, w ramach prywatnego archiwum, muzykę ludową oraz dokumentację zdjęciową i filmową kultury polskiej wsi. Wydawnictwa fundacji, choć bardzo atrakcyjne pod względem wizualnym, pozbawione są jednak właściwego komentarza etnograficznego i etnomuzykologicznego, upowszechniając tym samym zwykle błędny obraz zarówno dawnej, jak i współczesnej muzycznej kultury wiejskiej oraz jej historyczno-społecznego kontekstu.

⁵ Określenie stosowane przez Jacka Jackowskiego.

powoduje niemałe wątpliwości w wydobyciu tych tematów, które w obrębie dyskursu etnomuzykologicznego powinny się dziś znaleźć. Wydaje się jednak, że i tu w sukurs przychodzi Kolbergowska idea dokumentacji „aktualnego stanu tradycji muzycznych”. Wszystkie cztery użyte w tym sformułowaniu słowa: aktualność, stan, tradycyjność, muzyka wytyczają niejako kierunek postępowania badawczego. Założenie to nie wyklucza, a wręcz nakazuje sięganie do źródeł i opracowań dawniejszych. Kolberg zbierając i opracowując rzeczy „nowe”, odnosił się przecież (nieraz krytycznie) do dokumentacji wcześniejszych – uzupełniał je także i włączał do dzieł swoich.

Idea upowszechniania muzyki tradycyjnej

Obok idei systematycznej i stałej dokumentacji folkloru i zjawisk tradycyjnej kultury muzycznej oraz jej przemian, problem upowszechniania muzyki ludowej, którą dziś coraz częściej i z większym przekonaniem nazywamy muzyką tradycyjną (Grozdew-Kołacińska 2014b: 40-47), należy do najbardziej aktualnych i ważkich – zarówno w dziedzinie tak zwanej etnomuzykologii stosowanej, jak i na gruncie edukacji kulturowej, zwłaszcza muzycznej (Brzezińska, Hulewska, Słomska, red., 2006).

Najefektywniejszym sposobem poznawania danej muzyki jest jej praktykowanie. Taka idea przyświecała Kolbergowi, kiedy rozpoczął publikowanie pieśni ludowych opatrzonych akompaniamentem fortepianowym⁶. Praktyka ta zresztą była powszechna także i później wśród tych narodów Europy, które po wielowiekowej niewoli odradzały się do życia⁷. *Pieśni ludu polskiego*, podobnie jak Moniuszkowski *Śpiewnik domowy*⁸, przeznaczone były do domowego, rodzinnego muzykowania, służyły rozpowszechnianiu wśród polskiego społeczeństwa muzyki „domowej” (w znaczeniu rodzimej) – jako wartościowej i pięknej, a przede wszystkim ojczyzej.

Pomimo wielkiej świadomości wartości gminnej muzyki „surowej”, dziś powiedzielibyśmy „muzyki *in crudo*”, Kolberg zdecydował się na opracowanie jej w duchu ówczesznie panującej mody. Nie były to opracowania wymagające

⁶ Pieśni z akompaniamentem fortepianowym publikował Kolberg także w artykułach zamieszczanych w „Dzwonie Literackim” (*O pieśniach litewskich; Pieśni czeskie i słowackie*), „Bibliotece Warszawskiej” (*Pieśni ludu weselne*) i „Albumie Literackim” (*Pieśni ludu obrzędowe. Kogutek, gajk, okrężne*).

⁷ Przykładem mogą być ludowe pieśni bułgarskie i macedońskie zebrane przez jednego z największych kompozytorów i folklorystów bułgarskich Dobri Hristova (1875-1941) i opatrzone przez niego akompaniamentem fortepianowym oraz szerokim komentarzem etnomuzykologicznym (Hristov 1931).

⁸ Stanisław Moniuszko (1819-1872) skomponował 300 pieśni na głos z fortepianem, z czego 267 zostało zebranych w 12 zbiorów pod tytułem *Śpiewnik domowy*. Pierwsze sześć zbiorów wydano za życia kompozytora, pozostałe – już po jego śmierci (Jachimecki 1961).

szczególnego talentu w zakresie gry na instrumencie, a raczej poprawnie, ładnie i z dużą dozą wrażliwości zharmonizowane melodie ludowe. Kolberg doskonale orientował się w możliwościach głosowych wykształconych śpiewaków⁹, jednakże pieśni swoje przeznaczył – o czym świadczą mocno „średnicowe” tonacje – dla głosów raczej niewykształconych, a nawet amatorskich. Dla wielu jemu współczesnych był to jedyny właściwy i mentalnie przystępny sposób zaznajomienia się z twórczością ludu.

