

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ВРОЦЛАВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Міжнародна наукова конференція

**ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ**

присвячена 90-літтю від дня народження

українського етномузиколога

ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО

та

100-літньому ювілею заснування

Інституту музикології Львівського Університету

Тези доповідей

Львів – 2012

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА



ВРОЦЛАВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ



**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА НАУКОВА БІБЛОТЕКА УКРАЇНИ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА**



Володимир Пасічник

ВОЛОДИМИР ГОШОВСЬКИЙ: ВЗАЄМИНИ ТА НАУКОВІ КОНТАКТИ

Володимир Гошовський увійшов у фольклористику досить стрімко, відразу заявивши про себе як про неординарну, високообдаровану постать. Вольовий, енергійний, натхненний, цілеспрямований і сповнений генеративних ідей, таким його пам'ятає кожний, хто з ним співпрацював, або мав можливість з ним спілкуватися.

Три основні періоди життя та діяльності Володимира Гошовського: закарпатський 1946-1960, львівський 1961-1975 і вірменський 1975-1986, пов'язані не тільки з місцем проживання і праці, проблематикою чи напрямом наукових досліджень, але й були наповнені численними знайомствами з різними людьми. В першу чергу з тими, хто був близький Володимирі Гошовському у наукових пошуках, хто розділяв його плани та ідеї, бачив їхню перспективу.

Серед друзів і колег в Україні варто згадати бібліотекаря Володимира Гумецького, котрий часто надсилав Володимирові Гошовському наукову літературу, і до певної міри підштовхнув його до фольклористичної діяльності. У Львові В. Гошовський зблизився з художником Карлом Звіринським, музикознавцями Стефанією Павлишин та Яремою Якуб'яком. Він був у приязних стосунках із композиторами, їхню творчість він висвітлював у декількох вельми цікавих, аналітичних радіопередачах. Йдеться про Дезидерія Задора, дружба з яким розпочалася ще з часу праці в Ужгородському музичному училищі; Анатолія Кос-Анатольського – з яким склалися гарні взаємини, варто зазначити, що Анатолій Йосипович із розумінням ставився до наукової діяльності Володимира Гошовського і як голова Львівської Спілки композиторів всяко сприяв йому у цьому. Винятково приязними були стосунки В.Г. Гошовського з Андрієм Нікодемівичем.

Публікування своїх наукових праць за межами України зближувало В. Гошовського з ученими зарубіжних країн. Зокрема, близькими були його взаємини з науковцями Чехії та Словаччини. Серед них – чеський етномузиколог Карл Веттерл. Знайомство з ним стало важливою віхою у науковій біографії Володимира Гошовського. Парадоксально, але знайомство розпочалося з гострої критичної рецензії на статтю В. Гошовського “České a slovenské písně v ukrajinském folkloru Zakarpatské oblasti” написаної для журналу “Český Lid”, а переросло у довготривалу дружбу. До чеських друзів потрібно віднести музикознавця Олгу Грабалову, котра разом з чоловіком Франтішеком Грабаловим переклали з російської мови на чеську монографію Гошовського “Біля джерел народної музики слов'ян”.

В. Гошовський підтримував тісні контакти з українським ученими, мовознавцем, літературознавцем, фольклористом, етнографом, котрий жив у Празі – Іваном Панькевичем. Саме у нього в гімназійний період В. Гошовський вивчав українську мову. У спогаді про вчителя В. Гошовський писав: “... деякі етапи мого життя формувалися під його безпосереднім – хоча і неусвідомленим на той час впливом, ... у деякі періоди мого життя він був незримо присутній, як ідеальний образ для наслідування, [...] він нібито невидимою рукою вів мене крізь лабіринт життя”.

Тривала співпраця пов’язувала Володимира Гошовського з філологом Орестом Зілинським, зокрема у підготовці до друку збірника “Українські народні балади Східної Словаччини”. На жаль, цей проект не вдалося реалізувати, оскільки, рукопис книги, що був переданий до Української редакції Словацького педагогічного видавництва у Пряшеві, після останньої коректури, був знищений комуністичною цензурою у 1971 р.

На окреме дослідження заслуговує багаторічна дружба та інтенсивна наукова співпраця Володимира Гошовського з Миколою Мушинкою, адже їхні взаємини тривали понад тридцять років.

На жаль, так склалося, що основні праці Володимира Гошовського були надруковані не в Україні, а в Москві. Це і антологія-монографія “Українські пісні Закарпаття” (1968), і монографія “Біля джерел народної музики слов’ян” (1971), і двотомне видання “Вибрані праці Климента Квітки” (1971, 1973), упорядковані і підготовлені до друку етномузикологом. Проте, публікації цих праць сприяли налагодженню контактів з російськими фольклористами, музикознавцями, вченими. Серед них Анна Руднева, Лев Лебединський, Михайло Ройтерштейн, Едуард Алексєєв, Віктор Гусєв. Наукові інтереси з питань семіотики зблизили Володимира Гошовського з російським фольклористом, етнографом Петром Богатирьовим, з ним же Володимир Гошовський співпрацював, готуючи до видання етномузикознавчу спадщину Климента Квітки.

Якщо брати до уваги взаємини Володимира Гошовського з ученими інших країн, то належить назвати литовську музикознавицю Софію Путейкене, етномузиколога з Молдови Ярослава Мироненка, польських етномузикологів Людвіка Білявського і Яна Стеншевського, болгарського етномузиколога Тодора Тодорова, з яким вчений співпрацював над вирішенням проблем каталогізації народної музики модерним способом, із врахуванням досягнень кібернетичної етномузикології.

Понад десять років праці в Єревані зріднили Володимира Гошовського з вірменськими вченими і діячами культури, зокрема з кібернетиком Ігорем Мкртумяном, музикознавцями Світланою Саркісян і Каріне Худабашян, композитором Левоном Аствацатрянном.

Тісна співпраця, дискусії, обмін літературою зблизили В. Гошовського з науковцями в галузі мовознавства, естетики, слов'язнавства, фольклористики, етномузикології, кібернетики. Серед них відомі українські та зарубіжні діячі науки та культури: філологи – Йосип Дзензелівський, Орест Зілінський, Микола Мушинка, Олена Рудловчак, Іван Рябошапка; фольклористи – Віктор Гусєв, Лев Лебединський, В'ячеслав Щуров; етномузикологи – Едуард Алексєєв, Ніна Владикіна-Бачинська, Анна Руднева, Зінаїда Можейко, Лідія Мухаринська, Ярослав Мироненко, Анатолій Іваницький, Людвіг Белявський, Ян Стеншевський, Карл Веттерл, Оскар Ельшек; музикознавці – Стефанія Павлишин, Ніна Герасимова-Персидська, Світлана Саркісян, Михайло Ройтерштейн, Ярема Якуб'як, Неллі Шахназарова; композитори – Дезидерій Задор, Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Нікодемівич, Левон Аствацатрян; математик-філософ – Василь Налімов; кібернетики – Едуард Акопян, Ігор Мкртумян та багато інших.

Dorota Majerczyk

ROLA STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW KULTURY LUDOWEJ W PRZEKAZIE TRADYCYJNEGO FOLKLORU MUZYCZNEGO

Temat kultury ludowej, mimo współczesnej tendencji spychania jej do relikwów przeszłości, zwłaszcza XIX wiecznej, nadal jest podejmowany przez wielu badaczy etnografów, etnologów, folklorystów i etnomuzykologów. Niektórzy z nich uważają podobnie jak Roch Sulima, że *świat rzeczy kultury ludowej umarł. Rozpadły się charakterystyczne dla niej typy więzi społecznej, instytucje życia wiejskiego, obowiązki wobec Boga, Kosmosu i drugiego człowieka*¹ lub jak Piotr Sarzyński dobitniej podkreślający swoje skrajne przekonanie, że *kultura ludowa umarła. Odeszła bezpowrotnie w przeszłość natomiast termin "folklor" potrzebny jest tylko do rekonstrukcji historii, a nie opisu rzeczywistości*². Podobnie pesymistyczne diagnozy nie należą do we współczesnej publicystyce do rzadkości i jest w nich zapewne wiele słuszności – rzeczywistość się w kraju obszary wiejskie, gdzie skutek zaawansowanej urbanizacji stylu życia tradycje folkloru bądź całkowicie zanikły, bądź uległy silnej erozji. Zarazem jednak nie sposób się zgodzić

¹ R. Sulima, *Kultura ludowa – polskie kompleksy* [w:] *Czy zmiernych kultury ludowej?*, Łomża 1997, s.113.

