

PIOTR DAHLIG
Instytut Sztuki PAN
Warszawa

Z BADAŃ NAD TRADYCJAMI MUZYCZNYMI NA ZIEMIACH ZACHODNICH I PÓLNOCNYCH. CYMBALIŚCI Z KRESÓW WSCHODNICH

Tradycje muzyczne ludności przesiedlonej lub przemieszczającej się ze wschodnich terytoriów Polski międzywojennej na zachodnie i północne obszary Polski po 1945 roku były dokumentowane przez etnomuzykologów w niewielkim stopniu. Nieco więcej uwagi poświęcono repatriantom – Góralom Czadeckim¹, Polakom z Bośni², a także diasporze łemkowskiej³. Problematyka osadnicza interesowała głównie socjologów i etnografów. Literatura na ten temat narastała od lat sześćdziesiątych⁴. Józef Burszta ugruntował w Polsce pojęcie folklorystyki⁵,

¹ Tradycje muzyczne Górali Czadeckich były tematem rozprawy doktorskiej A. Buczak (1991) przygotowanej pod kierunkiem prof. B. Linette. A. Buczak opublikowała ponadto *Instrumentarium ludowe Górali Czadeckich*, w: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. L. Bielawski, P. Dahlig, A. Kopoczek, Warszawa-Lódź 1990 s. 45-50 oraz *Folklor muzyczny jako czynnik adaptacji i integracji na ziemiach zachodnich. Przykład górali czadeckich*, „Lud” t. 81, 1997, s. 115-119.

² P. Dahlig, *Tradycje muzyczne repatriantów polskich z Bośni. Instrumenty i kapele*, w: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1995, s. 129-145; Tenże, *Do badań nad funkcjonowaniem muzycznych tradycji przesiedleńców. Przykład repatriantów z Bośni*, w: *Dzieńictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 285-327. Pierwsze studium etnograficzne o repatriantach z Bośni opublikował K. Kwaśniewski, *Z badań nad kulturą ludową reemigrantów polskich z Bośni*, „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Etnograficznego we Wrocławiu” t. I, 1963, s. 81-104.

³ B. Tarasiewicz, *Tradycja a współczesność obrzędowości lemkońskiej w diasporze*, w: *Dzieńictwo europejskie... op. cit.*, s. 387-406.

⁴ Materiały źródłowe dotyczące folkloru muzycznego z b. ziem wschodnich na Pomorzu Zachodnim pojawiły się w literaturze zdaje się po raz pierwszy w 1960 roku w „Literaturze Ludowej”: S. Świrko, *Z problematyki folkloru Pomorza Zachodniego*, „Literatura Ludowa” 1960, nr 4-5 (Pomorze Zachodnie), s. 12-16. *Pieśni, podania i bajki województwa szczyńskiego*, nagrane przez Rozgłośnię PR w Szczecinie, przetranskrybowane przez J. Sadownika, Z. Przyłuską-Jaworską i L. Bielawskiego, „Literatura Ludowa” 1960, nr 4-5, s. 36-64.

Wczesne prace o przesiedleńcach znajdują się w pierwszym „Zeszycie Etnograficznym Muzeum Etnograficznego we Wrocławiu”. Z innych publikacji warto wymienić: A. Kwilecki, *Z badań nad przemianami społeczno-kulturalnymi wsi na ziemiach zachodnich*, „Przegląd Zachodni” 1961, nr 1; K. Żygulski, *Repatrianci na ziemiach zachodnich*, Poznań 1962; Z. Dulczewski, *Spoleczne aspekty migracji na ziemiach zachodnich*, Poznań 1964; Tenże, *W sprawie badań socjologicznych nad tworzeniem się nowych społeczności regionalnych na ziemiach zachodnich*, „Przegląd Zachodni” 1966, nr 4; S. Nowakowski, *Z zagadnień adaptacji i integracji w środowisku wiejskim i miejskim Ziemi Zachodnich*, „Przegląd Zachodni” 1966, nr 3, s. 53-68; Tenże, *Procesy adaptacji i integracji w środowisku wiejskim i miejskim Ziemi Zachodnich*, w: *Przemiany społeczne na Ziemiach Zachodnich*,

przydatne do analizy nowych zjawisk. Wśród muzykologów temat folkloru w nowym otoczeniu podjął Bogusław Linette⁶. Dzieje muzyków ludowych na Pomorzu po II wojnie światowej badają ostatnio Bogdan Matławski i Dorota Niemczyk⁷.

Poznań 1967, s. 178-214. *Tradycja i przemiana. Studia nad dziejami i współczesną kulturą ludową*, red. Z. Jasiewicz, B. Linette, Z. Staszczak, Poznań 1978.

⁵ J. Burszta wymienił cztery właściwości nowszych produkcji folklorystycznych: 1. redukcja dawnych kompleksowych funkcji życiowych na korzyść funkcji artystyczno-rozrywkowej; 2. przewaga przekazu pośredniego (druk, nuty, mass media) w przyswajaniu repertuaru; 3. podział na scenę i widzów; 4. aktualność kryteriów sztuki jako rezultatu autonomiczności produkcji folklorystycznych (J. Burszta, *Wstęp do pracy M. Mikuty, Staropolskie święto żniw*, Warszawa 1970, s. 9-10). Folklorystyka J. Burszta omawiał w następujących pracach: *O badaniach przeobrażeń kulturowych wsi na ziemiach zachodnich*, w: *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej*, Poznań 1964, s. 5-15; *Kategorie społeczno-kulturowe ludności ziem zachodnich*, „Przegląd Zachodni” 1966, nr 1, s. 47-71; *Folklor, folklorystyka, folkloryzacja*, „Teatr Ludowy” 1966, nr 1-2; *Folklorismus in Polen*, „Zeitschrift für Volkskunde” 1969, nr 1; *Folklor czy folklorizm*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 25; *Folklorizm w Polsce*, w: *Folklor w życiu współczesnym*, Poznań 1970, s. 9-26; *Współczesny folklor widowiskowy*, „Lud” t. 56, 1972. Uwagi o właściwościach folklorizmu znajdujemy także w pracach syntetycznych J. Burszty o roli idiomu chłopskiego w kulturze narodowej: *Kultura ludowa - kultura narodowa*, Warszawa 1974; *Kultura chłopska - ludowa a kultura narodowa*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, Ossolineum 1981, s. 371-415; *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 298-317. Krag zagadnień „drugiego bytu folkloru” (określenie Waltera Wiory z 1958 roku) omawiany jest np. w pracy *Funkcje społeczne etnologii*, red. Z. Jasiewicz, Poznań 1979.

Po raz pierwszy w Polsce określenie „folklorizm” zastosował Adolf Chybiński omawiając *Mazurki Karola Szymanowskiego*. Termin ten rozumiany był ściśle stylistycznie, w ramach warsztatu kompozytorskiego, i to raczej ujemnie jako inkrustacja lub cytowanie motywów ludowych w kompozycji. A. Chybiński, *Mazurki Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1925, nr 1, s. 12-15: „Nic bardziej obcego Szymanowskiemu nie jest jak «harmonizowanie folkloru»(...). Szymanowski odrzucał słusznie wszelki «folklorizm», wiedząc, że czysta sztuka nie znosi takiego kompromisu, który krępuje prawa artysty a równocześnie zaciera charakter ludowej sztuki”.

⁶ B. Linette, *Kultura muzyczna w nowym środowisku*, w: *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej*, Poznań 1964, s. 234-266; Tenże, *Problematyka folkloru współczesnego na tle rzeczywistości kulturowej Ziemi Lubuskiej*, w: *Między dawnymi a nowymi laty*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław - Warszawa - Kraków 1970, s. 151-202.

⁷ B. Matławski, *Edward Mojsak - animator muzyki ludowej na Pomorzu Zachodnim*, „Twórczość Ludowa” 1995, nr 4, s. 28-31; Tenże, *Turniej instrumentalistów ludowych w Gryfinie*, „Twórczość Ludowa” 1995, nr 4, s. 50-51; Tenże, *Turnieje instrumentalistów ludowych w Gryfinie*, „Przegląd Zachodniopomorski” t. 10, 1995, zesz. 1, s. 227-237; Tenże, *Ogólnopolskie Turnieje Instrumentalistów Ludowych w Gryfinie*, Gryfino 1998; Tenże, *Drogi muzykantów ludowych na Pomorze Zachodnie*, „Przegląd Zachodniopomorski” t. 11, 1996, z. 1, s. 175-184; Tenże, *Jan Hwaszczyzyn - artysta ludowy*, s. 8-10, *Festiwałe współczesnej kultury ludowej*, s. 10-12, *Refleksje nad kulturą ludową na Pomorzu Zachodnim*, s. 12-15, *Folklor muzyczny na Pomorzu Zachodnim*, s. 19-24, w: *Współczesna twórczość ludowa na Pomorzu Zachodnim*, *Materiały z sesji naukowej w Wolinie 16-17 1996*, red. B. Matławski, Wolin 1997; Tenże, *Instrumenty ludowe na Pomorzu Zachodnim*, w: *Problemy folkloru na Pomorzu Zachodnim*, *Materiały z sesji naukowej w Kamieniu Pomorskim 12-13 1998*, red. B. Matławski, Kamień Pomorski 1998, s. 49-56; D. Niemczyk, *Miejsce muzyki ludowej we współczesnej kulturze społeczeństwa zachodniopomorskiego*, w: *Współczesna twórczość ludowa... op. cit.*, s. 24-31; Tenże, *Kresowiackie tradycje na Pomorzu Zachodnim*,

Literatura socjologiczna na temat tzw. ziem odzyskanych kładła nacisk na tworzenie się nowych całości społeczno-politycznych, na stopniowe zakorzenianie się osadników w nowych środowiskach. Muzykologia może tutaj dodać m.in. perspektywę indywidualną – opis losów muzyków i ich adaptacji w nowym środowisku, a także badać paralele przemian społecznych widoczne w modyfikacjach repertuarów muzycznych.

Spśród muzyków – nowych osadników wyróżniają się cymbaliści. Poświęcono im dwie prace magisterskie⁸ oraz trzy artykuły⁹. Badałem ich w latach 1982-1995, dokumentując działalność 50 muzyków. Zarejestrowałem grę (fono- i wideofonicznie)¹⁰. Szlaki przesiedleń i osadnictwa indywidualnego muzyków ilustruje mapa 1 (liczby w kółkach – liczba cymbalistów, bez kółek – numer na liście muzyków).