Sytuację tę można z łatwością przenieść w rzeczywistość nam współczesną. Niewielki procent polskiego społeczeństwa zna lub słyszał muzykę ludową w jej postaci tradycyjnej. Dlatego niezwykle trudno operuje się dziś terminologią, która do zjawisk tradycyjnej muzycznej kultury ludowej się odnosi. Zarówno określenie „muzyka ludowa”, jak i „folklor” kojarzone są przede wszystkim ze stylizacją w duchu zespołów pieśni i tańca, a także (choć rzadziej) z muzyką disco polo. Również muzyka folkowa nazywana jest dziś muzyką ludową (Grodew-Kołacińska 2014a: 48-53). Pomimo bardzo zintensyfikowanej działalności stowarzyszeń, różnych środowisk, a także indywidualnych osób, skierowanej ku przywracaniu wartości starej muzyce wiejskiej, kontynuowaniu jej, a także rewitalizacji i rekonstrukcji dawnych form folkloru muzycznego oraz ich upowszechnieniu, status tradycyjnej muzyki ludowej wciąż jest w Polsce bardzo niski. Przede wszystkim nieobecna jest muzyka tradycyjna w szkolnictwie artystycznym. Powodem tego stanu rzeczy jest panujące wciąż w wielu kręgach muzyków klasycznych przekonanie o „przaśności” i prymitywności (w negatywnym rozumieniu tego słowa) ludowej muzyki tradycyjnej, wynikające głównie z niezajomości wartościowych i różnorodnych jej źródeł.

Z drugiej strony obserwuje się obecnie wzmożone zainteresowanie – głównie na gruncie muzyki rozrywkowej i alternatywnej, ale także w jakimś stopniu wśród kompozytorów muzyki klasycznej młodego pokolenia – tematem muzyki ludowej, a w szczególności jej specyfiką brzmieniową (Grodew-Kołacińska, w druku). Owocuje to bardzo różnorodną twórczością inspirowaną tradycyjną muzyką regionalną, wpisującą się w rozwijający się w Polsce od lat 90. XX wieku tak zwany ruch folkowy, który dziś przybiera najrozmaitsze formy stylistyczne i obfituje w fuzje gatunkowe na pograniczu klasyki, jazzu, muzyki improwizowanej i eksperymentalnej. Wielu artystów wykonujących taki rodzaj muzyki (czyli oparty na inspiracji muzyką tradycyjną) zwraca się po jakimś czasie ku „wersji *in crudo*” i uprawia równoległe te dwa nurty bądź porzuca pierwszy, aby oddać się wyłącznie kontynuacji surowej muzyki, najczęściej swego mikroregionu. Można odnaleźć w takim działaniu pewną analogię do drogi, jaką przebył

⁹ Świadczą o tym jego bardzo szczegółowe uwagi (dotyczące rodzajów głosów, technik wokalnych w różnych krajach Europy, terminologii wokalne) zawarte w hasłach encyklopedycznych i tekstach publicystycznych: *Głos i śpiew*; *Śpiewaczki i śpiewacy*; *Sposoby śpiewania i grania. Ozdoby, Chór*; *Muzyka wokalna, czyli głosowa* (Kolberg 1975: 163-219, 377-391, 94-102).

Oskar Kolberg w swojej pracy dokumentacyjno-popularyzatorskiej oraz tworzeniu koncepcji naukowej – czyli drogi od opracowania do źródła.

Ogromne dzieło wydawnicze Kolberga od początku naznaczone było pragnieniem upowszechniania tradycyjnej kultury we wszystkich jej przejawach, w pełnym kontekście. Uczony dokładał przy tym wszelkich starań, aby jego opublikowane prace nie tylko miały dużą wartość merytoryczną, ale także starannie opracowaną stronę wizualną (sam był niezwykle wrażliwy i uzdolniony również plastycznie). Świadczy o tym fakt, iż zabiegał o wspaniałe ilustracje tworzone przez, między innymi, Wojciecha Gersona, Antoniego Kolberga, Karola Marconiego, Tadeusza Konopkę, Bogumiła Hoffa, Walerego Eliasza czy Tadeusza Rybkowskiego. Wyjaśniał to następująco:

Oczywiście, że dzieło takie, im więcej będzie ilustrowane rycinami i nutami muzycznymi, tym prawdziwszy i ponętniejszy da obraz wszystkiego, co stanowi cechę zewnętrzną i poniekąd wewnętrzną ludu, zwłaszcza tego, co w słowach samych nader słabo dałoby się określić (Kolberg 1965: 231).