² P. Sarzyński, *Żegnaj Konopielko*, [w:] *Czy zmiernych kultury ludowej ?*, Łomża 1997, s.123.

z kategorię podobnych sądów w odniesieniu do całego kraju i do całokształtu zjawisk nazywanych kulturą ludową włącznie z folklorem – słusznie zauważył Bogusław Linette³. Ponadto dodał, że są to opinie nadmiernie uproszczone i bezzasadnie uogólniane, opierają się one raczej na domysłach niż na empirycznym oglądzie rzeczywistości współczesnej⁴. Nie zależnie od poglądów i wypracowanych stanowisk, generalnie kultura ludowa utożsamiana jest z dziedzictwem własnego narodu, samoistnym wytworem ludu uświęconego wielowiekową tradycją. Oczywiście zachodzące współcześnie procesy globalizacyjne z jednej strony stanowią zagrożenie dla tożsamości regionalnej, a z drugiej zaś wzmacniają się i uaktywniają społeczności lokalne, które podejmują szereg zabiegów, mających przeciwdziałać temu zjawisku. W swoich małych ojczyznach, tworzone są organizacje zrzeszające twórców ludowych, zakładane zespoły regionalne, organizowane seminaria i szkolenia dla kadry instruktorów zespołów regionalnych z tradycyjnym repertuarem, warsztaty z zakresu sztuki ludowej i plastyki obrzędowej, festiwale, przeglądy folklorystyczne, pokazy ginących zawodów, wystawy strojów regionalnych oraz niezależne szkoły gry na instrumentach ludowych. Tego rodzaju przedsięwzięcia mają na celu nie tylko podkreślenie własnej tożsamości i promocję regionu, ale również kultywowanie i przekazywanie z pokolenia na pokolenie tego, co dzisiaj nazywamy dziedzictwem kulturowym. Działania te chronią przede wszystkim przed zanikiem lub maksymalne opóźniają zatracanie się tradycyjnych elementów kultury ludowej, takich jak strój, gwara, śpiew, taniec i muzyka, czyli wszystko to, z czym mieszkańcy danego regionu najczęściej się utożsamiają i identyfikują, przyjmując jako własne. Przykładem takiej postawy są organizacje i stowarzyszenia, działające na terenie szeroko pojętego Podhala⁵, regionie gdzie tradycje zwłaszcza muzyczne są nadal żywe. Jako dowód tzw. “pracy u podstaw” w swoim referacie pozwolę sobie przedstawić działalność Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ludowej z Chabówki i rolę jaką spełnia w przekazie młodemu pokoleniu tradycyjnego folkloru muzycznego regionów Podhala i Zagórza. Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej (SMKL) należy do regionalnych organizacji pozarządowych, działających na terenie tzw. Niżnego Podhala, w okolicach Rabki Zdroju. Powstało w 2005 roku z inicjatywy młodych ludzi, głównie pasjonatów (o czym świadczy sama nazwa stowarzyszenia), którzy postanowili pierwotnie utworzyć dziecięcy zespół regionalny. Po oficjalnym zarejestrowaniu SMKL, w tym samym roku rozpoczął swoją

³ B. Linette, *Kwestia żywotności folkloru polskiego i jego współczesnego przekazu*, [w:] *Folklorystyka na przełomie wieków* pod red. D. Kadłubca, Cieszyn 1999, s. 253.

⁴ Tamże, s. 254.

⁵ Podhale – region położony u podnóża Tatr, na południu Polski.

działalność Dziecięcy Zespół Regionalny “Majeranki”, skupiający około osiemdziesięcioro dzieci (obecnie sto czternaścioro), w wieku od sześciu do czternastu lat, z miejscowości: Rabka Zdrój, Chabówka, Rdzawka, Skawa, Ponice, Skomielną Białą, Sieniawa oraz Raba Wyżna⁶ [...]

Referat wraz z prezentacją multimedialną, zawiera treści na temat działalności Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ludowej i roli, jaką pełni w przekazywaniu tradycyjnego folkloru muzycznego na terenie Niżnego Podhala. W pewnym stopniu daje odpowiedź na pytanie: czy kultura ludowa, w tym folklor muzyczny to tylko przeżytek?, czy istnieje w codziennym życiu górali podhalańskich?

Ірина Довгалюк

ПЕРЕДІСТОРІЯ ФОНОГРАФУВАННЯ У ГАЛИЧИНІ

Восени 1877 року в США відбулася епохальна подія: 21 листопада американський дослідник-винахідник Томас Альва Едісон оголосив громадськості про свій унікальний винахід – прилад для запису і відтворення звуку – фонограф, а відтак за декілька днів – 29 листопада вперше продемонстрував його можливості. Уже 19 лютого 1878 року пристрій для документування звуку був запатентований та в скорому часі представлений у Білому Домі. Невдовзі відбулися і публічні демонстрації фонографа в різних містах Америки та Європи.

Вперше, як виглядає, про новий винахід Т. Едісона у Галичині довідалися з невеликого повідомлення, опублікованого у лютому 1878 року у варшавському часописі “Ateneum”. Позатим, львів’яни не тільки з преси могли дізнатися про новий пристрій, але наочно його побачити вже цього ж таки, 1878 року. Принаймні восени у фізичному кабінеті Львівської політехніки винахідник, математик та інженер-електрик Бруно Абданк-Абаканович сконструював екземпляр такого апарату.

З фонографом Б. Абаканович познайомився на Всесвітній виставці у Парижі 1878 року, де серед інших винаходів була презентована і новітня розробка Т. Едісона. Свій фонограф Б. Абаканович представив львівській громаді 20 грудня 1878 року в залі місцевої ратуші. Згодом, правдоподібно, цей пристрій був показаний і у Кракові. Як виглядає, фонограф Б. Абакановича був першим звукозаписувальним приладом на цих землях. На початку 1879 року у часописі “Ateneum” Б. Абаканович опублікував і обширну статтю про фонограф.

⁶ Folder SMKŁ wydany z okazji 5 -lecia istnienia organizacji.

Однак тоді ця неординарна подія аж ніяк не вплинула на огульне зацікавлення краян фонографом. Та й загалом у Європі, як і у світі, незважаючи на унікальні можливості звукозаписувального апарату, певна його недосконалість (незадовільна якість відтворення звуку, проблематичність копіювання та розмноження записів) спричинилася до того, що фонограф на початках сприймали хіба як цікавинку, як нову іграшку і не більше. Тож Т. Едісон на добре десятиліття відклав свій винахід і зайнявся на той час цікавішими для нього справами.

Змусила Т. Едісона повернутися до свого дітища незгасна цікавість до звукозапису. Відтак оновлений, значно покращений самим же Т. Едісоном фонограф у 1889 році був презентований спочатку у Академії наук Франції, а згодом на черговій світовій виставці у Парижі. Незабаром агенти Т. Едісона вирушили рекламувати уже вдосконалений винахід містами континенту.

Один із таких післанців Т. Едісона Юліуш Стеттнер наприкінці зими 1890 року приїхав і до Львова та з 1 по 9 березня презентував фонограф спочатку журналістам, а відтак усім бажаючим. Зі Львова фонограф вирушив до Варшави, а далі, як виглядає, до Петербургу. Влітку 1890 року покази винаходу Т. Едісона відбувалися і у Любліні. Львівські часописи намагалися по можливості максимально інформувати читачів про презентації фонографа і про інші новини, як стосувалися дослідницької праці Т. Едісона.

Але і на цей раз фонографом знову ж таки не зацікавилися галицькі народознавці та не взяли навіть вдосконалений апарат на озброєння для своїх дослідницьких потреб. Все ж, поступово про можливість використання фонографа у народознавчих цілях, як виглядає, таки почали говорити й у середовищі освіченої галицької інтелігенції. Однак, дискусії велись радше не на офіційних засіданнях народознавчих товариств Львова (насамперед Етнографічної комісії НТШ та товариства “Lud”), а у кулуарах та приватних розмовах.

Одним із свідчень зацікавлень, які царили у ті роки в наукових колах Львова стало опубліковане у часописі “Lud” за 1899 рік повідомлення “Фонограф на послугах народознавства” літературознавця, лінгвіста, етнографа, бібліографа, перекладача Францішека Кречека. У його невеликій замітці йшлося про роботу французьких мовознавців, які використовували фонозапис для фіксації “народної мови”. Автор повідомлення закликав членів мовознавчої та антропологічної комісії Академії наук взяти приклад з французьких колег і залучити фонограф до власних лінгвістичних студій. Тож, цілком можливо, що замітка була своєрідним айсбергом тих розмов, які точилися в Галичині навколо проблеми фонозапису.

Так чи інакше, але ідея застосування фонографа для документування фольклору обговорювалася у наукових колах Галичини і залишалось лише зголоситися якомусь небайдужому ентузіасту та зробити доленосний крок у цьому напрямку. Таким призвідником став педагог, класичний філолог, фольклорист, перекладач Осип Роздольський, який на власний кошт, позичивши фонограф, вирушив у фольклористичну експедицію в околиці Львова і вперше у Галичині 28 квітня 1900 року записав на воскові фонографічні валики 30 українських пісень в селі Коцурів, а наступного дня ще й 21 пісню в селі Гринів, тим самим розпочавши фонографічну еру у документуванні музичного фольклору Галичини та водночас зробивши важливий поступ у становленні фахової галицької етномузикології.

Gabriela Gacek

NIEZNANE NAGRANIA MUZYKI PRZEDWOJENNYCH POLSKICH MIESZKAŃCÓW GALICJI WSCHODNIEJ ZE ZBIORÓW ARCHIWUM POLSKIEGO RADIA WE WROCŁAWIU

Lata czterdzieste XX wieku były szczególnie dramatycznym okresem dla Polaków mieszkających na Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej. Po zbrojnej napaści Armii Czerwonej na Polskę 17.09.1939 r. i anektowaniu jej wschodnich ziem do Związku Radzieckiego, kraj stracił 47% swojego przedwojennego terytorium wraz z zamieszkującą te ziemie ludnością o polskiej tożsamości narodowej. Zanim na konferencji przywódców USA, Wielkiej Brytanii i Związku Radzieckiego w Poczdamie (lato 1945) ostatecznie ustalono nowy kształt granic Polski, toczyła się już akcja wzajemnej wymiany ludności między Polską a Związkiem Radzieckim, usankcjonowana umową zawartą pod dyktando radzieckich władz we wrześniu 1944 roku między polskim komunistycznym rządem PKWN a nowopowstałymi zachodnimi republikami radzieckimi. Mieszkańcy Kresów, w tym mieszkańcy Galicji Wschodniej, mieli zasiedlić tzw. Ziemie Zachodnie i Północne (poniemieckie obszary leżące pomiędzy przedwojenną zachodnią granicą kraju a linią rzek Odry i Nysy Łużyckiej), które – według decyzji Wielkiej Trójki – powinny znaleźć się pod polską administracją. Przyjęto zasadę przesiedlenia tej ludności zgodnie z układem równoleżnikowym, tzn. na tereny podobne do miejsc pochodzenia przesiedleńców pod względem gleby, klimatu i krajobrazu. To spowodowało, że Polacy wysiedleni z Galicji Wschodniej w dużej mierze zasiedlili Dolny Śląsk w południowo-zachodniej Polsce: region ze stolicą we Wrocławiu.