Dzieje grupy badanych muzyków-przesiedleńców oddają nie tylko przemiany tradycji muzycznych, lecz także ilustrują niewielką acz konkretną ewolucję w historii kultury w latach 1945-1989. Wyróżnić można tutaj trzy fazy: 1. *kontynuacja* – trzy, cztery lata po II wojnie światowej, gdy muzycy i wykonywane przez nich utwory muzyczne (główne taneczne) wpływały tonizująco i stabilizująco w nowym otoczeniu społecznym i terytorialnym; 2. *izolacja* – okres 1950-1970, gdy cymbaliści, także ze względów politycznych, byli ograniczeni tylko do prywatnego muzykowania, albo zmieniali instrumenty i repertuar; 4. *reintegracja* i pewna nowa ciągłość od 1971 roku, gdy muzycy występują na scenach publicznych (np. Lidzbark Warmiński, Kazimierz nad Wisłą, Szczecin) oraz powstają lokalne szkoły gry na cymbałach (Gryfino, Straduny k. Elku).

Analiza powojennych losów tej grupy muzyków pozwala także na uogólnienie i wyróżnienie trzech odmian odrodzenia tradycji muzycznych (zjawiska typowego w Europie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych; w Polsce w sensie raczej ożywienia tradycji niż całkowitego wznowienia): 1. *odnowienie tożsamości*, gdy muzycy pochodzący z Kresów tworzą zwartą grupę, mają swoje własne imprezy i są wspierani przez lokalne instytucje i środki przekazu; ten wariant odnowienia miał miejsce zwłaszcza na Warmii i Mazurach; 2. *asymilacja*, gdy muzycy – „zabugowcy” są tak rozproszeni, że muszą, by kontynuować

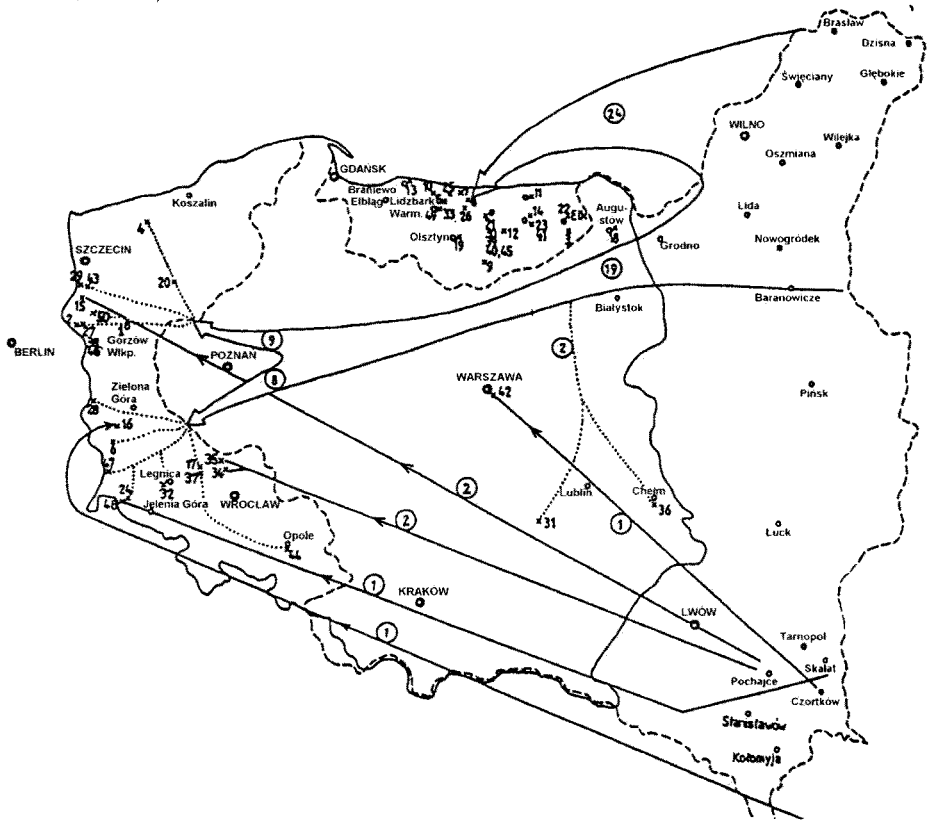
na przykładzie wsi Rurzyca, w: *Problemy folkloru...*, op. cit., s. 57-65.

⁸ H. Zieliński, *Cymbaliści - jako nowy element w folklorze muzycznym Warmii i Mazur*, maszynopis pracy magisterskiej w WSP, Bydgoszcz 1977; A. Kowalewski, *Cymbały wileńskie (budowa, strój, technika gry, wykonawcy)*, maszynopis pracy magisterskiej w WSP, Olsztyn 1983.

⁹ P. Dahlig, *Das Hackbrett im Nordosten Polens*, w: *Studia instrumentorum musicae popularis*, red. E. Emsheimer i E. Stockmann, vol. 8, Stockholm 1985, s. 118-121; Tenże, *Cymbaliści w Polsce południowo-zachodniej*, w: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. L. Bielawski, P. Dahlig, A. Kopoczek, Warszawa-Lódź 1990, s. 55-60, 127-130, 172-173, 177-183; Tenże, *Music Tradition in Individual Interpretation. A Case Study of Resettled Dulcimer Players in Poland*, w: *VII European Seminar in Ethnomusicology*, red. M. P. Baumann, Berlin 1990, s. 126-142.

¹⁰ Nagrania z badań znajdują się w Archiwum Fonograficznym im. Mariana Sobieskiego w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

tradycyjne muzykowanie, dołączając do grup muzycznych o odmiennym składzie i pochodzeniu członków zespołu, np. muzycy z Wileńskiego dołączają do „Wołyńiaków” lub „Warszawiaków” czy osadników „z centrali” (także Opoczyńskiego, Kieleckiego); ten wariant zaistniał na Dolnym Śląsku; 3. *kierowanie i edukacja* (obecnie na Pomorzu Zachodnim i Mazurach), gdy pojedynczy, aktywni muzycy i nauczyciele są w stanie inspirować innych muzyków i organizować naukę gry, np. Edward Mojsak w Gryfinie, Wincenty Kaduszkiewicz w Wołowie k. Wrocławia, Waclaw Kułakowski w Elku.



Mapa 1. Szlaki przesiedleń i osadnictwa indywidualnego muzyków

Istotne okazały się motywy literackie wznowienia gry na cymbałach oraz rola środków masowego przekazu. Maryna Okęcka-Bromkowa w olsztyńskiej Rozgłośni PR zainicjowała w 1958 roku nagrania muzyków-Kresowiaków, kontynuując objazdy i audycje w latach sześćdziesiątych. Lokalna prasa (np. „Gazeta Olsztyńska”), publikując apele i ankiety, dołączyła w 1972 roku do akcji „wylawiania” rozproszonych muzyków.

W połowie lat siedemdziesiątych Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak i Jarosław Lisakowski (z Instytutu Sztuki PAN w Poznaniu) w toku badań nad autochtoniczną ludnością Warmii i Mazur nagrywali też muzyków pochodzących z Wileńszczyzny.

Od 1978 roku pojawił się aspekt regionalnego upowszechnienia – zaczęto urządzać „Zajazdy Cymbalistów” lub „Koncerty Jankielów” w Lidzbarku Warmińskim. Odbywały się one początkowo 22 lipca, od 1988 roku połączono występy muzyczne z „Kaziukami” (4 marca).

Część cymbalistów mogła się poczuć, dzięki oprawie imprez w Lidzbarku Warmińskim, spadkobiercami Mickiewiczowskiego Jankiela¹¹. Wirtuozeria muzyczna i symbole patriotyczne oraz kult poety niewątpliwie oddziaływały na niektórych muzyków-przesiedleńców¹². Ilustracja związku cymbałów z muzykami cygańskimi pojawiła się tylko w twórczości artystycznej¹³.

Jak wykazuje analiza S. Zetowskiego¹⁴, Mickiewicz komponował *Koncert Jankiela* w oparciu o współczesne mu idee muzyki programowej. Cymbaliści wileńscy w latach siedemdziesiątych XX wieku byli kreowani przez organizatorów imprez na muzyków *innych* od muzyków chłopskich, wiejskich, ludowych. Kompensacyjne akcenty patriotyczne miały w latach siedemdziesiątych istotną wartość dla szerokiego audytorium tych koncertów. Dzisiaj analogii można by szukać chyba tylko wśród widowni Festiwalu Kultury Kresowej w Mrągowie (pierwsza impreza w 1995 roku). Na forum ogólnopolskim grupa cymbalistów wileńskich wystąpiła w 1980 roku na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą¹⁵.

W XIX wieku na Kresach grywano na cymbałach – jako instrumencie skromniejszym od fortepianu czy klawesynu – na dworach drobnoszlacheckich i w miastach. W karczmach małomiasteczkowych często grywały kapele żydowskie (klezmerzy, poświadczani w źródłach polskich od początku XVII wieku). Gdy muzycy żydowscy zaniechali w drugiej połowie XIX wieku gry na cymba-

¹¹ Postać Jankiela spopularyzowały obrazy Maurycego Trębacza, Juliusza Kossaka, ilustracje Michała E. Andriollego.

¹² Dotyczy to co najmniej dziesięciu spośród pięćdziesięciu znanych autorowi muzyków-przesiedleńców grających na cymbałach. Wśród blisko stu, nie zmieniających miejsca zamieszkania, cymbalistów z Polski południowo-wschodniej mit Jankiela nie pojawił się, także ze względu na utrzymujący się zespołowy charakter muzykowania na cymbałach w tej części kraju.

¹³ Cymbały jako koloryt cygański zastosował w operze *Manru* I. J. Paderewski (1901).

¹⁴ S. Zetowski, *Koncert Jankiela w świetle pojęć muzycznych*, „Muzyka” 1931, nr 10, s. 395-401. Zetowski nawiązuje do pamiętnika ułana Wojciecha Goczałkowskiego (Lwów 1855), w którym autor „opowiadając o zapale, z jakim do powstania listopadowego spieszyli ochotnicy, napomyka o tem, że ochotnicy wsadzili na wóz, jadący na czele, żydów muzykantów którzy całą drogę (z Końskich do Warszawy) bili w cymbały i rznęli od ucha Marsza legjonów”.