Taka idea i dziś powinna przyświecać wydawanym pracom etnomuzykologicznym, tym bardziej, że mamy niepomierne więcej możliwości technicznych, aby publikacje nasze uczynić atrakcyjnymi.

W sekcji etnograficznej, której ja przewodniczę, była właśnie na mój wniosek mowa o ilustracjach, które do badań etnologicznych są niezbędnymi. Akademia chętnie na to łożyć będzie wedle swej możliwości, byle tylko rzecz sama miała cechę naukową, a nie wyglądała na jakiś bez ładu i systemu wychodzący mający spekulacyjny obrazko-zbiorek, choćby i najartystyczniej wykonany (Kolberg 1965: 505).

Owe „cechy naukowej” z kolei brak często wydawnictwom amatorskim i hobbystycznym, o czym już wcześniej wspomniano. Istotna jest zatem, podnoszona coraz wyraźniej przez środowiska zajmujące się tradycyjną kulturą muzyczną w Polsce, współpraca między praktykami, pasjonatami i teoretykami – zarówno na poziomie dyskursu naukowego, jak i w działalności praktyczno-popularyzatorskiej¹⁰.

Trzeba pamiętać, iż nadal bardzo powszechne jest dziś korzystanie ze śpiewników, które obok wydawnictw fonograficznych stanowią doskonałą formę popularyzowania muzyki. Zainteresowanie takimi wydawnictwami widoczne jest szczególnie wśród chórów i zespołów amatorskich działających przy instytucjach i centrach kulturalnych (zarówno w małych, jak i wielkich ośrodkach miejskich). Wydaje się także, iż od kilku lat coraz większym zainteresowaniem średniego

¹⁰ Współpracę taką próbują podejmować etnomuzykolodzy młodego pokolenia zrzeszeni w działającym od trzech lat Polskim Seminarium Etnomuzykologicznym.

i młodego pokolenia Polaków (a także seniorów i dzieci) cieszą się różnego rodzaju inicjatywy związane ze wspólnym muzykowaniem, zazwyczaj przy okazji świąt narodowych czy „wieczorów” poświęconych twórczości poetyckiej¹¹. Na ten użytek – zwykle w formie nieprofesjonalnej – przygotowywane są śpiewniki, często zawierające teksty wraz z nutami. Warto więc i o takie wydawnictwa zadbać i wyjść naprzeciw potrzebom społecznym, zwłaszcza w ramach amatorskich środowisk lokalnych. Wybór repertuaru oraz sposób jego prezentacji i opracowania może jak najbardziej leżeć w gestii etnomuzykologów. Tu także odnaleźć można analogię z działalnością Oskara Kolberga, który przecież obok „pieśni gminnej” zamieszczał w swoich dziełach również śpiewy, które lud przejął z operetek i wodewili, pieśni szlacheckie, mieszczańskie, dworskie czy też po prostu śpiewy popularne (Millerowa, Skrukwa 1982: 85-86, 89). Jak zauważał: „do ogólnego obrazu muzyki narodowej, należą wszystkie pieśni czy to ludowe, czy szlacheckie, czy oryginalne, czy naśladowane, sądzę więc, że należycie wywiążę się z przyjętego zadania, dając wszelkie nabytki, jakie i na tej ostatniej pozyskałem niwie” (Kolberg 1962: 174).

Można przy tym zakładać, że transkrypcję nutową traktował Kolberg przede wszystkim jako zapis uniwersalizowany, przystępny odbiorcy (choć i tak zarzucano mu nagromadzenie wariantów, które „zaciemniają” obraz jednej melodii), a nie zapis „empiryczny” – ten ostatni pozostawał w licznych, mocno przepracowanych, rękopisach terenowych.

Praktyka i teoria – różne wymiary

Oskar Kolberg – zanim pochłonęła go bez reszty praca dokumentacyjno-naukowa i edytorska – był czynnym muzykiem, kompozytorem, wykonawcą i pedagogiem. Fakt ten w ogromnym stopniu zaważył na jego pracy etnograficznej, jak i publicystyce muzycznej. Z tego zapewne wynikało jego niezwykle w owych czasach uwrażliwienie na surową muzykę ludową, jako dziedzinę sztuki przepojoną artyzmem i wartościami estetycznymi. Do końca życia pozostał też Kolberg uważnym obserwatorem życia muzycznego w ogóle. Praktyka i doświadczenie muzyczne pozwoliły mu nie tylko świetnie posługiwać się „ołówkowym” warsztatem zapisu nutowego¹², ale także właśnie z materii dźwiękowej uczynić główny punkt odniesienia, wokół którego budował swoje dokumentacyjne dzie-

¹¹ Przykładem może być coroczna akcja muzyczna „Warszawiacy śpiewają (nie)zakazane piosenki” organizowana przez Muzeum Powstania Warszawskiego 1 sierpnia na Placu Piłsudskiego w Warszawie.