Przymusowi migranci starali się przywieźć ze sobą w wagonach towarowych wszystkie najpotrzebniejsze i najwartościowsze rzeczy, w tym instrumenty muzyczne. Migracja odbywała się jednak nie tylko w wymiarze fizycznym. Podróż na nowe, nieznanne ziemie, z których wysiedlono z kolei Niemców, była także wędrówką mentalną. Kresowiaci przywozili ze sobą zapamiętane pieśni, tańce, obrzędy, gwarę. Ich muzyka została utrwalona na nagraniach dokonanych przez Józefa Majchrzaka (1909-1985), pracownika Polskiego Radia we Wrocławiu, autora audycji poświęconych muzyce ludowej na Dolnym Śląsku.

Józef Majchrzak, jako redaktor radiowy i muzykolog, zajmował się przede wszystkim badaniami nad muzyką nielicznie reprezentowanej już w XX wieku, autochtonicznej polskiej ludności na Dolnym Śląsku. Trzeba podkreślić, że w latach pięćdziesiątych istniało wielkie zapotrzebowanie na dokumentację folkloru autochtonów: był to żywy dokument historycznej ciągłości osadnictwa osób polskiego pochodzenia na Ziemiach Odzyskanych. Tego typu badań potrzebowała władza Polski Ludowej, by uprawomocnić swoją propagandę dotyczącą słuszności obecności Polaków na Ziemiach Zachodnich. Potrzebowała ich również napływowa ludność Dolnego Śląska, która czuła się tu obco i nie tworzyła jeszcze zwartej społeczności, bo nie znała ani historii, ani kultury tego regionu, uważanego dotychczas w powszechnej świadomości za niemiecki. Niezwykle zainteresowane badaniami było też środowisko muzykologiczne, bo polską muzyką ludową Dolnego Śląska zajmowało się do II wojny światowej niewielu wykształconych badaczy. Najbardziej zasłużoną osobą w odkrywaniu i upowszechnianiu tej muzyki był właśnie Józef Majchrzak, który oprócz publikacji popularnonaukowych i naukowych, wydał drukiem m. in. dwa zbiory pieśni ludowych z Dolnego Śląska oraz swoją pracę doktorską *Polska pieśń ludowa na wschodnim pograniczu Dolnego Śląska*, napisaną pod kierunkiem prof. Adolfa Dygacza w Katedrze Etnografii i Uniwersytetu Wrocławskiego, a następnie obronioną w 1973 roku.

Majchrzak zajmował się także muzyką dolnośląskiej ludności napływowej, w tym z Galicji Wschodniej, Bukowiny Rumuńskiej, Bośni, środkowej Polski. Nagrania wysiedleńców z Galicji Wschodniej zostały opatrzone przez Majchrzaka komentarzem słownym, tworząc audycje radiowe. Do chwili obecnej zachowało się 5 nagrań z lat 1956-1959. Jest to muzyka zarówno wokalna, jak i instrumentalna, nierzadko wykonywana na instrumentach przywiezionych na Dolny Śląsk z poprzedniego miejsca zamieszkania: cymbałach, akordeonie, skrzypcach, trąbce, bębnie. Co interesujące, w jednej z audycji pojawia się muzyka żydowska przywieziona na Dolny Śląsk przez byłych mieszkańców Komarna pod Lwowem i przez nich wykonana.

Audycje Majchrzaka z muzyką przesiedleńców są cennym dokumentem napływowego folkloru muzycznego, który albo nie został jeszcze poddany silniejszym modyfikacjom w związku ze zderzeniem z innymi przesiedleńczymi tradycjami (dotyczy to także gwary), albo zawiera ciekawe zmiany w zakresie repertuaru i jego wykonawstwa. Jeśli wierzyć rozmówcom nagrań, zarejestrowany przez Majchrzaka folklor muzyczny był czynnie praktykowany w czasach, kiedy go nagrywano.

Poniższa tabela ilustruje zawartość audycji:

Nr taśmy	Nr audycji	Tytuł audycji	Miejsce nagrania	Wykonawcy	Skąd przesiedleni	Rok nagrania	Długość audycji
605	2595	<i>Koncert Jankiela</i>	Stary Wołów k. Wrocławia	1. Franciszek Kaduszkiewicz wraz ze swoimi uczniami 2. mieszkanki wsi Wrzosey k. Wołowa 3. Józef Pronoszko	1. Wileńszczyzna 2. Polesie (Janów/ Іванова / Янава/ Янаў) 3. Wołyń	1956	15'
607	3581	<i>Gieraltowscy muzykanci</i>	Gieraltów k. Bolesławca	Kapela rodzinno-sąsiedzka Jana Zazulaka, Józef Komar, (?) Horochowski, mieszkańcy Gieraltowa	Lwowskie (Świrz / Свірж)	1957	14'
615	6149	<i>Zespół cymbalistów ze Starego Wołowa</i>	Stary Wołów k. Wrocławia	Franciszek Kaduszkiewicz wraz ze swoimi uczniami, Józef Pronoszko	Wileńszczyzna, Wołyń	1958	17'
615	6334	<i>Jeszcze jeden cymbalista</i>	Płoski k. Góry	Józef Marzec	Tarnopolskie (pow. Skalat / Скалат)	1959	15'
616	5889	<i>Ruja także ma swoją kapelę</i>	Ruja k. Legnicy	Kapela rodzinno-sąsiedzka Jana Roga, Karolina Zazulak	Lwowskie (Komarno / Комарно)	1959	15'

Wobec zniszczenia podczas Powstania Warszawskiego (1944) zbiorów Centralnego Archiwum Fonograficznego Juliana Pulikowskiego zawierającego m. in. przedwojenne nagrania muzyki ludowej Kresów Wschodnich oraz

niemal całkowitego braku zainteresowania wśród badaczy nią tuż po wojnie (Ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego, prowadzona w kraju w pierwszej połowie lat 50. XX wieku przez Polskie Radio i Państwowy Instytut Sztuki skupiała się wyłącznie na muzyce autochtonów na danym terenie), audycje Majchrzaka ukazujące muzykę przesiedleńców, szczególnie tych spoza powojennych granic Polski są obecnie bardzo ważnymi i bodaj jedynymi źródłami fonograficznymi ilustrującymi ludową praktykę muzyczną przywieziona z tamtych stron na Dolny Śląsk i wykonywaną przez bezpośrednich świadków przesiedleń. Nie były one nigdy przedmiotem badań w żadnej dziedzinie nauki. Co więcej, poza Majchrakiem prawdopodobnie nikt w ogóle nie zarejestrował na taśmie owej muzyki, a szczególnie w okresie, z którego pochodzi najwięcej audycji – w latach pięćdziesiątych XX wieku. Są one zatem unikalnym źródłem przybliżającym ludową praktykę muzyczną mieszkańców Dolnego Śląska tamtych lat.

Weronika Grozdew-Kolacińska

POTRZEBIE BADAŃ NAD STYLEM W POLSKIM ŚPIEWIE TRADYCYJNYM

Referat niniejszy stanowić będzie przyczynek do szerszych badań nad polskim śpiewem tradycyjnym. Rozważania zogniskują się głównie wokół próby zdefiniowania śpiewu jako złożonej kategorii etnomuzycznej, która bazuje na intuicyjnych lub świadomych wyborach jednostki z tego co oferuje bliska jej natura oraz wytworzona przez pokolenia tradycja i kultura (Blacking 1969). Moje rozważania nad istotą polskiego śpiewu ludowego kierunkują się w stronę koncepcji stylu i kryteriów jego określenia.

Stosunkowo niewiele uwagi poświęca się w etnomuzykologii badaniom nad stylem. Wydaje się, iż przyczyna tego stanu rzeczy leży w trudności doboru kryteriów, według których styl muzycznych zjawisk w kulturze ludowej można zdefiniować i określić. Przyjęcie założeń o zbyt szerokim zakresie niesie za sobą ryzyko nieprecyzyjności i uogólnienia, nawet jeśli wytyczony zostanie ciekawy i warty uwagi, a nawet kontynuacji, kierunek rozważań (Lomax 1968). Z kolei wyabstrahowanie ze złożonych kategorii etnomuzycznych partykularnych jej elementów daje wynik dookreślony i bardzo ciekawy z punktu widzenia analizy muzycznej (Bartkowski 1987; Przerembski 1994), lecz – wydaje się, iż jednak niewystarczający dla badań etnomuzykologicznych, które winny raczej dążyć do ukazania zjawisk muzycznych w odniesieniu do kontekstu kultury (Czekanowska 1990).

Śpiew ludowy jest tą kategorią, której nie można rozpatrywać wyłącznie z perspektywy właściwości muzyczno-akustycznych. Podlega ona, bowiem, determinantom społecznym, psychofizjologicznym, psychologicznym i duchowym. Pewnego rodzaju “utrudnieniem” w budowaniu koncepcji stylu śpiewu ludowego jest jego, swoiście pojmowana w kulturze tradycyjnej, funkcjonalność. Funkcjonalność owa idzie jednak w parze z silną refleksją estetyczną (Dahlig 1993).

Śpiew (śpiewanie) to określenie otwarte, w jakimś sensie nieograniczone, niepoddające się do końca werbalizacji i ujęciu w sztywne ramy nauki. Dlatego też wyjątkowe znaczenie dla zdefiniowania: czym jest śpiew? (a także czym jest śpiew polski?) mają konceptualizacje samych wykonawców i uczestników śpiewu (określenia i komentarze dotyczące: rodzaju głosu, kategorii “ładności”, potrzeby śpiewania i tworzenia pieśni, okoliczności wykonawczych – zarówno w aspekcie miejsca, czasu jak i motywacji).