¹⁵ W 1980 roku występowało w Kazimierzu sześćcioro cymbalistów (w tym jedna cymbalistka). Na przodzie wszystkich instrumentów (wśród nich cztery jeszcze przedwojenne) wypisano wówczas białą farbą „Ziemia Olsztyńska”.

łach na korzyść instrumentów smyczkowych, chordofony uderzane (cymbały) przyjęły się także wśród ludności chłopskiej. To dwojaki, dworkowe i wieśniacze zaplecze społeczne pozostawiło ślady w stylu gry dzisiejszych cymbalistów. Praktyka chłopska to muzykowanie zespołowe (kapelowe), przewaga gry prawą ręką (lewa często powtarza dźwięki), witalizm. Interesujące jest zjawisko jakby „dwuskładnikowości” kapeli na przedwojennej Wileńszczyźnie: część zespołu, cymbały i skrzypce grały przez jakiś czas na weselu u Młodej, druga część kapeli, harmonia i bęben – u Młodego. Praktyka miejsko-szlachecka gry na cymbałach pozostawiła ślady w postaci gry oburęcznej (tzn. z większą samodzielnością lewej ręki), nieco ozdobniejszej, cichszej i o wyrazistym stylu indywidualnym.

Większość cymbalistów przesiedliła się ze środowisk wiejskich do miejskich. Fakt ten oraz rozproszenie muzyków wpłynął na przejście od dawnego muzykowania w kapeli do gry indywidualnej i festiwalowej. Różnorodność etnicznych źródeł repertuaru wzbogacała życie „zbieraniny” ludzi oraz urozmaicała lokalny, po latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dość zhomogenizowany krajobraz kulturalny, był on modelowany od lat siedemdziesiątych przez lokalne ośrodki kultury. Cymbaliści byli osobowościami nie przystającymi do stereotypowego obrazu folkloru jako ekspozycji działalności zespołów pieśni i tańca. Indywidualizmowi, różnaitości charakterów i temperamentu cymbalistów odpowiadają także niepowtarzalność konstrukcji instrumentu (w szczegółach) oraz różnorodność stroju (rzadko muzyk może zagrać na instrumencie innego muzyka). Ten mimowolny „antykolektywizm” był – obok dominacji rękodzieła – pochodną rozpadu wiejskich zespołów tradycyjnych. Podobny proces można było zaobserwować w latach 70. i 80. na Białorusi¹⁶. Tam już od lat trzydziestych zastępowano instrumenty wykonane ręcznie, o niepowtarzalnym stroju, instrumentami fabrycznymi o strojach znormalizowanych, zestawionych w rodziny (kalka czy antyteza zachodnioeuropejskich orkiestr smyczkowych – skrzypiec, altówek, wiolonczel, kontrabasów). Nieobecni w państwowych zespołach folklorystycznych tradycyjni cymbaliści białoruscy pozostali jedynymi depozytariuszami tradycyjnej praktyki muzycznej (co łączy ich z cymbalistami-przesiedleńcami w Polsce). Ogólną, ponadnarodową tendencją pozostaje dążenie do chromatyzacji stroju celem umożliwienia gry różnorodnego repertuaru o wielu tonacjach.

Repertuar muzyczny (726 utworów) nagrany przez cymbalistów na Ziemiach Zachodnich i Północnych ilustruje popularną kulturę muzyczną okresu międzywojennego, która miała – w sensie funkcjonalnym – profil ponad- czy między-

¹⁶ Na Białorusi cymbały jako instrument tradycyjny, zespołowy omawiany jest wraz z transkrypcjami muzycznymi przez I. Nazinę, *Belaruskaja narodnaja instrumentalnaja muzyka*, Minsk 1989, a zwłaszcza przez A. Skorabagatczankę, *Belaruskij muzycznyj folklor. Instrumentalnaja tradycyja*, Minsk 1990.

etniczny. Utwory białoruskie, rosyjskie, polskie, żydowskie, ukraińskie, litewskie (część z nich została skomponowana w XIX wieku dla orkiestr salonowych) uzyskiwały charakter „kosmopolityczny”, gdyż kapele grywały we wsiach o różnym składzie narodowościowym.

Tylko ok. 10% utworów pochodzi z okresu powojennego, co wynikać może z retrospektywnego charakteru większości przeglądów folklorystycznych lat 70. oraz z nieobecności cymbałów w bieżącej praktyce muzycznej po 1950 roku (sporadycznie cymbały dołączano do orkiestr weselnych w latach 60. i 70., bardziej jednak ze względu na osobę znanego cymbalisty).

W 1. tabeli pierwsza liczba dotyczy muzyków, którzy wykonywali wskazany rodzaj utworu, druga liczby wykonań w nagraniach dokumentacyjnych, trzecia – procentu całego repertuaru wszystkich cymbalistów.

Wśród nagranych składów instrumentalnych wystąpiły: skrzypce+cymbały (48 utworów), skrzypce+cymbały+bęben (17), cymbały+harmonia+bęben (17), skrzypce+cymbały+harmonia (14), skrzypce+cymbały+harmonia+klarnet+kontrabas (10), troje cymbałów (6).

Aby umożliwić wykonawstwo nowszego repertuaru w liczniejszych kapelach, cymbaliści powiększali liczbę pasm strun w swoim instrumencie (np. od 13 pasm do 26, w każdym paśmie od 3 do 6 strun), ułatwiając grę w różnych tonacjach (chromatyzacja stroju). Jest to proces stopniowy i ciągły od początku XX wieku, pełnej chromatyzacji (jak np. w fortepianie) na ogół nie osiągnano.

Cymbały pochodzenia wileńskiego są instrumentem często realizującym w kapeli stronę melodyczną, cymbały tarnopolskie (i rzeszowskie) – harmoniczną i rytmiczną.

Studium tradycji muzycznej znajdującej się w stanie rozproszenia i zaniku uświadamia, jak cennym darem dla etnomuzykologa jest spotkanie z muzykiem żyjącym. Nawet gdy brakuje historycznej i społecznej ciągłości, obecność takiego unikatowego reprezentanta umożliwia zarówno rekonstrukcję przeszłości (zachowanej w indywidualnej pamięci), jak i dostarcza punktów wyjściowych dla badań współczesnych przeobrażeń.

W latach 90. można zaobserwować rozwój muzykowania na cymbałach wśród młodzieży. Na X Turnieju Instrumentalistów Ludowych w Gryfinie (1998)¹⁷ występy seniorów były mniej liczne niż dziecięco-młodzieżowe. Dwaj muzycy są szczególnie zaangażowani w uczenie gry na tym instrumencie – Edward Mojsak w Gryfinie, założyciel klasy gry na cymbałach w Ognisku Muzycznym w Gryfinie (ostatnio też Elżbieta Kokot w szkole podstawowej w Gryfinie, uczennica E. Mojsaka) oraz Waław Kułakowski w Stradunach k. Elku. Ten drugi cymbalista wspierany jest przez Mirosława Nałaskowskiego z Wojewódzkiego Domu Kultury w Suwałkach. W działalności tych dwóch muzyków

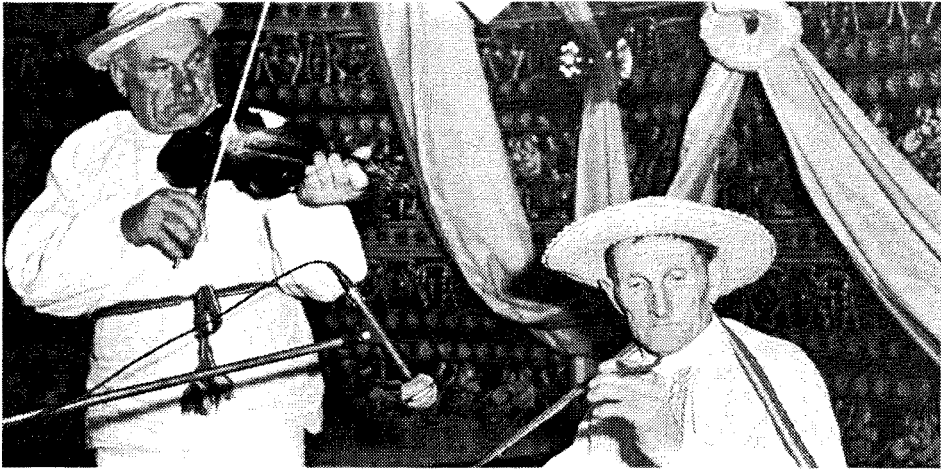
¹⁷ Obok opracowania jubileuszowego B. Matławskiego, wydano z tej okazji *Śpiewnik. Pieśni ludowe i popularne ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*, zebrał i opr. E. Mojsak, Szczecin 1998.

Tabela 1. Repertuar muzyczny cymbalistów (1982-1995)

Polka	36	146	20.1
Walc	36	119	16.4
Marsz	33	59	8.1
Pieśni popularne pochodzenia polskiego	28	82	11.3
Krakowiak	20	21	2.9
Oberek	19	22	3.0
Lawonicha	18	19	2.6
Pieśni liryczne pochodzenia białoruskiego	17	38	5.2
Tango	15	24	3.3
Fokstrot	15	22	3.0
Pieśni weselne	12	32	4.4
Kadryl	11	11	1.5
Kozak	10	13	1.8
Karoboczka	10	10	1.4
Pieśni popularne międzynarodowe	8	24	3.3
Pieśni doroczne (żniwne, kołędy, wiosenne)	7	15	2.0
Mazur-polka	6	7	1.0
Aleksander	6	6	0.8
Suktinis	6	6	0.8
Padyspane	5	5	0.7
Kujawiak	4	4	0.6
Nareczenka	4	4	0.6
Melodie taneczne lat 1960.	3	4	0.6
Miesiąc	3	3	0.4
Kołomyjka	2	3	0.4
Pieśni pochodzenia litewskiego, węgierskiego, niemieckiego	2	3	0.4
Milaszka	2	2	0.3
Polonez	2	2	0.3
Utwory klasyczne (Beethoven, Moniuszko)	2	2	0.3
Własne kompozycje cymbalisty	1	2	0.3
Szyber	1	2	0.3
Szłofoks	1	2	0.3
Jableczko	1	1	0.1
Karkle	1	1	0.1
Kochaneczka	1	1	0.1
Sztajer	1	1	0.1
Aniela	1	1	0.1
Ciapkany	1	1	0.1
Cioban	1	1	0.1
Grożony	1	1	0.1
Cyganka	1	1	0.1
Harkan	1	1	0.1
Kosa	1	1	0.1
Syrba	1	1	0.1



Fot. 1. Kapela z Mostów



Fot. 2. Kapela z Sulim k. Giżycka

odzwierciedlają się dwa style gry. Koncepcja E. Mojsaka zakłada naukę według nutowej szkoły gry (podobnie jak na Węgrzech, Białorusi i Ukrainie), co usprawnia grę zespołową na cymbałach, podział ról (akompaniament, prowadzenie melodii itp.) oraz ułatwia szybkie powiększanie repertuaru. Z kolei metoda W. Kułakowskiego nawiązuje bezpośrednio do wzorów ludowych, tzn. nauka odbywa się ze słuchu, uczniowie bezpośrednio kojarzą wysokości dźwięków z położeniem strun, wykorzystuje się wyłącznie tradycyjne melodie ludowe – taneczne, a muzykowanie zespołowe przewiduje jedynie odtworzenie tradycyjnego składu kapeli (cymbały, harmonia, skrzypce, bębnek) lub jego mniejszych

wariantów. Metodyka Kułakowskiego przynosi szybsze efekty, uczniowie grają samodzielniej, przekonująco. Natomiast niekorzystne jest poprzestawanie na dość ograniczonym repertuarze. Ciągłość tradycji gry na cymbałach będzie zależała zapewne od tego, czy uda się połączyć mocne strony obu metod.