¹² Podkreślają to badacze: „Na podstawie zachowanych zapisów ze słuchu można stwierdzić, że Kolberg niezwykle precyzyjnie notował wszelkie odmiany i warianty melodii, używając do tego celu całego znanego sobie warsztatu teoretyczno-kompozytorskiego” (Prochaska 2003: LI); „Transkrypcje muzyki instrumentalnej są wyrazem kunsztu stenografii muzycznej Kolberga” (Dahlig 2014: 8).

ło. Nie tylko umiał pisać o muzyce, ale doskonale ją rozumiał i znał. Znał i lubił też taniec.

To jeden wymiar praktyki u Kolberga. Drugi – to do mistrzostwa opracowana logistycznie praktyka terenowa. Często określa się potocznie Kolberga mianem: „człowiek-instytucja”. Uprawiał niemal każdy rodzaj pracy w terenie (tak w etapach przygotowawczych, jak i w trakcie badań właściwych), włącznie z – jakbyśmy to dziś określili – „obserwacją uczestniczącą” (Kopernicki 1964: XII).

Obydwa wskazane wymiary praktyki w ujęciu Kolbergowskim są niezmiernie istotne dla współczesnego etnomuzykologa. Praktykowanie muzyki przez badacza – zwłaszcza tej, która jest przedmiotem jego badań, uwiarygodnia jego refleksję naukową na dany temat. Nic też bardziej nie zbliża go do przedmiotu i podmiotu jego pracy, jak „żywe” z nim obcowanie, a jeszcze mocniej wspólne muzykowanie i śpiew. Założenia to nienowe w etnomuzykologii (czego dowodem mogą być przykłady Charlesa Seegera czy Johna Blackinga, którzy byli zarówno uczonymi, jak i praktykującymi muzykami), ale w rzeczywistości polskiej w nikłym stopniu przyjęte.

Trudno zgodzić się z powszechnie panującym przekonaniem, iż Oskar Kolberg nie był teoretykiem. Zarzut to tym bardziej niesprawiedliwy, jeśli wziąć pod uwagę wielość zainteresowań tego wybitnego uczonego, idących w kierunku najróżniejszych przejawów zarówno myśli naukowej, jak też literatury popularnej i publicystycznej (Millerowa, Skrukwa 1982: 76). Jednocześnie prace jego, choć z perspektywy badań nad muzyką nie posiadające jeszcze jednolitej koncepcji, wykazują bardzo świadome i podążające ku naukowej nowoczesności przesłania. Podziwiać należy wszechstronność i erudycję badacza przejawiającą się w pismach muzycznych i artykułach, w pracy edytorskiej, jak również w jego niebywale pokornym i obiektywnym podejściu do głównego przedmiotu swojej działalności. Nadmiar pracy dokumentacyjnej i problemy wydawnicze, z którymi, jak wiadomo, niejednokrotnie się borykał, nie pozwoliły mu na rozwinięcie w pełni wielostronnych zainteresowań, które obejmowały muzykę w jej szerokim wymiarze historycznym i geograficznym (muzyka Słowiańszczyzny Zachodniej i Południowej, Chin, Indii, Oceanii, muzyka Indian Ameryki Północnej), estetycznym i gatunkowym (muzyka instrumentalna, kościelna, światowa: teatralna, koncertowa, pokojowa, taneczna, muzyka wojskowa etc.), a także praktycznym (sposoby śpiewania i grania, życie muzyczne etc.) (Kolberg 1971, 1975).

Wspomnieć też należy, iż porządkowanie materiału pieśniowego zgromadzonego przez Kolberga w tomach *Ludu* odbywało się nie tylko na gruncie tekstu słownego, ale także na polu muzycznym, co należy dziś uznać za pierwsze systematyzowanie o charakterze etnomuzykologicznym.