Badania nad śpiewem ludowym w Polsce mają charakter wybitnie przyczynkarski. W literaturze etnomuzykologicznej śpiew rozpatrywany jest zawsze w kontekście repertuaru pieśniowego i pozostaje kategorią podrzędną względem melodyki, tonalności, metryczności i struktur formalnych. Ze względu na szerszy zakres semantyczny “śpiew” stosowany jest w niektórych studiach także jako substytut terminu “pieśń”. Powszechność tradycji śpiewu w polskiej kulturze ludowej, jej różnorodność stylistyczna, gatunkowa, techniczna, obliuguje do głębszego pochylenia się nad jego istotą. Od kilkunastu lat podejmowane są w Polsce próby ożywiania, a w niektórych przypadkach kontynuowania, śpiewu ludowego (wiejskiego). Próby takie podejmowane są przede wszystkim w środowisku miejskim i wyrosły z praktyk teatrów alternatywnych (Rokosz 2009). W kilku szczególnie aktywnych i zasłużonych środowiskach muzycznych wypracowane zostały kryteria śpiewania, które zaczęły określać jego tradycyjność i domniemaną archaiczność. Konsekwencją tego stała się pewnego rodzaju uniwersalność wyrazowa i techniczna rekonstruowanego śpiewu ludowego w Polsce. Fakt ten nie pozostaje często bez znaczenia dla żywej praktyki śpiewu w środowisku wiejskim. Istotne jest, zatem, zweryfikowanie pojęć wskazujących na uniwersalność i jedyność techniki emisji głosu (“głos biały”). Niemniej jednak cenne z perspektywy badań nad stylem wydaje się być owo współistnienie “starej” tradycji śpiewu – reprezentowanej przez żyjących wiejskich śpiewaków oraz “nowej” czy “wskrzeszanej” tradycji, którą podejmują rekonstruktorzy-kontynuatorzy “starego” stylu śpiewania.

Fundamentalnym założeniem, które przyjąłem przy konstruowaniu koncepcji stylu w polskim śpiewie tradycyjnym jest skierowanie uwagi w stronę jednostki, dla której śpiew jest nie tylko wyrazem indywidualnych potrzeb estetycznych, duchowych czy emocjonalnych, ale jest swoiście rozumianą powinnością (powołaniem) względem społeczności w której żyje, i

której tradycje ją ukształtowały. Odrębną kwestią w rozważaniach nad stylem w polskim śpiewie ludowym jest ustalenie roli jednostek (lub instytucji), które wpływają na kształt repertuaru, praktyki wykonawczej, a nawet kształtują gusta tradycyjnych śpiewaków. W jakim stopniu stymulują one naturalny proces kultywowania tradycji, a w jakim są przyczyną jej zaniechania?

Najistotniejszym kryterium przyjętym przeze mnie w koncepcji stylu jest brzmienie i barwa głosu w śpiewie – rozumiana jako czynnik kulturotwórczy (Grodzew-Kołacińska 2012). Kwestią nie rozstrzygniętą pozostaje włączenie (lub nie) do analizy stylistycznej form melorecytacyjnych i przyśpiewkowych, bo chociaż (zwłaszcza te ostatnie) stanowią element bardzo specyficzny dla repertuaru i wykonawstwa wokalnego w polskiej muzyce ludowej, to z perspektywy ludowej koncepcji śpiewu niekoniecznie są z nim identyfikowane (Dahlig 1993). Innym, niezwykle ważnym kryterium, w odniesieniu do tradycyjnego śpiewu reprezentowanego przez wykonawców ludowych, jest pojęcie „klasyczości” (Dahlig 2003), zasługujące na rozwinięcie w studiach nad muzyką ludową w ogóle.

Przeprowadzone przez mnie dotychczas wnikliwe analizy słuchowe repertuaru kurpiowskiego i podlaskiego wykazały rzecz bardzo ciekawą i znamioną – wyrazista w śpiewie solowym indywidualność brzmienia i barwy głosu oraz wykonania, zwłaszcza w przypadku jednostek wybitnych i świadomych swego powołania, w śpiewie grupowym ustępuje miejsca „zgodliwości” i podporządkowuje się funkcjonalnym regułom wspólnotowości. Nie znika jednak, a uwypukla fenomeny brzmieniowe, które określają cechy stylu na poziomie regionalnym.

Literatura:

Bartkowski, Bolesław. Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji: style i formy. – Kraków, 1987.

Czekanowska, Anna. Polish Folk Music and its Style: Regionally or Inter-subjectively Determined? – Warszawa, 1990.

Dahlig, Piotr. Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce. – Warszawa, 1993.

Dahlig, Piotr. Stanisław Brzozowy (1901-1983) jako klasyk wśród śpiewaków ludowych. – Warszawa, 2003.

Grodzew-Kołacińska, Weronika. Barwa głosu jako wyznacznik kultury regionu – z badań nad tradycyjnymi stylami wokalnymi Kurpi i Podlasia. – Warszawa, 2012.

Lomax, Alan. Folk Song Style and Culture. – Washington, 1968.

Przerembski, Zbigniew. Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych. – Warszawa, 1994.

Rokosz, Tomasz. Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze. – Siedlce, 2009.

Bożena Lewandowska

KAPELE PODWÓRKOWE DAWNIEJ I DZIŚ

W Polsce, kiedy mówi się o folklorze, oznacza to zwykle zwrócenie się w kierunku środowiska wiejskiego, choć folklor miejski jest zjawiskiem przynajmniej tak samo różnorodnym, choć o wiele gorzej udokumentowanym i mniej zbadanym. Małe miasteczka i przedmieścia większych miast miały wieloskładnikowe tradycje muzyczne, o których dziś wiemy bardzo niewiele. Więcej wiadomo jedynie o życiu muzycznym dużych miast okresu międzywojennego, Łodzi, Warszawy czy miast Śląska, choć i tutaj źródła i badania są niepełne.

Folklor miejski, zwłaszcza w okresie międzywojennym, był bardzo zróżnicowany, na co składały się m.in. folklor grup zawodowych, zwłaszcza w dużych ośrodkach przemysłowych, tradycje muzyczne przedmieść, repertuar kapel podwórkowych, czy też ulicznych. Poza kapelami podwórkowymi w miastach występowali śpiewacy uliczni, którzy śpiewali też na klatkach schodowych. Ich popisom często towarzyszyła mandolina i gitara. Do folkloru miejskiego zaliczmy także wędrujących po ulicach i placach katarzyniarzy, z nieodłączną małpką lub papugą. Obraz ten uzupełniają wędrownie kapele cygańskie, z szerokim repertuarem romansów i czardaszy.

Instrumentarium kapeli podwórkowej okresu międzywojennego składało się zwykle ze skrzypiec, gitary, akordeonu, mandoliny, banja, fletu i klarnetu, choć w jednym zespole grało raczej tylko kilka z wymienionych instrumentów.

Repertuar kapel międzywojennych, czy to Warszawy, Łodzi, czy Lwowa, złożony z piosenek, których autor do dziś pozostaje nieznany, uzupełniany był także popularnymi kupletami operetkowymi, piosenkami kabaretowymi bądź kawiarnianymi. Międzywojenny folklor większych miast kojarzony był najczęściej z określonymi dzielnicami miasta, zamieszkałymi przez ludność robotniczą oraz „półświątek”, czego przykładem jest warszawska Praga i Czerniaków.

Po wojnie sytuacja folkloru miejskiego, a głównie kapel podwórkowych, uległa zmianie. Stopniowo zanikać zaczęły tradycyjne podwórka, których miejsce zajęły blokowiska, a wszechobecna, odtwarzana mechanicznie muzyka, zastąpiła kontakt odbiorcy z muzyką „żywą”; niemniej udało się ocalić ten gatunek folkloru. Dziś w wielu miastach, także mniejszych, istnieją zespoły muzyczne grające repertuar miejski, jednak występują nie na podwórkach, lecz na festynach, zabawach ludowych, podczas lokalnych uroczystości. Inny też jest ich repertuar, poszerza się instrumentarium, nieuchronne są zmiany w stylistyce aranżacji.

Dzisiejsze kapele folkloru miejskiego to w większości amatorskie zespoły o różnym poziomie wykształcenia muzycznego, jednak muzycy bez znajomości nut zdarzają się bardzo rzadko. Występują w nich ludzie uprawiający na co dzień różne zawody, często emeryci. Kapelę tworzy zwykle 4-7 muzyków, choć bywają zespoły większe. Skład instrumentalny kapel jest następujący: skrzypce, akordeon, gitara, często banjo, klarnet, bęben, tamburynek, kontrabas, zastępowany często gitarą basową, ale nie zawsze wszystkie instrumenty grają razem. Niejednokrotnie muzyk odkłada jeden instrument i gra na innym. Czasem zespół sięga do brzmień charakterystycznych, wykorzystując np. tarkę, czasem jakoś szczególnie ozdobi bęben dowcipnym napisem lub rysunkiem. Kapele podkreślają swoją przynależność do tego nurtu folkloru poprzez strój; kaszkiet lub beret z daszkiem, czasem z pomponem, apaszki, kraciaste kamizelki lub marynarki są nieodłącznym dziś atrybutem scenicznego występu.

Repertuar współcześnie grających kapel jest dwójakiego rodzaju: zastany i nowy, własny. Prawie każda kapela sięga w jakimś zakresie po piosenki z przedwojennego repertuaru warszawskiego lub lwowskiego. Aranżacja powstaje w trakcie prób. Repertuar nowo powstały nie posiada w zasadzie, jeśli idzie o warstwę muzyczną, cech regionalnych. Wiele kapel ma natomiast własne, odróżniające brzmienie. Coraz wyraźniej daje się też zauważyć w sposobie opracowania wpływ innych stylistyk muzycznych.

Katarzyna Szyszka

POKOLENIOWY PRZEKAZ LUDOWYCH TRADYCJI MUZYCZNYCH WŚRÓD GÓRALI ŚLĄSKICH NA PRZYKŁADZIE TRÓJWSI BESKIDZKIEJ

Stan zachowania niektórych przejawów muzycznej kultury tradycyjnej w społeczności góralskiej Trójwsi Beskidzkiej (Koniaków, Istebna, Jaworzynka, w Beskidzie Śląskim) jest stosunkowo dobry. Ma na to wpływ wiele czynników, ale najistotniejszym jest edukacja regionalna dzieci, która zaszczerpia w nich świadomość rodzimej kultury.