Nową tendencją imprez z muzyką cymbalową jest łączenie tradycyjnego muzykowania na scenie z występami zespołów (tzw. folkowych), inspirujących się wątkami ludowymi; jest to inicjatywa dyrekcji Domu Kultury w Gryfinie (Ewa De La Torre). Ponadto muzykowanie na cymbałach ugruntowuje się jako regionalna swoistość dzięki dorocznym koncertom na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie oraz sukcesom na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą. Do tych ostatnich przyczyniają się muzykolodzy i regionaliści, współpracownicy środków masowego przekazu (obok Bogdana Matławskiego, Dorota Niemczyk, absolwentka poznańskiej muzykologii). Swoistość ta jest tym bardziej dostrzegana na tle dobrze rozwijającego się w Szczecińskim festiwalu współczesnej kultury ludowej w Kamieniu Pomorskim i Wolinie (1996-1998, jednym z promotorów festiwalu jest Jan Iwaszczyzyn, wszechstronnie utalentowany artysta, rodem, oczywiście, Kresowiak).

Liczba czynnych muzyków starszej generacji zmniejszyła się w ciągu ostatnich lat od kilkudziesięciu do kilkunastu. Dlatego utrwalono informacje z wywiadów na temat działalności muzycznej przed i po przesiedleniu w syntetycznym zestawieniu. Lista poniższa zawiera następujące dane: (1) imię i nazwisko cymbalisty, rok i miejsce urodzenia: wieś, województwo, w nawiasie powiat, aktualne miejsce zamieszkania, zawód; (2) nauczyciele danego cymbalisty; (3) praktyka muzyczna do 1939 roku; (4) praktyka muzyczna po 1945 roku; (5) zespoły, kapele, w których muzyk grał; (6) liczba cymbałów wykonanych przez muzyka; (7) uczniowie i następcy.

Zastosowano następujące skróty: wesele - ws; zabawy taneczne - zt; lokalny - lok; cymbały - cm; harmonia - hm; akordeon - ak; bęben - bn; tamburyn - tm; skrzypce - sk; festiwale, przeglądy - fp; wykonane - wyk; praktyka prywatna (granie dla siebie) - pp.

1. (1) Atroszko, Ignacy, 1910 Karczew, wileńskie (Brasław); 1945-87: Gozdowice, woj. szczecińskie, od 1988: Gorzów Wielkopolski; rolnik. (2) Starszy brat, sąsiad, ojciec chrzestny. (3) Od 1924: pp, zt tylko w pobliskich gospodarstwach. (4) pp do 1986; 1987: występy w lokalnych szkołach. 1988-92: Turniej Instrumentalistów w Gryfinie. (5) 1924-1939: cm+2 sk+bn; po 1945: solo. (6) Pierwsze cm wyk. w 1948, nadal używane. (7) Brak.

2. (1) Atroszko, Władysław (brat Ignacego), 1907 Karczew, wileńskie (Brasław); od 1945 Gozdowice, woj. szczecińskie; rolnik. (2) Starszy brat. (3) Od 1922: zt, grał także na bn; (4) pp. (5) 1924-1939: cm+2 sk+bn; po 1945: solo. (6) Jedne cm wyk. dla brata Ignacego w 1924 roku (7) Brak.

3. (1) Bartkiewicz, Aleksander, 1915 Żyliwizki k. Wilna; od 1945 Gizy, woj. suwalskie (Elk), rolnik. (2) Kolega, starszy brat, cztery miesiące uczenia. (3) Od 1933: 5 ws, ok. 60 zt, kołędowanie, akompaniowanie łałymkom; grał także na sk. (4) 1957-69: pp. 1970-79: lokalne dożynki, od 1980: lok. fp. (5) 1933-39: cm+sk+hm lub cm+hm+tm; po 1945: solo. (6) Pierwsze cm wyk. w 1933, trzy dalsze wyk. i sprzedane w latach 30.; dwoje dalszych wyk. w 1957 i 1978. (7) Trzech synów.

4. (1) Bukiej, Antoni, 1918 Dziemiiany, wileńskie (Brasław); od 1945 Rymań, koszalińskie; rolnik, pracownik poczty, stolarz. (2) Starszy brat, sześć miesięcy uczenia. (3) Od 1934: ws, zt, spotkania towarzyskie, kołędowanie, akompaniowanie łałymkom; grywa także na mandolinie i bałalajce. (4) 1945-50: grywał tylko na mandolinie, 1970-1987: cm, pp, 1988-95: lok. dożynki, fp, Turniej w Gryfinie. (5) 1934-39: cm+hm+kl+bn, od 1970: solo. (6) Ok. 20 cm wyk. razem z braćmi w latach 30.; po 1945 pierwsze cm wyk. w 1970. (7) Wnuk.

5. (1) Buraczewski, Wincenty, 1915 Kolupino, wileńskie (Wilejka); od 1946 Samolubie, olsztyńskie (Lidzbark Warmiński); rolnik. (2) Sąsiad-wytwórca cm. (3) Od 1932: ws i zt. (4) 1945-50: zt, ws, 1973-75: lok. fp, nagrania dla radia w Olsztynie; nie gra od 1977 (nie słyszący). (5) 1932-39: cm+hm+sk+bn, 1945-50: cm+hm, 1973-76: solo. (6) Gra na cm wyk. w 1935 roku, sam nie wyk. cm. (7) Brak.

6. (1) Butkiewicz, Bolesław, 1908 Borowo k. Wilna; 1946-60: Pasłęk, woj. olsztyńskie, od 1960: Iłowa Żagańska, woj. zielonogórskie; rolnik, strażnik fabryczny. (2) Sprzedawca cm, następnie jeden rok samouctwa. (3) Od 1923: ws, zt. (4) 1946-60: zt, po 1961: pp. (5) 1923-39: cm+fł+tm lub cm+hm, 1946-60: cm+hm+bn, po 1960: solo. (6) Pierwsze cm wyk. w 1946 roku, drugie - 1969. (7) Sąsiad.

7. (1) Carkowski, Józef, 1916 Dundery, wileńskie (Brasław); od 1958: Sępopol, woj. olsztyńskie (zmarł w 1987 roku); stolarz. (2) Brat; potem samouctwo. (3) Od 1932: ws, zt.; grywał także na hm. (4) 1945-57: grał tylko na hm; 1958-71: pp; 1972-87: lok. fp, Dni Seniora, choinka dla dzieci. (5) 1932-39: cm+sk+kl+tr+hm; 1958-71: solo; 1972-87: cm+hm lub cm+pianino. (6) Troje cm wyk. w latach 1930., cztery dalsze w latach 1958-84. (7) Wnuk.

8. (1) Ciukszo, Antoni, 1914 Janowo, wileńskie (Święciany); od 1945: Korsze, woj. olsztyńskie; rolnik, kolejarz (zmarł w 1992). (2) Bracia. (3) Od 1928: ws, zt; 1937: Zjazd Młodzieży Wiejskiej w Warszawie; grał także na hm. (4) 1945-48: ws, zt; od 1973: lok. fp, nagrania dla radia; 1980: Festiwal w Kazimierzu, 1988-1991: Turniej w Gryfinie. (5) 1928-39: cm+2 sk+hm+tm; 1937: cm+2 sk+2 mandoliny+Vc; 1978-89: cm+sk; 1980: 5 cm. (6) Cztery cm wyk. z bratem Stanisławem w latach 1930. (7) Syn.

9. (1) Ciukszo, Stanisław, 1912 Janowo, wileńskie (Święciany); od 1957: Szczytno, woj. olsztyńskie, rolnik, handlowiec. (2) Starszy brat, potem samo-

uctwo. (3) Od 1926: ws, zt, wołoczebne - łąymki; gra też na skrzypcach i wiolonczeli. (4) 1945-57: pp; 1960-70: lok. spotkania spółdzielców handlowych; od 1971: lok. fp, 1980: Festiwal w Kazimierzu. (5) 1926-39: cm+ 2 sk+hm+tm; 1960-70: cm+sk+cytra; od 1978: cm+sk. (6) cztery cm wyk. w latach 1930., pięć dalszych po 1957; eksperymenty z tłumikami w cm, wyk. także sk i lotewska cytrę. (7) Od 1980 ok. 15 uczniów w lok. szkole.

10. (1) **Dowgiallo, Bronisław**, 1910 Łoźniki Dolne k. Wilna; od 1946: Górowo Haweckie, woj. olsztyńskie; rolnik, drogowiec, handlowiec. (2) Starszy brat. (3) Od 1924: ws, zt, wołoczebne - łąymki; 1936, 1937 występy w rezydencji prezydenta w Spale; koncerty dla wojska. (4) 1946-49: ws, zt; 1950-58: pp; 1958: pierwsze nagrania dla radia w Olsztynie; od 1971: lok. fp, 1980: Festiwal w Kazimierzu, 1988-89: Turniej w Gryfinie. (5) 1924-39: cm+hm+kl+tr+bn lub cm+sk+tm; 1946-49: cm+hm+kl, od 1950: solo. (6) Dwoje cm wyk. w latach 1930., jedno w 1946. (7) Od 1970 ok. 15 uczniów w lok. szkole.