Niektóre z komentarzy teoretycznych, dotyczących problematyki czysto muzycznej, wydają się nam dziś bardzo odważne i niepozbawione sensu. Na przykład opublikowane w *Pieśniach ludu polskiego* i rozwinięte w tomie *Sandomierskie*, z 1865 roku, próby porównania skal starogreckich z systemem tonal-

nym polskich pieśni ludowych (Kolberg 1961: VI), czy też – „by dojrzyć pnia za pomocą analizy” – rozważania na temat „historycznego melodii pochodu” pieśni *Bogurodzica* w kontekście muzyki starochińskiej i staroindyjskiej, zawarte w tekście z 1862 roku, *Rzut oka na pierwotne muzyki dzieje z powodu pieśni Bogurodzica* (Kolberg 1981: 536-544), nie tylko wyprzedzają o z górą dwadzieścia lat Adlerowskie założenia w ramach „nowej” dziedziny nauki zwanej *Vergleichende Musikwissenschaft* (Adler 1885: 14, 17), czyli muzykologii porównawczej, ale nadto pozbawione są, powszechnego w XIX-wiecznych naukach o muzyce, eurocentryzmu¹³.

Niezwykle inspirujące, wobec współcześnie podejmowanych tematów ogniskujących zainteresowania badawcze etnomuzykologa wokół brzmieniowości muzyki ludowej, barwy głosu w śpiewie ludowym, fonosfery i „pejzażu dźwiękowego” wsi i miasta oraz ekologii przestrzeni akustycznej, jest opracowanie przez Kolberga, na potrzeby encyklopedyczne, hasła dotyczącego kolorytu w muzyce (1900: 377, 1975: 160) oraz uznanie przez niego prymatu akustyki (1898: 112) wśród nauk muzycznych:

Pomiędzy pierwszymi objawami gędziebnymi a sztuką muzyki, jak ją dziś pojmujemy, stoją jako pośredniczące im członki najprzód nauka akustyki, dalej harmonii, rytmu i melodii. Tamtej przedmiotem jest wydobyć i prawidłowe wyrobienie tonu, te ostatnie zaś uczą tony w ten sposób uzyskane nagiąć i artystycznie z sobą łączyć. Akustyka więc jest główną nauką, pośredniczącą między pierwszymi surowymi natury odgłosami a sztuką tonów w całej jej pełni się roztaczającą; jest ona jakby mostem łączącym cały szereg następstw coraz znakomitszych (Kolberg 1975: 3).

Akustyka była dziedziną, która w czasach współczesnych Kolbergowi rozwijała się wyjątkowo prężnie. Powstały wówczas jedne z najważniejszych i przełomowych prac naukowych w historii dyscypliny, wytyczające drogi późniejszego jej rozwoju, zwłaszcza w zakresie fizjologii i psychologii słyszenia, pojęcia konsonansu czy barwy formantowej (von Helmholtz 1863).

Bardzo istotne, w odniesieniu do praktyczno-teoretycznej pracy Kolberga, wydaje się dziś także – wspomniane wcześniej – odczytywanie „na nowo” jego zapisów nutowych. Jak dowodzą podejmowane od kilkunastu lat liczne projekty muzyczne, opierające się na melodiach zgromadzonych w tomach *Ludu*, jest to przestrzeń muzyczna, która: 1. umożliwia bardzo bliskie autentycznemu brzmieniu odtwórstwo i rekonstrukcję, jak również twórcze i oryginalne wykonawstwo¹⁴; 2. inspirowane do eksperymentów i fuzji stylistycznych na gruncie muzyki folkowej. Działania te, moim zdaniem, winny być w równym stopniu co tradycyjna muzyka ludowa przedmiotem zainteresowań współczesnej etnomuzykolo-

¹³ Od eurocentryzmu jednakże nie są wolne inne pisma Kolbergowskie.

¹⁴ Szczególnie zasługuje w tym względzie na uwagę działalność Witolda Brody i Janusza Prusinowskiego.

gii – zarówno od strony muzyczno-wykonawczej, jak i z perspektywy ich odbioru w społeczeństwie, w szczególności w środowiskach lokalnych, regionalnych. „Czytanie Kolberga” oraz innych zbiorów pieśni tradycyjnych (zwłaszcza tzw. Nowego Kolberga, czyli tomów publikacji *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały* pod red. Ludwika Bielawskiego), oparte na znajomości realnego obrazu brzmieniowego tradycyjnej muzyki ludowej, a nie na jej stylizowanym i „upiękuszonym” wyobrażeniu, powinno być także częścią edukacji muzycznej w szkołach artystycznych.