Młodzi górale ślący wykazują silne przywiązanie do tradycji, są bardzo dumni ze swojego pochodzenia, a ich wiedza na temat rodzimego folkloru jest rozległa. To efekt wieloletniej pracy folklorystów, instruktorów i nauczycieli, którzy wychowali w „duchu tradycji” kolejne pokolenie, przekazując im tym samym obowiązek podtrzymania tego procesu. W latach osiemdziesiątych XX wieku na terenie Trójwsi powstał nurt edukacyjny, mający na celu podtrzymywanie folkloru wśród dzieci, które w przyszłości, będąc świadomymi góralami, przełożą tę wiedzę kolejnym pokoleniom.

Efekty tych działań są widoczne. Do regionalnych zespołów pieśni i tańca należą głównie młode osoby, które z ogromną pasją kultywują swój folklor muzyczny. Coraz więcej młodzieży należy również do góralskich kapel.

Najmłodsi mieszkańcy Trójwsi Beskidzkiej mają szansę poznać swój folklor, ponieważ jest tu wiele instytucji i osób, które dają im taką możliwość. Dzieci i młodzież szkolna ma możliwość korzystania z bezpłatnych zajęć organizowanych przez działające tu instytucje. Na terenie Trójwsi prowadzone są dziecięce zespoły pieśni i tańca oraz kapele w których grają dzieci.

Ogromny wpływ na stan świadomości najmłodszego pokolenia górali Trójwsi Beskidzkiej mają inicjatywy instytucji kultury. Jedną z form działalności tychże ośrodków jest coroczne organizowanie konkursu wiedzy o regionie dla dzieci, dzięki któremu stan świadomości regionalnej w dużym stopniu się zwiększył. Skorzystali na tym nie tylko uczniowie, ale również ich nauczyciele i instruktorzy, którzy przygotowując podopiecznych do konkursu nie rzadko konsultowali się z najstarszymi mieszkańcami, poszerzając tym samym swoją wiedzę z zakresu historii i tradycji regionu. Izby regionalne, muzea i galerie są miejscami, w których przede wszystkim najmłodsi mogą poznać historię swoich przodków, poznać elementy tej dawnej kultury góralskiej, która dziś już wygląda inaczej. Mogą też zobaczyć tradycyjne instrumenty muzyczne, posłuchać gry na nich. Dlatego też działalność różnych instytucji kultury ma ogromne znaczenie w procesie zachowania i przekazu tradycji. Placówki te są również cennym źródłem informacji dla osób z zewnątrz, które odwiedzają te tereny.

W Trójwsi Beskidzkiej kładzie się duży nacisk na poszerzanie świadomości regionalnej dzieci i młodzieży, ale działalność środowiska folklorystycznego skierowana jest również ku pozostałej części społeczeństwa. Do zespołów regionalnych należą również ludzie

z pokolenia średniego i najstarszego. Organizowane są liczne wystawy twórczości regionalnej, które pomagają „zaistnieć” artystycznie twórcom ludowym z Trójwsi.

Zmiany cywilizacyjno-kulturowe spowodowały, że młodzi stopniowo przestawali interesować się tradycją, dlatego też edukacja regionalna dzieci i młodzieży odgrywa dziś kluczową rolę w procesie przekazu tradycji. Na pewno nie jest łatwym zadaniem zainteresować najmłodsze pokolenie dawną, w niektórych swych przejawach już prawie zapomnianą kulturą. Jednak instruktorzy, nauczyciele i folklorysty mający zajęcia z dziećmi to pasjonaci, w większości są to ludzie obdarzeni charyzmą, społecznicy, którzy bardzo często nie biorą wynagrodzenia za swoją pracę, co więcej – potrafią poświęcić swój czas i pieniądze, aby wychować nowe pokolenia muzykantów, śpiewaków, tancerzy, ludzi świadomych swojej spuścizny kulturowej.

Warto podkreślić, że podstawowe znaczenie w przekazie tradycji kulturowych ma rodzina. To właśnie rodzice jako pierwsi zapoznają dzieci

z wartościami swojego regionu. W rodzinie zatem ma, lub powinien mieć miejsce pierwszy kontakt dziecka z folklorem muzycznym górali śląskich. Szczególnie ważne jest również poparcie miejscowego duchowieństwa dla inicjatyw folklorystów i działaczy regionalnych. Księża mają również swój udział w podtrzymywaniu spuścizny kulturowej Trójwsi Beskidzkiej. Miejscowa ludność bardzo liczy się ze zdaniem duchowieństwa, które na ogół popiera inicjatywy folklorystyczne. Księża zachęcają miejscową społeczność do zakładania strojów góralskich na uroczystości kościelne. Przyczynili się oni do tego, że dzieci idą do pierwszej komunii ubrane w tradycyjne stroje. Nie zawsze jednak zgadzają się, aby muzycy ludowi grali lub śpiewali podczas nabożeństw w kościele.

Należy podkreślić, że podejmowane przez instytucje i działaczy regionalnych inicjatywy na ogół przynoszą zadowalające efekty. Pozwala to mieć nadzieję, że chociaż pewne elementy bogatej tradycji góralskiej ludności zamieszkującej Koniaków, Istebną i Jaworzynkę, w tym ludowa pieśń, muzyka i taniec, nie zaginą, będą także w przyszłości w pewnej chociaż mierze kultywowane. Uchroni to górali z Trójwsi Beskidzkiej przed unifikacją w łonie wszechogarniającej popkultury, pozwoli im zachować własną tożsamość kulturową.

Ольга Коломиєць

МУЗИЧНІ ПЕРЕХРЕСТЯ ВОЛОХІВ НА ЗАКАРПАТТІ (ПЕРШІ РЕЗУЛЬТАТИ ПРОЕКТУ «BAJESCHI IN TRANSKARPATIEN» АВСТРІЙСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК)

“Складною, драматичною та своєрідною” називає історію Закарпаття Володимир Гошовський [1]. У різні історичні періоди цю землю заселяли різні етноси і часто вона ставала “притулком для тих, хто в боротьбі за своє існування зазнав поразки і змушений був відступити перед сильнішим” [2]. Нині багатолікість Закарпаття представлена українцями, угорцями, румунами, ромами, росіянами, словаками, німцями, євреями та інш.

Однією з найменш чисельних але при тому чи не найбільш «складною, драматичною та своєрідною» та й, зрештою, практично незнану є етнічна спільнота волохів, яка локалізується в поодиноких місцях України, як от м. Вовчанськ Харківської області, а здебільшого в окремих зонах земель на південному схилі Східних Карпат.

Завданням дослідницького проекту Австрійської академії наук “Bajeschi in Transkarpatien” (“Басші на Закарпатті”), перші результати якого висвітлюються на цих сторінках, є визначення якою є мова і

культура цієї етнічної групи, музиці ж приділяється особлива увага як неодмінній її складовій та носієві чи не найточнішої історичної інформації [3]. Проект був започаткований у 2010 році з ініціативи та за участі лінгвіста та етнолога, керівника кафедри славистики Єнського університету професора Теде Каля, а також лінгвіста, професора Джорджії Ачіма з Північного університету Бая-Маре (Румунія) та Ольги Коломиєць, етномузиколога з Львівського національного університету імені Івана Франка. Перший етап дослідження передбачав опрацювання різного типу публікацій та відомостей про волохів в Україні, а також проведення розвідницької експедиції в найбільш заселені волохами населені пункти Закарпаття. Перша експедиція відбулась у тому ж таки 2010 році в селах Порошково та Вижниця Перечинського району Закарпатської області.

Волохів на сьогодні можна назвати темною плямою на етнічній карті Закарпаття, подібно як свого часу висловився Володимир Гошовський про саму територію нинішнього найбільш густого їх поселення в Україні [4]. Про волохів Закарпаття вряди-годи згадувалось на сторінках наукових досліджень, зокрема, того ж таки Володимира Гошовського в праці “Українські пісні Закарпаття” [5] чи, наприклад, Лариси Сабан у статті про танцювальні традиції в долині ріки Уж [6].

Нині про волохів пишуть здебільшого в пресі, передусім як про джерело негативних явищ в житті місцевого населення Закарпаття, які випереджують у цьому своїх названих побратимів – ромів. Власне із останніми їх і найчастіше порівнюють, називаючи по-місцевому, окрім волохів, «білими циганами» не лише через позірний світліший відтінок шкіри (хоча у спільноті трапляються і мішані шлюби: волохи/роми, що позначається і на темнішій шкірі їхніх дітей), але й тип поселення та внутрішню ієрархічну організацію спільноти. Окрім цього волохів називають каналошами (ложкарями), що пов’язано з їхнім давнім ремеслом вироблення дерев’яного побутового приладдя для всієї місцевої громади. Самі ж себе представники цієї спільноти кличуть руминами. В іноземних джерелах найчастіше волохів окреслюють як влахи (walachen), рударі (rudari) чи баєші (beşi), очевидно, покликаючись на історичну батьківщину волохів (Валахія та Трансільванія), а також паралелі цього типу населення у Румунії, Сербії, Болгарії, Угорщині, Греції, Боснії, Хорватії та Словаччині. У всякому разі, кожна з цих назв ще раз засвідчує неоднозначність їх життєвої та етнокультурної ситуації на території закарпатського краю, а можливо і не тільки.

Не менш різноликим є музичний репертуар волохів. Насамперед, слід зазначити, що музика займала важливе значення в житті цієї етнічної групи, оскільки вважалась одним із способів заробітку (за

свідченням інформантів ще до 70-х років ХХ ст.) поряд із вищезгаданим ремеслом. В селах функціонували весільні капели (музиканти називали їх “своя кумпанія”), інструментальний склад яких був: скрипка (або дві), басы, “бубна” а згодом і баян. Ці капели запрошували грати на весіллях, головним чином, місцеві закарпатці-“русини” а також і “свої”. Відповідно, репертуар містив жанри поліетнічного походження, що можна було почути, в певній мірі, і під час сеансів в селах Порошково і Вижниця. Так, було записано 20 інструментальних творів, виконаних на баяні, з них 8 – угорські чардаші, 3 польки, 2 вальси, 1 коломийка, 1 весільний марш, 5 – обрядові весільні твори, характерні для традиційного закарпатського весілля.