11. (1) **Girwidz, Jan**, 1912 Turmunt, wileńskie (Brasław); od 1946: Węgorzewo, woj. suwalskie; rolnik. (2) Samouctwo. (3) Od 1929: ws. (4) 1945-47: ws, od 1948: pp. (5) 1929-39: cm+hm+sk+bn, 1945-47: cm+hm. (6) Troje cm wyk. w latach 1930., dwoje - po 1945 (1946, 1978). (7) Wnuczka.

12. (1) **Holak, Edward**, 1910 Błyszki, wileńskie (Głębokie); od 1958: Rybical woj. suwalskie (Ryn); rolnik (zmarł w 1984). (2) Samouctwo. (3) Od 1925: ws, zt, chodzenie z łąymkami. (4) 1958-72: pp, od 1973: lok fp, nagrania dla radia; od 1976: akompaniowanie lok. zespołowi śpiewaczemu. (5) 1925-39: cm+hm+sk+tr+bn (ws) lub cm+sk (zt). (6) Pierwsze cm wyk. w 1934 roku, cztery w latach 1970. (7) Brak.

13. (1) **Hołubowski, Jan**, 1916 Pielokańcy k. Wilna; od 1945: Braniewo, woj. elbląskie; krawiec (zm. w 1995 roku) (2) Ojciec i bracia. (3) Od 1928: ws, zt, dożynki, chrzciny. (4) 1945-70: pp, od 1971: występy solowe na fp, w szkołach, sanatoriach, nagrania dla radia. (5) 1928-39: cm+sk+kl+hm pedałowa. (6) Pierwsze cm wyk. w 1931, siedem cm wyk. dla muzyków i muzeów w l. 1970 i 1980. Udział w konkursie na budowę instrumentów ludowych organizowanym przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu (1989). (7) Wnuk i dalszych pięciu uczniów.

14. (1) **Iwanowski, Józef**, 1912 Woronice, wileńskie (Postawy); od 1945: Sulimy, woj. suwalskie (Giżycko); rolnik. (2) Sprzedawca cm, potem samouctwo. (3) Od 1929: ws, zt, muzyczne objazdy zarobkowe. (4) 1946-49: ws, 1975-79: akompaniowanie lok. zespołowi śpiewaczemu, od 1982: lok. fp., spotkania, zjazdy towarzyskie, 1988-93 turniej w Gryfinie.

(5) 1929-32: cm+sk (wędrowny duet), 1933-39: cm+sk+hm (ws), cm+gitara+2 bałajki+mandolina+hm (zabawy szkolne); 1946-49 i od 1975: cm+sk+hm. (6) Pierwsze cm wyk. w 1947. (7) Wnuczka.

15. (1) **Jakubowski, Władysław**, 1933 Nowosiółki, tarnopolskie (Podhajce); od 1945 Żelechowo, woj. szczecińskie (Gryfino); rolnik, robotnik (zmarł w 1995 roku) (2) Ojciec, wuj, dwa miesiące uczenia w 1946 roku (3) -. (4) 1946-50: ws, zt; od 1975: lok. zespół ludowy. (5) 1946-50: cm+kl+bn lub cm+sk+bn; 1975-80: 3 cm+sk+kl+bn. (6) Pierwsze cm od wuja, drugie od ojca, trzecie zrobione samodzielnie w 1990. (7) Brak.

16. (1) **Jurasik, Bolesław**, 1914 Banilów, Rumunia, Bukowina; od 1945 Brzeźnica, woj. zielonogórskie; rolnik. (2) Starszy brat, ojciec, jeden rok uczenia; gra także na sk i kontrabasie. (3) Od 1936: zt, ws, spotkania towarzyskie. (4) 1946,1947: ws; od 1969: zespół regionalny. (5) 1936-39: cm+sk (zt), cm+sk+kl+tr+bn (ws); 1946,47: cm+sk+kl+tr+Cb+bn; od 1969:cm+2 sk+kl+ak+Cb. (6) Pierwsze cm od brata wyk. w 1925; dwoje cm wyk. w 1968, 1973. (7) Syn, córka, sąsiad.

17. (1) **Kaduszkiewicz, Wincenty**, 1905 Czerniaty, wileńskie (Postawy); od 1945: Stary Wołów, woj. wrocławskie; rolnik, dróżnik (zmarł w 1976). (2) Samouk, grał także na sk, flecie. (3) Od 1924: ws, zt, święta państwowe. (4) 1945-48: zt, ws; od 1957: pp i uczenie gry na instrumentach, głównie na cm., występy w szkołach i lok. domach kultury. (5) 1924-39, 1945-48: cm+sk+kl+tm. (6) Ok. 25 cm wyk. dla uczniów w latach 1960. i 1970. (7) Ok. 35 uczniów (dziewczeta i chłopcy).

18. (1) **Kisarewski, Jan**, 1904 Świr, wileńskie (Święciany); od 1930: Augustów, woj. suwalskie; rolnik. (2) Pierwsze lekcje gry od wuja, potem samouctwo. (3) Od 1920: ws, zt. (4) 1945-60: ws, pp, 1988,89: lok. fp. (5) 1920-39: cm+sk+tm; 1945-60: cm+sk+hm+bn; solo. (6) Ok. 10 cm wyk. dla muzeów w latach 1970. (7) Jeden uczeń.

19. (1) **Kondrat, Stanisław**, 1936 Przewoźniki k. Wilna; od 1945 Słupy, k. Olsztyna; malarz pokojowy. (2) Dziadek. (3). (4) pp, zt, 1980: Festiwal w Kazimierzu. (5) 1945-50: cm+hm; 1960-79: pp, solo; 1980: 5 cm. (6) Cm od dziadka wyk. w 1934, nadal używane. (7) Brak.

20. (1) **Kowalski, Eugeniusz**, 1929 Łańcew-Lug, nowogródzkie (Baranowicze); od 1945: Jamienko, woj. piłskie; rolnik, robotnik, malarz. (2) Wuj, ojciec, dziadek; gra także na akordeonie. (3) Od 1938: zt, imieniny. (4) 1945-47: ws; 1956-57: akompaniament dla lok. amatorskiego zespołu teatralnego; 1958-87: gra tylko na akordeonie; 1988-92: ponownie na cm, lok. fp, Turniej w Gryfinie, lok. dożynki w Microsławcu (1992), przedzielanie występów zespołów jako solista-cymbalista. Występ solowy w czasie VIII European Seminar in Ethnomusicology w Tucznie, paźdz.1988. (5) 1938,39: cm+sk+tm; 1945-47: cm+sk+hm+bn; 1956,57: cm+gitara+mandolina+bano+akordeon; od 1988: solo. (6) Pierwsze cm od dziadka wyk. w 1926, nadal używane. (7) Wnuczka.

21. (1) **Krupski, Józef** 1917 Wilno; od 1946: Kętrzyn, woj. olsztyńskie; krawiec (zmarł w 1992). (2) Wuj, jeden rok uczenia. (3) Od 1929: zt, ok. 50 ws, imieniny.

(4) 1945-82 pp, od 1983 lok fp, 1988-91 turnieje w Gryfinie, I nagroda w 1988 i 1989. (5) 1929-39: cm+gitara+banjo+tm (w Wilnie), cm+sk+kl+hm pedałowa+tm (na wsi). (6) Pierwsze cm wyk. przez siebie w 1982. (7) Wnuk (Andrzej Zajko, ur. 1979 w Giżycku i tam zamieszkały, zwycięzca turniejów instrumentalistów w kategorii młodzieżowej).

22. (1) **Kołąkowski, Waclaw**, 1923 Czernice, wileńskie; od 1945: Straduny, woj. suwalskie (Ełk); rolnik. (2) Ojciec chrzestny, sąsiad. (3) Od 1936: zt, ws. (4) 1945-47: ws, zt, chrzciny, 1948-86: pp; 1987 imprezy lok. Dni Seniora, dożynki, fp, akompaniament dla lok. zespołu śpiewaczego, 1988-95 turnieje w Gryfinie, nagrody na Festiwalu w Kazimierzu. Obok A. Suchorołskiego i B. Usinowicza najbardziej aktywny cymbalista do dziś (1997). (5) 1936-39: cm+hm (zt), cm+sk (ws u Młodej), hm+bn (ws u Młodego); 1945-47: cm+ak, 1948-86: cm solo, od 1987: cm+mandolina+tm. (6) Pierwsze cm wyk. przez siebie w 1945, drugie - 1987. (7) Szkołka cymbalistów, kilkanaścioro uczniów, nauka gry ze słuchu. Stała opieka WDK w Suwałkach (Mirosław Nałaskowski).

23. (1) **Kuncewicz, Konstanty** 1903 Łoźniki, wileńskie; od 1946: Soldany, woj. wileńskie (Giżycko); rolnik (zmarł w 1982). (2) Starszy brat. (3) Od 1912: zt, ws, chrzciny, chodzenie z łałkami i inne zwyczaje. (4) 1945-49: zt, ws; od 1960 zarobkowa gra solowa w parkach, nad jeziorami, na statkach wycieczkowych: 1978-81 Zajazdy cymbalistów w Lidzbarku Warmińskim. (5) 1912-39: cm+hm+sk+bn (kapela rodzinna). (6) Jedyne cymbały wyk. w 1920, używał do śmierci, obecnie u D. Sobolewskiego. (7) Brak.

24. (1) **Łobacz, Władysław** 1907 Dołhinów (Wilejka); od 1947 Mirsk woj. jeleniogórskie; rolnik, szewc, cieśla, magazynier. (2) Ojciec, wuj; gra także na sk. (3) Od 1914: przygrywanie zabawom dzieci, od 1917: ws, dożynki. (4) 1947-67: ws, od 1987 akompaniament dla zespołu lokalnego. (5) 1920-39: cm+sk+kl+hm+tm; 1945-47: cm+sk+hm+bn; 1948-67: cm+ak; 1987: cm+sk+kl+ak+bn (zespół dla inscenizacji wesela). (6) Gra tylko na jednych cm wyk. przez ojca w 1914. (7) Syn.

25. (1) **Makasewicz, Edward** 1918 Rudomino k. Wilna; od 1946 Bartoszyce, woj. olsztyńskie; rolnik, stolarz. (2) Ojciec, trzy miesiące nauki; gra także na akordeonie. (3) Od 1932: ws, zt, imieniny, chrzciny. (4) 1945-70: ws, zt; od 1971: fp. (5) 1932-39: cm+sk+hm+bn (kapela rodzinna), 1945-70: cm+ak+perkusja (ws), od 1971: cm solo lub cm+hm. (6) Pierwsze cymbały wyk. przez ojca w 1932; dziewięć cm wyk. w latach 1964-82. (7) Wnuk, dwóch synów.