Do powyższych subiektywnych „wypisów z Kolberga” należy dodać jeszcze jedną niezwykle aktualną, podnoszoną przez niego w kontekście etnografii, ideę – interdyscyplinarność (Kolberg 1971: 8). Współczesna etnomuzykologia, podobnie jak wiele innych nauk o kulturze, nie może obyć się bez wsparcia dyscyplin „pomocniczych”, a często to one właśnie determinują przyjętą w pracy naukowo-badawczej metodologię i metodykę opisu oraz analizy. W tym kontekście, a także wobec tak intensywnego w Roku Kolbergowskim studiowania dzieła i refleksji naukowych wybitnego uczonego i muzyka, warto może poddać dyskusji pytanie, czy możliwe jest dziś – po tylu latach przeobrażeń i wytyczania wciąż nowych ścieżek – wyłonienie się etnomuzykologii jako dyscypliny w pełni autonomicznej, także w sensie jej statusu w ramach struktury akademickiej. Wydaje się, iż priorytetem winna stać się w etnomuzykologii znów muzyka w jej „realnym kształcie brzmieniowym”, jako wyraz – ogólnie rzecz ujmując – fizyczno-duchowych i społeczno-estetycznych (bo już nie tylko użytkowych) potrzeb indywidualnego człowieka, żyjącego we wspólnocie, niekoniecznie endemicznej. Antropologiczna perspektywa w etnomuzykologii nakierowała badacza na indywidualnego, już nie anonimowego, ale konkretnego, znanego z imienia i nazwiska „twórcę”, „nosiciela” i „strażnika tradycji”, lecz – co ciekawe – i wcześniej, w czasach Kolberga (zapewne pod wpływem psychologizmu), próbowano zwracać uwagę na podmiotowość twórcy ludowego, choć pozostawał on wciąż anonimowy. Józef Sikorski tak pisał na ten temat:

Ale nie tu jeszcze koniec pożytkom z takiego melodyk zbioru. Nie tylko, że z niego poznać można ogólnego ducha naszej muzyki domowej, jak dotąd prawie bezwarunkowo na to nazwisko zasługującej, nie tylko, że melodia pomaga do wyjaśnienia tekstu i zwrócenia uwagi słuchacza na pojęcie ludu za pośrednictwem uczucia się objawiające, ale nadto uczy nas poznawać charakter pojedynczych ludzi, których za twórców muzyki uważamy, jakkolwiek są nam nieznani i nieznanymi na zawsze pozostaną, a co ważniejsze jeszcze, daje nam charakterystykę całej okolicy, której twórca muzyki musiał być reprezentantem duchowo-artystycznym choćby do jednej pieśni, skoro ją przyjęto i przechowano w podaniu (Sikorski 2003: 129).

Wpływ antropologii (zwłaszcza tej powojennej) na etnomuzykologię uTORWAŁ drogę do postrzegania muzyki nie jako wyabstrahowanej dziedziny sztuki

symbolicznej, ale zintegrowanego systemu kreującego całość zjawisk społeczno-kulturowych (Żerańska-Kominek 1995: 165). W systemie tym ważny stał się twórca-wykonawca i przekaziciel. Z drugiej strony perspektywa ta oddaliła jednak zainteresowanie samą muzyką jako materia dźwiękową o wyrazie artystycznym (Czekanowska 1999: 531). Analiza kulturowa muzyki zaczęła kłócić się z klasyczną analizą muzyczną, której podstawą była zuniwersalizowana nutowa transkrypcja jednego wykonania muzycznego, nie oddająca w pełni specyfiki muzyki oralnej. Obecnie – w obliczu coraz większego zainteresowania brzmieniowością muzyki tradycyjnej, jako cechą najsilniej określającą jej specyfikę i wartość kulturową – rozdzźwięk ten wydaje się jeszcze nasilać. Z powodu braku jasno wytyczonego przedmiotu badań, jak również odpowiednich i systematycznych metod pozwalających na ujęcie zjawisk muzyczno-wykonawczych nie tylko w kontekście zwyczajów i obrzędowości, ale także z perspektywy artystycznej twórczości, wyrażającej się przede wszystkim w brzmieniu, widoczny jest dziś wyraźnie „kryzys” etnomuzykologicznej analizy muzycznej i potrzeba nowej koncepcji metodologicznej. Często spotyka się obecnie postawę etnomuzykologa, który swoją problematykę badawczą skupia nie wokół żywej muzyki, a raczej wybiera partykularne jej konteksty i tematy „okołomuzyczne”. Brak też szerszej refleksji nad współczesnymi przemianami muzyki, zarówno tradycyjnej, jak i tej nią inspirowanej, czyli w istocie nie ma aktualnego obrazu i wyklarowanej definicji „muzyki ludowej”. Luka pokoleniowa wśród etnomuzykologów czwartej i piątej generacji (Nowak 2012) oraz znaczne rozproszenie środowiska etnomuzykologicznego żywo przekłada się na braki w syntezie metodologicznej oraz trudności w wytyczaniu nowych dróg badawczych, przedmiotu i źródła badań.