Вокальний обрядовий репертуар народного закарпатського весілля також добре відомий жінкам спільноти волохів, що свідчить, треба думати, про їхню присутність під час обрядів. Так, інформантами детально була описана та виконана одна із центральних дій весільної драми в закарпатському варіанті – “шоровий танець” та пісня, що неодмінно супроводжувала його – “Наша млада невеста”. Цей обряд був кульмінацією весілля і виконувався при перетанцюванні гостей з молодю та обдаровуванні її після обряду “розчепин” (“коли молоду розчепляут”). Вокальний номер був впевнено виконаний різними інформантами як старшого, так і молодшого покоління із особливим задоволенням.

Із обрядового календарного репертуару особливої уваги заслуговує колядницький обряд, що відбувається в цьому регіоні на Різдво (7 січня). Слід зазначити, що на прохання опитувачів виконати колядку з якої розпочинався обряд, представники двох музичних родин (Горвати з с. Порошково та Волошини з с. Вижниця) заспівали насамперед румунські колядки, зокрема традиційну для газди і газдині та для дітей. При тому, інформантам були відомі також і українські церковні коляди (“Коли Божа Мати по світу ходила”, “Нова радість стала”, “То не звізда ясна”), що традиційно виконуються під час обряду колядування «по хатах» і які вони охоче продемонстрували опитувачам. Можна також припустити, що інформанти досить добре обізнані із структурою колядницького обряду, оскільки зазначили, що існують колядки які виконуються перед хатою (“наружна”) та безпосередньо в хаті (“внутрення”). Слід особливо звернути увагу на присутність інструментального супроводу скрипки (“гуслі”) та баяну під час традиційного колядування. Із інших календарних свят був відзначений ритуал спалювання “колеса” і забави молоді коло вогню в ніч з першого на другий день Великодня, а також обряд обливання водою (“поливанки”) на другий і третій день Воскресіння.

Із інших обрядів, що не входять в коло календарних чи родинних, особливої уваги заслуговує описаний інформантами обряд проводів до війська, що треба думати, пов'язаний з рекрутчиною та піснями приуроченими до цього явища, які, за словами В. Гошовського, “творять у закарпатському фольклорі дуже багатий і своєрідний жанр” [7]. Спеціальний вечір, який влаштовували, відпроваджуючи хлопця до війська, називали “люба вечеря” або “любий вечор”. Важливим на вечорі був обряд благословення рекрута старожилами і побажання щасливого повернення. На такі проводи готували спеціальні страви, зазвичай такі самі як і на весілля, а також співали спеціальних пісень та запрошували музикантів. На одному із сеансів була виконана пісня «Кедь ми прийшла карта» як така, що звучала на проводах.

Зразки необрядового фольклору для виконання за різних обставин переважали у кількості серед записаних. Тут знову позірним є симбіоз культур та стилів. Основну частку становлять пісенні твори із текстами на місцевому закарпатському діалекті (напр. “От вечера до рана”, “Ци спиш мила ци не чуєш” та інш.), а також значна кількість румунських пісень. Окрім цього були виконані також гуцульські коломийки-співанки, українська романсова творчість XIX ст. та циганський фольклор із російськими текстами.

Питання, зазначені у цьому дослідженні, зрозуміло, потребують ще ретельних обмірковувань та порівнянь. Вони стосуються остаточної ідентифікації представників спільноти волохів, їх взаємодії із локальними поліетнічними елементами та її наслідки, а звідси – позначення основних дороговказів на карті музичних перехресть Закарпаття.

Література:

1. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. – Наук. ред. В. Пасічник. – Львів, 2003. – С. 20.
2. Там само. С. 18.
3. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению. – Москва, 1971. – С. 14.
4. Гошовский В. Заметки о музыкальной жизни Советского Закарпатья // Украинская советская музыка. – Киев, 1960. – с. 164.
5. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. – Наукова ред. В. Пасічник. – Львів, 2003. – С. 21.
6. Сабан Л. Чардаш в долині ріки Уж на Закарпатті // Друга конференція дослідників народної музики Червононоруських (галицько-володимирських) земель: Матеріали. – Львів, 1991. – С. 19, 21.
7. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття. – Наук. ред. В. Пасічник. – Львів, 2003. – С. 38.

Zbigniew Jerzy Przerembski

O NIEKTÓRYCH PRZEJAWACH FOLKLORYZMU W DAWNEJ I WSPÓŁCZESNEJ POLSCE

Folklorizm, mówiąc najkrócej, to wtórny byt folkloru. Jest znacznie starszy od określającego go pojęcia naukowego. Jego pierwszych przejawów w Polsce, i w Europie, trzeba chyba szukać w różnego rodzaju korowodach, maskaradach, spektaklach teatralnych, pantomimicznych, baletowych urządzanych od stuleci – zwłaszcza podczas karnawału, ale też przy innych okazjach – na zamkowych dziedzińcach, w przypoławcowych parkach, na ulicach i placach miast, w podmiejskich ogrodach, wiejskich posiadłościach. Nierzadko były one inspirowane ludowymi tradycjami kulturowymi, co stymulowała europejska moda na rustykalne i pastoralne nastroje, kilkakrotnie powracająca w różnych stuleciach czasów nowożytnych. W Polsce duże znaczenie dla popularności tego rodzaju przedsięwzięć miało także cechujące szerokie kręgi szlacheckie sarmackie umiłowanie swojskości.

Pierwsze festiwale folklorystyczne sensu stricto odbywały się w Polsce już w dwudziestoleciu międzywojennym. Szczególnie bogaty i różnorodny program miały te urządzane w latach trzydziestych w regionach górskich, nazywane m.in. “Świętem Gór”. Przedstawiano na nich nie tylko folklor różnych karpaccich regionów, ale też góralską sztukę, rzemiosło, gospodarke hodowlaną.

Po drugiej wojnie światowej, w 1949 roku nurt festiwalowy w Polsce zainaugurował Festiwal Polskiej Muzyki Ludowej w Warszawie. Wkrótce liczba przedsięwzięć tego rodzaju znacznie się zwiększyła obejmując, w różnych formach, poszczególne regiony, powiaty, województwa, aż do najważniejszego konkursu autentycznego folkloru muzycznego – organizowanego od 1968 roku Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Światowy zasięg i szersze podejście do folkloru (oprócz tradycji też artystyczne opracowania i stylizacje) ma od 1968 roku Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskich w Zakopanem. W drugiej połowie XX wieku znacznie wzrosła liczba zespołów folklorystycznych, wykształciły się różne ich rodzaje – od małych, amatorskich do dużych, zawodowych, z “Mazowszem” i “Śląskiem” na czele.

Niektóre z dawnych dworskich czy miejskich imprez inspirowanych kulturą ludową były przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców – służyły bowiem politycznemu umocnieniu władzy państwowej lub lokalnej. Nadawano im więc stosowną do celu i miejsca oprawę, dbając o możliwie szeroki udział różnych grup społecznych – po stronie uczestników i widzów. Późniejsze festiwale folklorystyczne również mogły mieć znaczenie polityczne lub społeczne. W dwudziestoleciu międzywojennym służyły konsolidacji

rozdzielonego zaborami narodu polskiego, przede wszystkim na poziomie krajowym, ale też etnicznym (jak “Święta Gór”, mające wzmacniać poczucie wspólnoty górali z karpaccich regionów odrodzonego państwa polskiego).

We współczesnym ruchu folklorystycznym w Polsce uwidaczniają się dwie główne tendencje: retrospektywna i progresywna. Pierwsza, to dążenie do zachowania, ożywienia lub wskrzeszenia ludowych tradycji, w tym muzycznych, w autentycznej postaci; druga obejmuje różnorodne próby ich odnowienia w nowej formie, tworzenia “nowej tradycji”, także przez związki z innymi rodzajami muzyki. Tutaj właśnie zawierają się zjawiska określane jako “nowa muzyka góralska” i “muzyka regionalna”, będące swego rodzaju nową muzyką ludową, tworzoną na ogół przez twórców autochtonicznych. Do pierwszego z nich nawiązują członkowie rodzinnego zespołu Trebuniów-Tutków z Podhala. Tworzona przez nich muzyka stanowi rozwinięcie i wzbogacenie rdzennej muzyki Podhala o nowe melodie, współczesne teksty i awangardowe aranżacje. Ich celem jest stworzenie oryginalnego polskiego brzmienia, chociaż także wspomaganego elementami reggae, jazzu, rocka, a nawet techno, wprowadzanymi przez współpracujących z zespołem muzyków.

Muzyka regionalna ma znacznie dłuższą historię, sięgającą pierwszych dekad XX wieku. Jest zakorzeniona w folklorze, opiera się głównie na gatunkach pieśniowych. Rozwija się przede wszystkim na Śląsku i Pomorzu (Kaszuby), gdzie była poprzedzona ożywionym XIX-wiecznym ruchem chóralnym, wykorzystującym m.in. ludowe pieśni. Na Kaszubach teksty i melodie pieśni są ludowe lub tworzone w “kaszubskim duchu” przez poetów i kompozytorów, a następnie aranżowane na wokalnie-instrumentalne zespoły kameralne, chóry. Zarówno twórcy, jak też wykonawcy nierzadko są profesjonalistami.