26. (1) **Makowski, Bolesław** 1914 Grygajci, woj. wileńskie; od 1946 Michałówka, woj. olsztyńskie; krawiec. (2) Sąsiad, samouctwo. (3) Od 1931: ws, zt, dożynki, zarobkowe muzykowanie wędrowne. (4) 1945,46: ws. (5) 1931-39: cm+sk+hm+kl+tm (ws), cm+hm albo cm+sk (zt), 1945-46: cm+sk+ak, 1947-75 pp. (6) Cm, na których grał zakupił w 1931 i 1940. (7) Brak.

27. (1) Michniewicz, Stanisław 1904 Zamchowo, wileńskie (Dziszna); od 1945: Mieszkowice, woj. szczecińskie; rolnik, krawiec. (2) Starszy brat, trzy miesiące nauki. (3) Od 1914: przygrywanie do tańca dzieciom, 1920-39: ws, zt, kołędowanie, chodzenie z lałymi. (4) 1945: ws; 1988-95: turnieje w Gryfinie. (5) 1920-39: cm+sk+tr+tm(bn)+Cb (ws), cm+sk (zt); 1945: cm+sk+hm+tm. (6) Pierwsze cm wyk. w 1914, drugie - 1928, trzecie - 1930 używane do 1995 roku (7) Dwie wnuczki.

28. (1) Misun, Władysław 1920 Wardomicze Nowe, wileńskie (Wilejka); od 1946: Gubin, woj. zielonogórskie; rolnik, krawiec (zmarł w 1989). (2) Wuj; grał także na akordeonie. (3) Od 1931: zt. (4) 1945-56: zt, ws. 1988, 89 - turnieje w Gryfinie. (5) 1931-39, 1945-56: cm+sk+akordeon+perkusja (ws), cm+akordeon (zt); od 1957: ak+dwa saksofony+perkusja. (6) Pierwsze cm od wuja, drugie wyk. z niemieckim stolarzem w 1946, używane do 1989. (7) Dwóch synów.

29. (1) Mojsak, Edward 1925 Winkowce, woj. nowogródzkie (Lida); od 1948: Gryfino, woj. szczecińskie; nauczyciel muzyki. (2) Ojciec; gra także na sk, akordeonie, fortepianie. (3) 1936-39: zt, ws, chrzciny. (4) Od 1957: zespoły regionalne. Zbieracz melodii ludowych, publikuje zapisy m.in. z Wełtynia, Chojnej, Bartkowa. (5) 1936-39: cm+sk+bn; szkolna orkiestra: mandoliny+gitary+cm; 1975-80: troje cm+sk+kl+bn (reprezentacyjna kapela woj. szczecińskiego). (6) Cztery cm wyk. w latach 1970. Kilkanaście cm wyk. w latach 1980. i 1990. (7) Autor *Szkoły gry na cymbalach*, (Szczecin 1991), ok. 30 uczniów w lok. szkołach, organizator klasy gry na cymbalach w Gryfinie.

30. (1) Ozdoba, Szczepan 1912 Lukawica, woj. kieleckie, od 1921: Czerniaty, woj. wileńskie (Postawy); od 1945: Kętrzyn, woj. olsztyńskie; rolnik, stolarz, bednarz, felczer, lutnik. (2) Ojciec; gra także na sk. (3) Od 1930: ws, zt. (4) 1945-77: pp, od 1978: fp - Lidzbark Warmiński. (5) 1930-39: dwoje cm+sk+bn (kapela rodzinna). (6) Pierwsze cm od ojca, dwoje cm wyk. w latach 1930., 12 cm, 10 sk wyk. w l. 1960. i 1970. (7) Wnuk.

31. (1) Pacuk, Jan 1921 Hołownice, woj. nowogródzkie; od 1945: Zdziechowice, woj. tarnobrzeskie; kierowca, pałac. (2) Sąsiad, potem samouctwo. (3) Od 1935: ws, zt. (4) 1945-48: ws, zt; od 1973: pp.; 1979, 1983, 1989-92: fp, Kazimierz nad Wisłą, Gryfino, Janów Lub. (5) 1935-39: cm+sk+hm+bn; 1979-89: cm solo lub dwoje cm. (6) Dwoje cm wyk. w latach 1930., czworo - po 1973. (7) Dwóch kuzynów.

32. (1) Paszkiewicz, Antoni 1916 Rukojnie k. Wilna; od 1958: Legnica; cukiernik, strażak. (2) Sąsiad, potem samouctwo. Grał także na akordeonie i trąbce. (3) Od 1932: ws, zt, imieniny, chrzciny, procesje, pochody. (4) 1945-57: zt, ws (na Litwie); 1958-84: pp. (5) 1932-39: cm+sk+hm+tm; 1945-57: cm+ak; 1958-84: cm solo. (6) Tylko jedno cm zakupione w 1926 roku i używane do 1984 roku, ofiarowane do Muzeum w Jaworze k. Legnicy. (7) Brak.

- 33.** (1) **Pawluszkiewicz, Antoni** 1909 Oszmiana, woj. wileńskie; od 1946 Lidzbark Warmiński, woj. olsztyńskie; stolarz. (2) Samouk. (3) Od 1924: ws, zt, grał także na sk. (4) 1945-70: pp, od 1971: fp, nagrania dla rozgłośni radiowej w Olsztynie. (5) 1924-39: cm+sk+hm+kl+tm (ws), cm+sk (zt), 1945-70: solo lub 2 cm. (6) Ok. 15 cm wyk. w latach 1946-1983. (7) Od 1975 ok. 20 uczniów w lok. szkołach.
- 34.** (1) **Przychodny, Jan** 1922 Wolica, woj. tarnopolskie (Podhajce); od 1945 Oborniki Śląskie, woj. wrocławskie; rolnik, kierowca. (2) Starszy brat; później samouctwo. (3) Od 1934: ws, zt; grał także na klarnecie w orkiestrze dętej. (4) 1945-79: pp lub klarnet; do 1990 saksofon w różnych zespołach; od 1980: fp (cm), np. Kolorowe Wsie, Dni Turystyki. Z bratem Stefanem towarzyszenie cm+sk zespołowi śpiewaczemu z Obornik Śl. (5) 1934-39 i po 1980: cm+sk+bn lub (od 1983): cm wymiennie z kl+2 sk+ak+Cb; sk+cm (fp); 1992 (turniej w Gryfinie): solo. Do 1990 roku grywał na ws w składzie saks. tenor, saks. alt., ak, perkusja, tr. (6) Tylko jedne cm, na których gra od 1934. (7) Brak.
- 35.** (1) **Przychodny, Stefan** (brat Jana) 1919 Wolica, woj. tarnopolskie (Podhajce); od 1945 Bagno (Oborniki Śląskie), woj. wrocławskie; rolnik. (2) Samouk. Gra także na sk. (3) Od 1934: zt, ws. (4) 1945,46: ws, zt; od 1980: fp, pp. (5) 1934-39 i po 1980: cm+2 sk+bn lub cm+ak+tr+bn. (6) Tylko jedne cm wyk. według wzoru z 1934. (7) Wnuk.
- 36.** (1) **Rodziewicz, Karol** 1927 Wilejka, woj. wileńskie; od 1945 Chełm; robotnik. (2) Samouk. (3) pp. (4) 1946-65: zt, ws; od 1987: fp. (5) 1946-65: cm+ak+saksofon+tr+perkuszja; od 1987: solo. (6) Troje cm wyk. 1946, 1950, 1987. (7) Dwóch synów.
- 37.** (1) **Sielicki, Franciszek** 1924 Mikulino, woj. wileńskie (Wilejka); od 1945 Wołów, woj. wrocławskie; robotnik, stolarz, portier. (2) Dziadek, starszy brat. (3) pp; grał także na gitarze; od 1938: zt. (4) 1945-47: zt, ws; od 1978: fp, Dni Seniora, 1988: turniej w Gryfinie. (5) 1938,39: cm+sk+kl+ak; 1945-47: cm+sk+tr+ak+tm; od 1978: cm+sk+ak+bn. (6) Cm od Wincentego Kaduszkiewicza, wyk. w 1972, nadal używane. (7) Syn.
- 38.** (1) **Sipowicz, Justyn** 1913 Miory, woj. wileńskie; od 1947 Mieszkowice, woj. szczecińskie; rolnik, krawiec. (2) Sąsiad. (3) 1928-39: zt, ws, imieniny. (4) 1945-87: tylko ak, 1988-95 turnieje w Gryfinie. (5) 1928-39: cm+sk+hm+kl+tr+bn (ws), cm+sk lub cm+hm (zt). (6) Troje cm wyk. w 1928, 1988, 1989. (7) Brak.
- 39.** (1) **Siwicki, Antoni** 1928 Lyntupy, woj. wileńskie (Święciany); od 1946 Kętrzyn woj. olsztyńskie; szewc (zmarł w 1988). (2) Starszy brat; grał także na sk (z nut). (3) pp. (4) 1945-47: zt, 1948-70: pp, od 1971: także lok. fp. (5) 1945-47: cm+(2)sk+tm, 1971-1988: cm+ (2)sk. (6) Troje cm wyk. z bratem Józefem w 1978-82. (7) Siostrzeniec.

40. (1) **Siwicki, Józef** (brat Antoniego), 1916 Lyntupy, woj. wileńskie (Święciany); od 1946 Kętrzyn woj. olsztyńskie; nauczyciel. (2) Samouk, gra także na sk (z nut). (3) Od 1928: zt, kilka ws. (4) 1945-47: zt, 1948-70: pp, od 1971: także fp. (5) 1928-39: cm+2 sk+Cb; 1945-47: cm+2 sk+tm, 1971-1988:cm+(2)sk. (6) Troje cm wyk. 1978-82, wyk. także kilkoro sk. (7) Siostrzeniec.

41. (1) **Sobolewski, Dominik** 1924 Góry, wileńskie; od 1948 Pozezdrze, woj. suwalskie, od 1961 Giżycko, woj. suwalskie; rolnik, robotnik. (2) Ojciec; potem K. Kuncewicz. (3) Od 1934: pp. (4) 1945-48: zt, od 1978: fp - Węgorzewo, Kazimierz, Gryfino; od 1983 solowa gra zarobkowa nad jeziorami, na statkach. (5) 1934-39 i 1945-47: cm+sk; od 1978:solo. (6) Nie wyk. cm samodzielnie, dwoje cm zakupionych od A. Bartkiewicza i K. Kuncewicza. (7) Brak.