* * *

Powyżej wyrażone przeze mnie wątpliwości wynikają ze świadomości radykalnych przemian w obrębie muzycznej kultury ludowej (tak w jej kształcie tradycyjnym, jak i w nowych formach twórczości na niej bazujących), potrzeby nowego zdefiniowania pojęć (muzyka ludowa, muzyka tradycyjna, muzyka regionalna, muzyka folkowa, muzyka wsi, muzyka miasta, muzyka środowiska, muzyka miejsca, twórca ludowy/tradycyjny/folkowy, wykonawca ludowy/tradycyjny/folkowy etc.) i przedmiotu etnomuzykologii, ustalenia, co jest dziś dla etnomuzykologa źródłem oraz określenia stosunku do niego. Być może zaskakująca aktualność myśli i dzieła Oskara Kolberga, będąca tematem niniejszego tekstu, okaże się kluczem do rozwikłania przynajmniej niektórych dylematów współczesnego etnomuzykologa.

Słowa kluczowe: Oskar Kolberg, etnomuzykologia, muzyka, pieśń ludowa, dokumentacja, transkrypcja, akustyka

LITERATURA

- Adler G.
1885 *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft” 1, s. 5-20.
- Bielawski L., Dadak-Kozicka J.K., Lesień-Plachecka K. (red.)
1995 *Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.
- Brzezińska A. W., Hulewska A., Słomska J. (red.)
2006 *Edukacja regionalna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Czekanowska A.
1999 *W poszukiwaniu tożsamości źródła. Dyskurs muzyczny czy komentarz na jego temat (uwagi etnomuzykologa)*, w: P. Poźniak (red.), *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Marianowi Szweykowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, Kraków: Musica Iagellonica, s. 520-531.
- Dahlig P.
2000 *Wczesna etnomuzykologia polska w świetle korespondencji*, w: L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska (red.), *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia. Teoria i praktyka*, Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 155-174.
2009 *The Use of the Term Ethnomusicology in Ukraine and Poland between 1928 and 1939*, „Muzyka” 1 (212), *Comparative Musicology Revisited*, ed. E. Witkowska-Zaremba, s. 51-56.
2014 *Zbiory muzyczne Oskara Kolberga. Dyskusja o ich wierności melodycznej i wartości kulturoznawczej*, „Twórczość Ludowa” 1-2, s. 6-11.
- Grozdew-Kołacińska W.
2014a *Muzyka folkowa – „tradycja na skróty” czy „współczesna muzyka ludowa”*, w: W. Grozdew-Kołacińska (red.), *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 48-53.
2014b *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny – próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*, w: W. Grozdew-Kołacińska (red.), *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 40-47.
w druku *Analiza brzmieniowo-audytywna w badaniach etnomuzykologicznych nad polskim śpiewem tradycyjnym*, „Muzyka” 3.
- Helmholtz von H.
1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Friedrich Vieweg.
- Hristov D.
1931 *66 narodni pesni na makedonskite B"lgari. S"brani i razroboteni s" s"provod" na piano ot Dobri Hristov*, Sofiâ: Makedonski Naučen Institut, Pečatnica P. Gluškov.
- Jachimecki Z.
1961 *Moniuszko*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Jackowski J.

2014a *Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność*, w: W. Grozdeu-Kołacińska (red.), *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 108-150.

2014b *Gdyby Kolberg miał fonograf?*, referat wygłoszony na konferencji „Oskar Kolberg – prekursor europejskiej folklorystyki”, Uniwersytet Warszawski, 21-22.02.2014, audycja radiowa, <http://www.radio.opole.pl/podstrony/kolbergiada/kolbergiada-audycja-8.html> (4.04.2014).

w druku *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego i udostępniania Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” 3.

Kapełuś H., Krzyżanowski J. (red.)

1970 *Dzieje folklorystyki polskiej 1800-1863. Epoka przedkolbergowska*, Wrocław, Warszawa, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Kolberg O.

1841 *Melodie ludu słowiańskiego*, „Biblioteka Warszawska” 3, s. 502-505.