Współczesny ruch folklorystyczny w jakimś sensie jest kontynuacją folkloru. Czy jednak stanowi też zaczątek nowej tradycji kulturowej, zakładając roboczo, że nie ma sprzeczności logicznej w określeniu “nowa tradycja”. Istnieje w nim wiele nurtów, co utrudnia uformowanie się jakiejś spójnej całości. Twórcy często dokonują eksperymentów artystycznych łączących elementy różnorodnych stylów i rodzajów muzycznych, poddawanych aranżacjom w poszukiwaniu nowych efektów brzmieniowych. Nawet zjawiska zaliczane do nowej muzyki ludowej nie spełniają większości kryteriów tradycyjnej muzyki ludowej z najważniejszym z nich – wątkiem muzycznym (czy tekstowym), będących rodzajem idei muzycznej (tekstowej), znanym dzięki kompetencji kulturowej ludowych wykonawców, poznawanym drogą bezpośredniego przekazu pokoleniowego, a przybierającym konkretne kształty w postaci wariantów. Nowa muzyka ludowa nie jest też tworzona anonimowo, przez zbiorowość etniczną i przez zbiorowość tę aprobowana i korygowana. Na ogół nie wiąże się funkcjonalnie z ludową kulturą, chociaż

może być znana, a nawet wykonywana w środowiskach ludowych. Jej twory prawdopodobnie nie będą też długotrwałe.

Nowa muzyka ludowa, jako przejaw folkloryzmu, łączy się zazwyczaj z nowymi sytuacjami wykonawczymi z udziałem ludowych lub nieludowych śpiewaków, muzyków i tancerzy. W przeciwieństwie do jednorodnego środowiska uczestników sytuacji tradycyjnych, w których czynnik funkcjonalny przeważał nad estetycznym, imprezy folklorystyczne wprowadzają podział na wykonawców i widzów-słuchaczy, a element estetyczny jest w nich dominujący, nierzadko nawet wyklucza funkcjonalny. Sceniczne prezentacje folkloru przed publicznością stały się swego rodzaju manifestacjami artystycznymi, w rodzaju spektakli teatralnych czy koncertów muzycznych.

Nowa muzyka ludowa zdaje się zatem mieć cechy muzyki popularnej, rozrywkowej, tworzonej przez konkretnych twórców w postaci autonomicznych dzieł – utworów muzycznych, utrwalanych pismem nutowym, w postaci nagrań fonograficznych (rejestracji filmowych), służących głównie doznaniom estetycznym, i na ogół o krótkotrwałym bycie kulturowym.

Zofia Komuszyna

INSPIRACJE POLSKICH JAZZMANÓW RODZIMYM FOLKLOREM MUZYCZNYM

Od lat w literaturze poświęconej muzyce jazzowej pojawiały się liczne apele nawołujące do rzetelnego badania związków polskiej muzyki ludowej i jazzu. Wspominało o tym wielu zasłużonych dla upowszechniania folkloru i jazzu badaczy oraz publicystów. Przez wiele lat nie było jednak na ów apel żadnego odzewu. Omawiana tematyka nie została jeszcze opracowana w literaturze naukowej. Jedyne wzmianki pojawiają się w dwóch czasopismach jazzowych: publikowane od 1956 roku „Jazz” oraz od roku 1965 „Jazz Forum”. Na dodatek dopiero w 2010 roku wydana została książka Krystiana Brodackiego „Historia Jazzu w Polsce” stanowiąca pierwszą propozycję literacką opisującą w sposób całościowy historię tego gatunku muzycznego w naszym kraju. W pracy tej „Jazzowi na ludowo”¹ poświęcono zaledwie siedem stron, niemniej jednak autor tej pracy podkreśla potrzebę szerszego rozwinięcia tej tematyki. Nie ma więc potrzeby przekonywać o słuszności tego typu badań.

Polscy muzycy jazzowi szukając własnego języka muzycznego, często czerpali w swoich poszukiwaniach z rodzimego folkloru muzycznego. Liczne

¹ K. Brodacki, *Jazz na Ludowo* [w:] *Historia Jazzu w Polsce*, Kraków 2010, s. 540-547.

są w historii muzyki polskiej próby łączenia obu typów muzyki, dlatego też warto zwrócić uwagę na najczęstsze sposoby traktowania tworzywa folklorystycznego w utworach jazzowych.

Można wyróżnić cztery, chronologicznie uporządkowane, sposoby nawiązań polskich jazzmanów do rodzimego folkloru. Pierwszym z nich i najwcześniej stosowanym był **cytat**. Przykładów tego typu twórczości jest wiele. Już w roku 1958 Jan "Ptaszyn" Wróblewski ze swoim sekstem, podczas Festiwalu "Jazz Jamboree", dokonuje jednej z pierwszych w historii transplantacji polskiego folkloru na grunt jazzu w utworze *Bandoska in blue*. Należy podkreślić, że pierwsze próby stosowania cytatów opierały się przede wszystkim na stosowaniu autentycznych motywów stylizowanych melodii ludowych. Grupa Old Timers założona w 1965 roku wykorzystywała cytaty melodii *Ondraszek* oraz *Starzyk* z repertuaru zespołu Śląsk oraz *Ej przeleciał ptaszek* z repertuaru zespołu Mazowsze. Także Zygmunt Wichary, pianista i kompozytor, popularyzator jazzu w Polsce i w innych krajach wschodniej Europy, który w 1954 roku założył orkiestrę jazzową, zainspirował się popularną melodią ludową *Miała baba koguta*.

W kolejnym etapie zainteresowań polskich jazzmanów rodzimym folklorem muzycznym dominowały improwizacje jazzowe oparte na temacie ludowym, a więc **parafrazy**. W historii polskiego jazzu słynne są improwizacje kompozytora i pianisty, Andrzeja Trzaskowskiego, oparte na skalach ludowych, co zastosował między innymi w popularnej melodii *Oj chmielu, chmielu*.

Stylizacja, czyli komponowanie własnych melodii opartych na skalach ludowych to kolejny sposób nawiązań do rodzimej muzyki ludowej. Jest to już świadoma twórczość w duchu ludowym, a nie bezpośrednie nawiązywanie do folkloru. Najwybitniejszym przedstawicielem tego typu twórczości jest saksofonista jazzowy i kompozytor, Zbigniew Namysłowski, który przez wiele lat współpracował z góralami.

Najbardziej twórcze stało się **tworzenie kompozycji jazzowych w duchu polskiej muzyki ludowej**, a więc z zachowaniem tak zwanego klimatu muzyki polskiej. Za pierwszego, który w sposób mistrzowski w ten sposób inspirował się muzyką ludową uznać należy kompozytora i pianistę, Krzysztofa Komedę.

Warto zastanowić się także nad powodami, które skłaniają jazzmanów do zainspirowania się polskim folklorem. Muzycy mieszkający na stałe poza granicami kraju, sięgając do źródeł ludowych, inspirowani są często chęcią podkreślenia cech narodowych oraz manifestowania tożsamości narodowej i jedności z narodem. Takim muzykiem jest Witold Szczurek, vel Witold Rek, mieszkający w Niemczech, który propaguje muzykę regionu z którego pochodzi, a więc Rzeszowszczyzny. Folklor posiada jednakże także swoje autonomiczne piękno i właśnie jej czysto estetyczne wartości mogą być

pierwszą przyczyną zainteresowania się jazzmana muzyką ludową. Sięganie do folkloru jest również wyrazem pewnej mody, co nastąpiło między innymi po wizycie Willisa Conovera w Polsce w 1959 roku. Jego słowa stały się przyczyną bardziej świadomego traktowania folkloru przez polskich jazzmanów. Poradził on bowiem naszym muzykom, aby nie kopiowali amerykańskiej muzyki, a tworzyli własną muzykę opartą na rodzimej muzyce ludowej. Od tego czasu zauważalne jest częstsze łączenie jazzu z rodzimą muzyką ludową. Sięganie do polskiej muzyki ludowej może być wreszcie wyrazem fascynacji specyficznością i prostotą folkloru. Przestaje być przy tym ważne dosłowne przytaczanie autentycznych melodii ludowych w kompozycji.

U niektórych twórców tematyka ludowa przewija się z różnym nasileniem w całym dorobku. Reprezentantem tego typu podejścia jest twórczość Zbigniewa Namysłowskiego. Inni jazzmani traktowali kompozycje z melodiami ludowymi jako wprawki warsztatowe w początkach twórczości albo też dopiero po latach dochodzili do indywidualnej interpretacji wzorów muzyki ludowej.

Wielu z jazzmanów, niezależnie od preferowanego podejścia do zastosowań rodzimego folkloru w muzyce, przed komponowaniem, podejmowało się samodzielnych badań nad polską muzyką ludową. Tu warto wspomnieć nie tylko o Zbigniewie Namysłowskim badającym muzykę podhalańską, ale też o Włodzimierzu Nahornym, który badał muzykę ludową Kurpi, Leszka Kułakowskiego i Ola Walickiego, którzy zajmowali się w różnym czasie muzyką kaszubską czy Witolda Reka, który poza granicami kraju szerzy poprzez łączenie jazzu z folklorem muzykę Rzeszowszczyzny. Efektem ich pracy wielokrotnie stawały się nagrania audio oraz liczne koncerty w kraju i za granicą. Chęć pogłębienia wiedzy na temat folkloru danego regionu, którym muzycy jazzowi interesowali się w związku z podejmowanymi przez nich projektami muzycznymi, świadczy o wysokim stopniu profesjonalizmu oraz gwarancji rzetelnego i świadomego nawiązywania do rodzimej kultury muzycznej.

Ujmując omawiane zagadnienia w kontekście geograficznym, należy podkreślić, że muzyka, która najczęściej inspirowała jazzmanów w kontekście związków z muzyką ludową pochodzi przede wszystkim z następujących regionów: Rzeszowszczyzny, Kaszub, Kurpi słynących z lirycznych i balladowych pieśni oraz Podhala. Fascynacja muzyką podhalańską jest chyba najsilniejsza i trwa do dzisiaj, prawdopodobnie też wpływa na żywotność tradycji muzycznych wśród samych Podhalan. Pierwotnym wzorem była także muzyka Mazowska i Kujaw z jej lirycznym bądź żywiołowym charakterem i rytmem mazurkowymi. Przykładem mogą być tutaj "Mazurki" Chopina, których interpretacji podejmowało się wielu jazzmanów, między innymi Michał Urbaniak.