42. (1) **Suchoroński, Antoni** 1921 Skorodyńce, woj. tarnopolskie (Czortków), od 1947 Warszawa: rolnik, emerytowany oficer łączności II Armii WP. (2) Starszy brat. (3) 1933-1939: ok. 100 ws, zt; grał także na ak, sk. i trąbce w orkiestrze dętej. (4) Od 1986: pp i występy solowe w kościołach, szkołach, na podstawie umowy z Warszawskim Towarzystwem Muzycznym grał w ok. 200 przedszkolach; od 1989 fp - Gryfino, Kazimierz, Węgorzewo. (5) 1933-39: cm+sk+tr+kl+Cb (kapela rodzinna); od 1986: solo. (6) Pierwsze cm wyk. w 1986; w latach 1990. wyk. troje (starszy brat wyk. osiem cm). Udział w konkursie na budowę instrumentów ludowych organizowanym przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowie (1995). (7) Bezpośrednio nikt; konsultowała się z nim cymbalistka Marta Stanisławska, absolwentka Akademii Muzycznej w Warszawie.

43. (1) **Suzynowicz, Wacław** 1916 Korzyść, wileńskie; od 1945: Weltyń, woj. szczecińskie; stolarz (zmarł w 1992 roku). (2) Wuj; jeden rok uczenia. (3) 1930-1939: ok. 90 ws, zt. (4) 1945-50: zt, dożynki, choinka dla dzieci, ok. 15 ws; 1951-74: pp, grał także na pianinie; od 1975 lok. zespół ludowy, turnieje w Gryfinie. (5) 1930-39: cm+ak (zt); cm+ak+sk+tm (ws); 1945-50: cm+ak+sk+bn; 1975-80: 3 cm+sk+kl+bn; od 1981: solo. (6) Troje cm wyk. w 1930, 1952, 1960; wyk. też bn. (7) Dwóch uczniów w sąsiedztwie.

44. (1) **Szarecki, Piotr** 1914 Sawiczony, pow. Wilno; od 1958 Opole; stolarz, kolejarz. (2) Dziadek, ojciec. (3) Od 1928 ws, zt; akompaniament do łałmek, pochody 3-Majowe; występy w rozgłośni wileńskiej 1935-36; grał także na sk, ak, gitarze, tm. (4) Od 1973 w zespole regionalnym przy klubie wojskowym, liczne koncerty, fp, Gryfino. (5) 1928-1939: cm+sk+ak+kl+kontrabas+tm; od 1973: cm+sk+ak+tm. (6) Gra na cm z XIX wieku. (7) Brak.

45. (1) **Szpakowski, Franciszek** 1908 Nowa Wilejka, wileńskie; od 1945 Kętrzyn, olsztyńskie; geodeta, stolarz. (2) Wuj, nauczyciel muzyki, samouk. (3) Od 1922: ws, zt, grał także na tr w orkiestrze wojskowej. (4) 1945-1950: ws, zt, od 1951 pp. (5) 1922-1939 cm+ak+sk (+kl+tr+tm); 1945-50: cm+ak+sk. (6) Pierwsze cm wyk. w 1922, drugie – 1981. (7) Brak.

46. (1) Tyczko, Marian 1924 Bielowo, wileńskie (Brasław); od 1945 Mieszkowice, szczecińskie; rolnik, kierowca, mechanik. (2) Ojciec, starszy brat, wytwórca cm. (3) 1937-39: ws, zt; gra także na ak, sk, mandolinie. (4) 1945-87 tylko ak. od 1988 fp, Gryfino. (5) 1937-39: cm+sk+ak+kl+perkusja. (6) Troje cm wyk. wg wzoru E. Mojskada w 1988, 1989. (7) Dwóch wnuków.

47. (1) Usinowicz, Bronisław 1914 Kudejsze, nowogródzkie (Lida); od 1945 Zgorzelec, jeleniogórskie; rolnik, urzędnik. (2) Lok. muzyk ludowy. (3) Od 1928 zt, pp, gra także na sk, ak. (4) 1946-50 tylko ak., od 1963 pp, od 1972 koncerty na cm w radio, TV, sanatoriach, fp, od 1990 grywa w Szwajcarii. (5) 1928-39: cm+sk+flet+bn; 1946-50: sk+ak.+pianino+perkusja; od 1972 cm solo. (6) Dwoje cm wyk. w 1963 i 1964, w tym jedno o 52 pasmach. (7) Ok. 10 uczniów.

48. (1) Zajac, Józef 1924 Kaczanówka, tarnopolskie (Skalat); od 1957 Giebułówek, jeleniogórskie; rolnik, robotnik. (2) Samouk. (3) 1938-39: zt, chrzciny. (4) 1945-57 tylko ak.; od 1958 pp; gra także na sk i gitarze. (5) 1938-39: cm+sk, od 1958 cm solo. (6) Cm wyk. 1957, wyk. też bn. (7) Brak.

49. (1) Zienkiewicz, Kazimierz 1929 Rudobieść, wileńskie (Święciany); od 1945: Lidzbark Warm., kierowca. (2) Starszy brat. (3) 1936-1939: zt dla dzieci. (4) 1945-70: pp, od 1971: fp, zt i imieninowe. (5) 1936-39: cm+sk; od 1971: cm solo lub cm+sk+ak+kl+bn. (6) Troje cm wyk. 1976-1982. (7) Wnuczka.

50. (1) Ziola Stanisław 1929 Bałahorówka, tarnopolskie (Tłomacz); od 1945 Góralice, szczecińskie; rolnik. (2) Ojciec. (3) 1938-39: zt, tłoka przy kukurydzy (cm+bn); (4) 1945-75: ws, zt; od 1994 - cm solo fp., Gryfino, w 1997 i 1998 w Kazimieru n. Wisłą (nagrodzony); grywa także na sk i ak. (5) 1938-39: cm+kl+2 sk+bn; cm+bn; 1945-75: sax, tr, kl, banjola, ak - orkiestra rodzinna, bracia i ojciec. (6) Cm kupione przez dziadka, używane do dziś (ok. stuletnie). (7) Kilkoro uczniów.

Podjmując temat kontynuowania tradycji muzycznych przez Kresowców warto zwrócić uwagę na kwestie, jakie stały się przedmiotem zorganizowanej w Pradze przez Instytut Etnografii i Folklorystyki Czeskiej Akademii Nauk w 1995 roku konferencji „Nacjonalizm i regionalizm w muzyce ludowej i w badaniach nad muzyką ludową”. Dyskutowano na niej m.in. o działalności kulturalnej, zwłaszcza muzycznej, Niemców sudeckich oraz Niemców z południowych Moraw i o jej wpływie na utrzymywanie tradycji wyniesionych ze stron rodzinnych, na spójność grupy oraz jej aktywność.

Jak wynika z referatu kompozytora i organizatora ruchu chóralnego Widmara Hadera, wygłoszonego na wspomnianej konferencji¹⁸, problematyka socjo-etno-

¹⁸ Materiały znajdują się w druku, wcześniej Widmar Hader opublikował *Zum Sudetendeutschen Musikleben und Traditionsverständnis heute. w: 1. Sudetendeutsches tschechisches Musiksymposium 1991, 30 IX - 3 X 1991. Aktuelle lexikographische Fragen. Bericht.* Regensburg 1991, s. 33-42. Ponadto Ute Reichert-Flögel. *Südmährische Sing- und Spielschar. 40 Jahre.* Verlag des Südmähri-

psychologiczna dotycząca uprawiania tradycji muzycznych przez Niemców sudeckich i innych przesiedleńców z b. Czechosłowacji, jest podejmowana dopiero w latach 1990. W dyskusji m.in. podniesiono, że dopiero po 40 latach dostrzeżono w Niemczech na forum publicznym swoistość kulturową Niemców sudeckich, fakt wniesienia przez nich własnych tradycji kulturalnych. Główną przeszkodą w asymilacji przesiedleńców („wypędzonych”) w Niemczech Zachodnich były różnice językowe (dialektalne), zwłaszcza w Badenii-Wirtembergii. Tam też najwcześniej powstały stowarzyszenia podkreślające przesiedleńczą tożsamość. Pragnienie ciągłości i potrzeba zachowania zbiorowej pamięci muzycznej sprawiły, że już w obozach uchodźców w 1945 roku organizowano chóry.

Miejsce „wypędzonych” w społeczeństwie niemieckim wynikało z podwójnej motywacji: z jednej strony chcieli oni być normalnymi obywatelami w poszczególnych landach, z drugiej zaś zdecydowani byli podkreślać swoją odrębność grupową. Pełna asymilacja była akceptowana tylko na płaszczyźnie ekonomicznej, zaś w dziedzinie kulturalnej, duchowej deklarowano wolę zachowania odrębności.

Stowarzyszenia śpiewacze (liczące nawet do 150 osób), grupy teatralne, chóry, orkiestry dęte, mają charakter bądź ponadregionalny (jako ogólnie przesiedleńcze), bądź związane z określonym ziomkostwem (Egerland, Iglauer Insel, Südmährisch, Böhmerwald, Schlesisch, Süddeutsch, Norddeutsch). Mogą być one zarówno centralizowane i wspierane administracyjnie (zespoły muzyczne w ramach *Deutsche Jugend des Ostens*, dziś przemianowanej na, nota bene, *Deutsche Jugend in Europa*), bądź funkcjonować lokalnie i samodzielnie, jak np. *Egerländer Dudelsackmusik*.

Chociaż centrum ożywianej tradycji stanowi pieśń ludowa, *das Volkslied*, to jednak poszczególne związki regionalne miewają specyficzny profil, np. muzyka instrumentalna w Egerland, taniec towarzyski i historyczny w południowomorawskich stowarzyszeniach, chóralny – w północnomorawskich i śląskich, np. *Iglauer Singkreis*.

W ogólnym obrazie wszechstronność kultywowanej tradycji (muzyka tradycyjna-ludowa, popularna, taniec historyczny, twórczość kompozytorów XVIII-XX wieku urodzonych lub działających na dawnych terytoriach zasiedlonych przez Niemców) przyczynia się do tego, że przeważają obecnie zespoły młodzieżowe, złożone z potomków przesiedleńców. Fakt ten upodabnia funkcjonowanie tradycji Niemców bardziej do aktywności kulturalnej wśród mniejszości narodowych w Europie Środkowej i Wschodniej niż do związków i stowarzyszeń przesiedleńczych w Polsce, o przewadze starszej generacji, skupionych zwłaszcza na historii i pamięci.