1898 *Akustyka*, w: S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów.

1900 *Koloryt*, w: S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 8, Warszawa: Wydawnictwo Towarzystwa Akcyjnego Odlewni Czcionek i Drukarni S. Orgelbranda Synów.

1961 *Pieśni ludu polskiego*, Dzieła Wszystkie, t. 1, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1962 *Sandomierskie*, Dzieła Wszystkie, t. 2, Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1965 *Korespondencja Oskara Kolberga*, cz. 1, Dzieła Wszystkie, t. 64, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1971 *Studia, rozprawy i artykuły*, Dzieła Wszystkie, t. 63, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1975 *Pisma muzyczne*, cz. 1, Dzieła Wszystkie, t. 61, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1981 *Rzut oka na pierwotne muzyki dzieje z powodu pieśni Bogurodzica*, w: *Pisma muzyczne*, cz. 2, Dzieła Wszystkie, t. 62, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 536-544.

1986 *Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym*, Dzieła Wszystkie, t. 67, cz. 1, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

2003 *Pieśni ludu polskiego, Suplement do tomu 1*, Dzieła Wszystkie, t. 70, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Instytut im. Oskara Kolberga.

- Kopernicki I.
1964 *Przedmowa wydawcy*, w: *Przemyskie*, Dzieła Wszystkie, t. 35, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Millerowa E., Skrukwa A.
1982 *Oskar Kolberg (1814-1890)*, w: H. Kapeliński, J. Krzyżanowski (red.), *Dzieje folklorystyki polskiej 1864-1918*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 25-103.
- Nowak T.
2012 *Etnomuzykologia „piątej generacji”*, referat wygłoszony podczas 41. Konferencji Muzykologicznej ZKP i X Konferencji NIFC, Radziejowice, 17-19.10.2012.
- Prochaska M.
2003 *„Pieśni ludu polskiego” Oskara Kolberga*, w: *Pieśni ludu polskiego. Suplement do tomu 1*, Dzieła Wszystkie, t. 70, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Instytut im. Oskara Kolberga, s. XLIV-LXII.
- Sikorski J.
2003 *Ruch muzyczny. Pieśni ludu wydawane przez O. Kolberga*. „Gazeta Codzienna” 1856 nr 219, w: *Pieśni ludu polskiego, Suplement do tomu 1*, Dzieła Wszystkie, t. 70, Wrocław, Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Instytut im. Oskara Kolberga, s. 128-134.
- Smoluch Ł.
2014 *Oskar Kolberg (1814-1890). Dostępność dzieła, świadomość społeczna, obecność w przestrzeni publicznej i mediach*, w: W. Grozdew-Kołacińska (red.), *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, s. 12-38.
- Żerańska-Kominek S.
1995 *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Źródła internetowe:

<http://www.muzykatradycyjna.pl> (12.08.2014).

<http://www.radio.opole.pl/podstrony/kolbergiada/kolbergiada-audycja-8.html> (4.04.2014).

Weronika Grozdew-Kołacińska

OSKAR KOLBERG'S IDEAS AND WORK
AS THE INSPIRATION FOR THE MODERN ETHNOMUSICOLOGIST

(Summary)

The paper is a concise synthesis of deliberations based on the ideas of Kolberg (extracts) subjectively selected by the author. The main problems analyzed in the paper are: music as the subject of high priority in documentation and research, as well as the idea of methodical holistic documentation. The paper presents two weaknesses of modern ethnomusical gathering and archiving methods which are of utmost importance. Firstly, research centers and researches themselves are dispersed, and so is the object of the studies, musical material, which has recently been gathered intensively both by scientists and amateurs. Secondly, resources are not worked on with due consideration to their merits, especially if the work is undertaken by an individual hobbyist. Subsequently, the paper focuses on the idea of popularization of traditional music and its practical and theoretical aspects, which have been presented in the context of Oskar Kolberg's comprehensive musical education, his music-making, and the meaning of these for his academic thought and the attitude towards his own interest in the research and documentation of music. The aforementioned practical aspect also concerns his exquisite organizational skills during fieldwork. The theoretical aspect is the praise of erudition and versatility of his interests which were reflected in his academic thought, his journalistic work, and deep concern for the top quality of his editorial work.

Key words: Oskar Kolberg, ethnomusicology, music, folk song, documentation, musical transcription, acoustics

Weronika Grozdew-Kołacińska
Institute of Art
Polish Academy of Sciences
Długa Street 26/28
00-950 Warszawa, Poland
wgrozdew@wp.pl