Polska muzyka ludowa przez lata kojarzona była przede wszystkim z mazurkami Fryderyka Chopina. Przedsięwzięcia muzyczne polskich jazzmanów udowadniają, że rodzimy folklor jest jednak bardzo bogaty i w sposób twórczy można z niego korzystać.

Богдан Луканюк

ПРО СИСТЕМНУ ОРГАНІЗАЦІЮ ВИКЛАДАННЯ ЕТНОМУЗИКОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Етномузична педагогіка – дисципліна молода, в тих чи інших формах вона існує не більше століття і все ще перебуває в процесі становлення [1]. Процес цей, позбавлений єдиного керівництва, відбувається по суті стихійно, поступово досягаючи позитивних результатів відомим методом “проб і помилок”.

На сьогодні вивчення музичної культури усної традиції, що має глобальні виміри, переважно зводиться до ознайомлення з жанровою картиною національного фольклору, причому фактично на всіх рівнях освіти (вищої, середньої, а подекуди й початкової) та в усіх її відмінах (загальних і спеціально-музичних) [2]. У той вельми нехитрий спосіб культивується нерентабельна повторюваність матеріалу викладання, яка не тільки дає вузькоглядне уявлення як про саму народну музику, так і науку, що її досліджує, але й знеохочує молодь до першої та другої. Позатим відсутність єдиних методологічних підходів при формуванні навчальних планів та програм [3] дезорієнтує вчителів та їхніх вихованців, множачи непорозуміння та понижуючи і без того не надто високий ступінь фольклористичної грамотності в суспільстві.

Звісно, можна було б уникнути марної затрати часу та зусиль, якби цей процес був системно продуманий та організований так, щоби кожен читаний курс не повторював попередній, а спадкоємно продовжував його, приносячи принципово нові знання та розширюючи етномузичний кругозір учнів та студентів. Всеохопний підбір навчальних предметів (музично-етнографічних і музично-етнологічних, теоретичних та історичних, національного та світового обсягів) дав би можливість слухачам відповідних лекційних і практичних курсів поступово, крок за кроком ознайомитися з важнішими галузями етномузикознавства при збереженні існуючої сітки навчальних годин.

Системною нормалізацією вивчення етномузикознавчих дисциплін на всіх освітніх щаблях повинен би зайнятися спеціально створений координаційний орган фахівців – якщо не державний, то бодай громадський. Утілення в життя настільки масштабного проекту,

звичайно, вимагає неабиякої активності, її ж у нас, на жаль, хронічний брак навіть серед працівників вищих шкіл.

Вихідні пропозиції для обговорення можливих магістральних шляхів раціонального вирішення назрілих проблем системно впорядкованої організації викладання музичного фольклору та музичної фольклористики на трьох основних ступенях музичної освіти в Україні намічені методично-теоретичною розробкою автора цих рядків [3], яка все ще чекає свого критичного розгляду.

Література:

1. Луканюк Богдан. Начерк історії музично-етнографічної освіти (до середини ХХ століття) // Етномузика. Львів, 2008. Число 4. С. 102-123. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 21).

2. Колеса Філарет. Українська усна словесність. Львів, 1938. (Науково-популярна бібліотека товариства “Просвіта”, фонд “Учітеся, брати мої”. Число 22); Іваницький Анатолій. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ, 1990; його ж, Українська народна музична творчість: Навчальний посібник. Київ, 1999. Видання друге, допрацьоване.

3. Луканюк Богдан. Про тематичні плани курсів “Музичного фольклору” // Етномузика. Львів, 2007. Число 2. С. 157-171. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 14.

4. Луканюк Богдан. Концепція викладання музично-етнографічних дисциплін в системі “школа – училище – виша” // Етномузика. Львів, 2008. Ч. 5. С. 106-158. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 22. + Окрема відбитка.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

GACEK GABRIELA – Absolwentka fortepianu na Akademii Muzycznej we Wrocławiu (2010) i muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim (2010). Obecnie doktorantka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

ГАЦЕК ГАБРИЕЛА – піаністка (випускниця Музичної академії у Вроцлаві, 2010) та музиколог (Варшавський університет, 2010). Зараз – докторантка Інституту мистецтв Польської академії наук у Варшаві.

КОЛОМИЄЦЬ ОЛЯ – ст. викладач кафедри музикознавства факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

KOMUSZYNA ZOFIA – doktorantka Studiów Nauk o Kulturze Uniwersytetu Wrocławskiego na specjalności muzykologia. Studia w zakresie teorii muzyki ukończyła z wyróżnieniem na Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w 2011 roku. W tym samym roku ukończyła także studia w zakresie muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim. Od 2012 roku współpracuje z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w pracach nad serią wydawniczą „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały”.

КОМУШИНА ЗОФ'Я – докторантка Вроцлавського університету за спеціальністю “музикологія”. Випускниця Музичної академії ім. Кароля Ліпінського у Вроцлаві (теорія музики, 2011), а також Вроцлавського університету (музикологія, 2011). З 2012 року співпрацює з Інститутом мистецтв Польської академії наук у роботі над серією “Польська народна пісня та музика. Джерела та матеріали”.

LEWANDOWSKA BOŻENA – dr., etnomuzykolog, pracownik Instytutu Muzykologii UJ, zakład teorii i antropologii muzyki. Jest członkiem jury m.in. Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem oraz Festiwalu Kapel Folkloru Miejskiego w Przemyślu.

ЛЕВАНДОВСЬКА БОЖЕНА – др. етномузиколог, співробітниця Інституту музикології Ягелонського університету, кафедра теорії та антропології музики. Член журі Міжнародного фестивалю фольклору гірських земель у Закопане, а також Фестивалю капел міського фольклору в Перемишлі.

ЛУКАНЮК БОГДАН – кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

MAJERCZYK DOROTA – etnolog (Uniwersytet Śląski w Katowicach) absolwentka Podyplomowych Studiów Etnomuzykologicznych (Uniwersytet Warszawski) Założyciel Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ludowej w Rabce Zdroju. Długoletni kierownik zespołów regionalnych na terenie Podhala.

МАЄРЧИК ДОРОТА – етнолог (Шльонський університет у Катовіцах), випускниця Післядипломних етномузикологічних студій Варшавського університету. Засновниця Товариства любителів народної культури в Рабці Здрой. Багатолітній керівник регіональних ансамблів на Підгалю.

ПАСІЧНИК ВОЛОДИМИР – науковий співробітник Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника, ст. викладач кафедри музикознавства факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

PRZEREMBSKI ZBIGNIEW JERZY – prof. dr hab. kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego we Wrocławiu, pracuje też w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

ПШЕРЕМБСЬКИЙ ЗБІГНЄВ ЄЖИ – професор, доктор, керівник Відділу систематичної музикології кафедри музикології Вроцлавського університету, а також працівник відділу музикології Інституту мистецтв Польської академії наук у Варшаві.

SZYSZKA KATARZYNA – doktorantka Studiów Nauk o Kulturze Uniwersytetu Wrocławskiego na kierunku muzykologia. Absolwentka muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim.

ШИШКА КАТАРИНА – докторантка Культурологічних студій Вроцлавського університету (напрямок – музикологія). Випускниця Вроцлавського університету (музикологія).

ЗМІСТ

Володимир ПАСТІЧНИК. Володимир Гошовський: взаємини та наукові контакти / Wolodymyr Hoszowsky: stosunki i kontakty naukowe.....	3
Dorota MAJERCZYK. Rola Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ludowej w przekazie tradycyjnego folkloru muzycznego / Роль Товариства Любителів народної культури в передачі традиційного музичного фольклору.....	5
Ірина ДОВГАЛЮК. Передісторія фонографування у Галичині / Prehistoria nagrań fonograficznych w Galicji.....	7
Gabriela GACEK. Nieznane nagrania muzyki przedwojennych polskich mieszkańców Galicji Wschodniej ze zbiorów archiwum Polskiego Radia we Wrocławiu / Невідомі записи музики довоєнних поляків Східної Галичини з архіву Польського радіо у Вроцлаві.....	9
Weronika GROZDEW-KOŁACIŃSKA. O potrzebie badań nad stylem w polskim śpiewie tradycyjnym / Про потребу досліджень стилю в польському традиційному співі.....	12
Bożena LEWANDOWSKA. Kapele podwórkowe dawniej i dziś / Вуличні (дворові) капели колись і зараз.....	15
Katarzyna SZYSZKA. Pokoleniowy przekaz ludowych tradycji muzycznych wśród górali śląskich na przykładzie Trójwsi Beskidzkiej / Передавання від покоління до покоління народних музичних традицій шльонських гуралів на прикладі Труйвсі Бескідзкей.....	16

Ольга КОЛОМИЄЦЬ.
Музичні перехрестя волохів на Закарпатті
(Перші результати проекту «Bajeschi in Transkarpatien»
Австрійської академії наук) / Muzyczne skrzyżowania
wołochów na Zakarpaciu (pierwsze rezultaty projektu
‘Bajeschi in Transkarpatien’ Akademii nauk Austrii).....18

Zbigniew JERZY PRZEREMBSKI.
O niektórych przejawach folkloryzmu w dawnej
i współczesnej Polsce / Про деякі вияви фольклоризму
в давній та сучасній Польщі.....22

Zofia KOMUSZYNA.
Inspiracje polskich jazzmanów rodzimym
folklorem muzycznym / Інспірації польських
джазменів рідним музичним фольклором.....24

Богдан ЛУКАНІЮК.
Про системну організацію викладання
етномузикознавчих дисциплін / O systemowej
organizacji nauczania przedmiotów etnomuzykologicznych.....27

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ВРОЦЛАВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Міжнародна наукова конференція

ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ

присвячена 90-літтю від дня народження
українського етномузиколога
ВОЛОДИМИРА ГОШОВСЬКОГО
та

100-літньому ювілею заснування
Інституту музикології Львівського Університету

Тези доповідей