W odróżnieniu od polskiej, zdziesiątkowanej tzw. „repatriacji” z Kresów Wschodnich, pozbawionej najczęściej przedwojennej struktury społecznej, „wy-

pędzeni” zachowali jednak jednolitość, identyczność grupową, pozwalającą mówić raczej o przeszczepie niż o rozproszeniu. Muzyczne Stowarzyszenia Niemców sudeckich rozpoczęły działalność już w 1952 roku, a w 1965 roku sformułowano tezę, iż utrzymanie kulturalnego dziedzictwa niemieckiego ma przygotować przyszłą wymianę kulturową między Wschodem a Zachodem. *Muzyczny* charakter stowarzyszeń i związków (*Die Sudetendeutschen Sing- und Spielscharen*) umożliwił pierwsze powojenne odwiedziny kraju rodzinnego z koncertami – Czech i Moraw w 1978 roku. Systematyczna współpraca niemiecko-czeska, owocująca publikacjami z wspólnych imprez naukowo-kulturalnych, datuje się od 1991 roku.

Zapoznanie się z wydawnictwami Sudeckiego Instytutu Muzycznego w Regensburgu prowadzi do wniosku, że nurt ludowo-popularny stanowi tylko jeden z aspektów całości upowszechnianej kultury przesiedleńczej. Świadome uprawianie tradycji muzycznych umożliwiają zbiory pieśni drukowanych od II połowy XVIII wieku, powielane dziś w zeszytach lub ulotkach dla celów imprez przesiedleńczych. Duża część muzyki instrumentalno-tanecznej datuje się z czasów monarchii austro-węgierskiej (m. in. lendlery, polki, polka-mazurka, muzyka salonowa, operetkowa), co rzutuje na ponadnarodowy profil tradycji muzycznych Niemców Sudeckich. Obok ram instytucjonalnych, konieczni okazują się przewodnicy, którzy obok własnej aktywności muzyczno-kompozytorskiej zajmują się organizacją i promocją zespołów muzycznych. Przesiedleńczo-niemieckich zespołów muzycznych jest w Europie co najmniej dwieście. Niektóre mają własne wydawnictwa fonograficzne, ich dystrybucja ma jednak charakter głównie lokalny.

Cały ruch kulturalno-muzyczny opiera się na dobrowolności, nie ma honorariów za występy czy organizację. W dziedzinie wykonawstwa pieśni ludowych istnieje szerokie spektrum od prostych dwugłosów do opracowań koncertowych. Występy odbywają się w strojach szytych samodzielnie według starych wzorów. Mają też miejsce wspólne koncerty czeskie i niemieckie, choć kulturę Niemców Sudeckich traktuje się także samodzielnie, bez styku z czeską.

Rzeczywistość kulturowa zespołów jest „bogata i otwarta” (W. Hader). Dotyczy to także zagadnienia tzw. „autentyzmu”, zwłaszcza w zakresie muzyki dętej. Jak jednak pokazują doświadczenia z kontaktów z publicznością, znacznie większą popularnością cieszą się, jak dotąd, nowsze aranżacje niż wykonania zgodne z wzorami minionymi. Wersje historyczne adresowane są bardziej do znawców niż do miłośników. Elementami tradycyjnymi bywają więc raczej ubiory muzyków niż produkcje muzyczne, dopasowane do gustów szerokiej publiczności. Strategia komercjalizacji zdaje się działać tu bardziej bezwzględnie aniżeli w Polsce.

Gdybyśmy porównali funkcjonowanie tradycji muzycznych Niemców Sudeckich lub południowomorawskich z grupami post-przesiedleńczymi w Polsce, to wydaje się, że jedynie Górale Czadeccy wykazują pewne cechy wspólne.

Znaczna jest u Górali reprezentacja młodzieży, znaczny współczynnik międzynarodowy (rumuńsko-ukraińsko-słowacko-polski), dość wczesne uformowanie się zespołów (lata 1960.), wreszcie defensywno-autopromocyjny model funkcjonowania w otaczającym, nie zawsze sprzyjającym środowisku społecznym. Nie ma jednak w ruchu Górali Czadeckich nurtu profesjonalnej kultury muzycznej.

Tym, co łączy zarówno polskie jak i niemieckie tradycje przesiedleńcze to pielęgnowanie lirycznego wizerunku małej ojczyzny. *Heimatspflege* jest w Niemczech zawsze pozytywnie oceniane w odróżnieniu od naznaczonych pejoratywnie pojęć zakończonych na *-ismus* (np. *Nationalismus*). Trzeba jednak dodać, że popularne tradycje muzyczne Niemców sudeckich, morawskich, czeskich i śląskich zostały w znacznym stopniu wypełnione XIX-wieczną muzyką autorską, salonową, wodewilową, co ułatwiło zaistnienie tej przesiedleńczej kultury muzycznej w obiegu kultury masowej, z natury traktującej aspekty narodowe bądź jako dekorację, bądź jako kwestię w ramach tolerowanego limitu. Odrębność Górali Czadeckich wobec kultury masowej jest znacznie większa, tzn. tradycja tych Górali funkcjonuje wśród nich samych *obok* uczestnictwa w kulturze masowej – jest to przykład zjawiska *compartmentalization*, „(prze)działowości” – podczas gdy muzyka Niemców sudeckich, mieszcząc się w zasadniczym nurcie kultury

masowej, przydaje jedynie specyficzne barwy dla *Heimatspflege*. Młodzież z zespołów muzycznych w Niemczech zajmuje się ponadto tym, czym w Polsce towarzystwa miłośników ziemi, np. zabytkami, porządkowaniem cmentarzy na ziemiach rodzinnych. Muzykowanie w niemieckich organizacjach przesiedleńczych prowadzi więc do aktywności wybitnie społecznych.

Wschodnio-kresowe polskie tradycje muzyczne, przypominane na Ziemiach Zachodnich i Północnych, ograniczają się w zasadzie do bloku pieśni historycznych, balladowych, wojskowych, patriotycznych oraz do ponadnarodowego (w ramach Cesarstwa Rosyjskiego i Monarchii Habsburgów II połowy XIX wieku) repertuaru cymbalistów wileńskich i wschodniogalicyskich,



XIV OGÓLNOPOLSKI FESTIWAL
KAPEL I ŚPIEWAKÓW LUDOWYCH
KAZIMIERZ 26 - 29 VI 1980 R.

aczkolwiek część tych tradycji narosła lokalnie wokół miast i dworów. W odróżnieniu od Niemców sudeckich prawie całość tradycji kresowych, podtrzymywanych przez ruch kulturalny i amatorski, opiera się na przekazie ustnym. Trzeba też podkreślić niesynchronizację powrotu (reinwencji) tradycji – w Niemczech od początku lat 50., w Polsce od 1980 roku.

Należy tu wreszcie dodać, że ożywienie czesko-niemieckich kontaktów kulturalno-muzyczno-retrospektywnych jest prostym usuwaniem skutków wojny i likwidacją – po zmianach polityczno-społecznych – nienormalnych, zwłaszcza w warunkach rewolucji komunikacyjnej, blokad i barier. Wymianie kulturalnej czesko-niemieckiej sprzyja ciągłość granicznego status quo z okresu międzywojennego (aczkolwiek decyzje o wysiedleniach Niemców podjęły władze czechosłowackie). Tego ułatwienia nie ma w przypadku relacji polsko-niemieckich, w których pomimo polityczno-prawnych rozstrzygnięć i potwierdzeń oraz międzynarodowo usankcjonowanych wysiedleń niemieckich, istnieje pewna infrastruktura obaw. Za pomyślną raczej oznakę dzisiejszych czasów można uznać, że nie terytorium, ziemia, *Lebensraum*, jest w polityce aksjomatem, lecz raczej wzrost ekonomiczny i system bankowy.

Piotr Dahlig

FROM THE RESEARCH ON MUSIC TRADITIONS IN THE WEST AND NORTH OF POLAND. THE DULCIMER PLAYERS

(Summary)

Musical traditions of the transplanted population from the eastern territories of interwar Poland have been poorly documented. In 1982-1995, I carried out field-investigations of hammered dulcimer players in this displaced population. I recorded fifty musicians, born between 1903 and 1936. Fourty-seven of them were already playing dulcimer in the 1920s and 1930s. The history of dulcimer players can be divided into two periods: interwar and post-war. The latter has three phases: 1945-1949 (continuation), 1950-1970 (isolation), 1971- (revival). The union of the instrument making and playing remained (and still remains) a distinctive feature of the dulcimer players' group. In 1945-1947 the musicians had a stabilizing role in the new social environment, the more so as modern bands were usually lacking. Slight political changes in the 1970s, administrative reforms in 1975 and new culture centres have contributed to revival of local traditions for public performances. The revival was connected with a modification of the music practice. The traditional peasant performance practice of the dulcimer within a band faded into the background and was partly replaced by individual solo performance inspired also by the romantic poem *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz.

A regionalization of performance practice has emerged in three variants of the revival process: 1. Identity renewed. The largest group of dulcimer players is still in the northeast. This group has retained the separate feature of resettlers from the Vilnius region (*Wilniuki*). They were „discovered” by the broadcasting worker (Maryna Okęcka-Bromkowa) in the end of the 1950s, by an inquiry published in the local press in Olsztyn and started their public concerts in 1971. Since 1978 they meet at a special yearly festival in Lidzbark Warmiński. All except one play solo and regularly construct dulcimers. 2. Assimilation. The small group in Silesia falls under a general category

of resettlers from the east (*Zabugowcy*). With their dulcimers, they often join popular bands or vocal ensembles, the members of which descend from different regions. The dispersal of musicians resulted in experiments in the dulcimer's construction and tuning system. 3. Leadership and education. Since 1975, the group in Western Pomerania has emerged thanks to the initiative of a local teacher (Edward Mojsak) who started a class in dulcimer playing at the local school (Gryfino 1983) and organized meetings of the dulcimer players since 1988. The meetings in Gryfino reveal two styles of playing – the more traditional melodic performance with the prevalence of the right hand and the harmonic one where both hands are selfstanding. This dualism is connected with methods of learning-teaching either by ear (the melodic style) or by note (the harmonic style).

Translated by P. Dahlig