

Zapis drogi

Do rodzimej tradycji przez inność

dr hab. Maria Pomianowska

Wielokrotnie zastanawiałam się, dlaczego moja droga do polskiej muzyki ludowej wiodła przez głębokie wniknięcie w egzotyczne kultury świata. „...Trzeba je poznać – napisał Ryszard Kapuściński w *Podróżach z Herodotem* – bo te inne światy, inne kultury, to są zwierciadła, w których przeglądamy się my i nasza kultura. Dzięki którym lepiej rozumiemy samych siebie”.

Cała historia Polski, której usytuowanie narażało kraj na ciągły kontakt z „innym”, to adoptowanie i transformowanie tej inności na rzecz polskiej tradycji. Muzyka polska rozwijała się w kraju o unikalnym usytuowaniu w Europie. W związku z tym była poddana silnym wpływom z Północy, Południa, Wschodu i Zachodu. Muzyka tradycyjna zawiera w sobie zapis tych wpływów. Ktoś nazwał mnie osobą wpisującą się w tzw. kulturę remiksu. Biorę stare, transformuję i tworzę nowe, ale jakby z fragmentów tradycji. Od czasów średniowiecza kulturę europejską można nazwać kulturą remiksu. Skryptoria przepisywały teksty poprzednich epok bez dbałości o prawa autorskie, ale paradoksalnie – właśnie dzięki temu zachowaliśmy kulturową ciągłość. Wpływy obce leżą u zarania naszej tożsamości. Choćby arabskie tłumaczenia Arystotelesa w dużym stopniu miały wpływ na budowanie współczesnej tożsamości Europy.

Muzyka klasyczna, muzyka ludowa

Z muzyką tradycyjną jestem związana od dzieciństwa, chociaż rozumienie, czym ona właściwie jest, zmieniało się na przestrzeni mojego życia. Edukacja w szkołach muzycznych przygotowywała nas głównie do wykonywania i rozumienia muzyki klasycznej. We wczesnym dzieciństwie poinformowano mnie, że najwybitniejsi polscy kompozytorzy z Fryderykiem Chopinem, Karolem Szymanowskim i Witoldem Lutosławskim na czele, czerpali swoje inspiracje z muzyki ludowej (głównie chłopskiej). Związki muzyki ludowej z muzyką klasyczną

były jednak przedstawiane w dość specyficzny sposób. Muzyka klasyczna, elitarna, „uczona”, posiadająca swoją opisaną przez wieki teorię, komponowana według ścisłych zasad związanych z konkretnym okresem historycznym, była tą z „wyższej półki”. Odnosiłam wrażenie, słuchając moich nauczycieli, że stawiają ją w pewnej opozycji do muzyki ludowej, anonimowej, niezapisanej, tworzonej spontanicznie, jakby była z „niższej półki”. Co więcej, tylko dlatego, że ta grubo ciosana tradycja muzyczna polskiego ludu dostała się w ręce genialnych kompozytorów klasycznych, otrzymywała drugie życie, stając się brylantem. Taki obraz muzyki ludowej wyniosłam z czasów mojej szkolnej edukacji muzycznej. Miałam oczywiście, jako dziecko z miasta, od czasu do czasu możliwość „żywego” kontaktu z muzyką ludową, na przykład, gdy zaproszono mnie na wiejskie czy miejskie wesele, na którym czas umilała gościom kapela z sąsiedniej wsi lub artyści podwórkowi, bo ich wielbicielem był na przykład ojciec panny młodej. Jedyną rzecz, która mi się wtedy podobała, oprócz wpadających w ucho melodii i często zabawnych tekstów, była emanująca od artystów radość muzykowania. Czuć było, że grają i cieszą się tym, muzyka sprawiała radość. Dla młodego muzyka, wychowanego w systemie nakazów i zakazów muzyki klasycznej, to był niedostępny świat doznań. Pojawiła się w moim sercu tęsknota do takiego przeżywania muzyki.

W wieku 19 lat, krótko po skończeniu średniej szkoły muzycznej (początek lat 80. XX wieku), postanowiłam rozstać się z muzyką klasyczną. Nie odpowiadał mi stres sceniczny, konkutowanie w sferze umiejętności i biegłości gry pomiędzy artystami, które przesłaniały radość obcowania z tajemnicą dźwięku. Przez dwa lata moja wiolonczela stała się polem eksperymentów dźwiękowych, które były wyrwaniem się z więzów klasycznych norm i kodów. Wyjechałam do Indii, gdzie rozpoczęła się podróż w świat muzyki tradycyjnej innych kultur. Uczyłam się gry na sarangi¹ oraz teorii i praktyki ragi². Doświadczenia inności były na

¹ Sarangi-Fidel, której drewniany korpus wykonany jest z jednego klocka drewna, pokryty membraną z koziej skóry. Wyposażony w 3 jelitowe struny, na których gra się smyczkiem i 37 metalowych rezonatorów, strojonych w zależności od skali używanej w utworze. Struny skraca się, odpychając paznokciem w bok.

² Raga to dorobek wieków rozwoju muzyki indyjskiej, konstrukcja formalna, określająca od ponad tysiąca lat zasady tworzenia i improwizowania muzyki. Każda raga posiada własne imię, mające różne znaczenia. Może wiązać się z określoną porą roku, w której należy ją wykonywać. Muzycy w Indiach uważają, że każda raga zespolona jest z inną emocją. Cykl dnia i nocy, cykl pór roku jest analogiczny z przebiegiem życia człowieka. Każdy składnik dnia, jak pora przed wschodem słońca, południe, popołudnie, wieczór itd., odpowiadają określonemu nastrojowi w muzyce. Cechy dźwięków składających się na daną ragę, określają nastrój pory, w jakiej jest wykonywana.

tyle głębokie, że oderwały mnie od słyszenia strojem „temperowanym”, uleczyły ze wstrętu do mikrotonów, od strachu przed improwizacją i tworzeniem własnej muzyki. Co ciekawe, po dwóch latach przerwy zdałam na studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina, by kontynuować edukację, ale już na moich zasadach. Skończyłam studia z wyróżnieniem, grając na dyplomie między innymi mało wtedy znany *Koncert-rapsodię na wiolonczelę z orkiestrą* ormiańskiego kompozytora Arama Chaczaturiana, pełną melizmatów, egzotycznych cykli rytmicznych i przestrzeni dla własnej, bardzo elastycznej interpretacji.

Tajemnica muzyki, bezinteresowność aktu twórczego

W latach 90. ubiegłego wieku świat zmieniał się w zawrotnym tempie, ale nadal pełen był paradoksów. Z jednej strony coraz łatwiejszy dostęp do Internetu, środków transportu przenoszących nas wprost z serca Europy na drugi koniec świata pozwalały na poznanie odległych kultur, bez ruszania się z własnego mieszkania. Z drugiej strony widać było, że wiele nacji miało poważny problem z zaakceptowaniem istnienia różnorodności. Problem wiązał się wtedy w pewnym stopniu z niewiedzą. Ona zaś rodziła dezaprobatę i wrogość. Poznawanie zaś wyzwalało postawę otwarcia i przyjaźni. Poznawanie od strony teoretycznej i praktycznej muzyki tradycyjnej nie tylko polskiej, ale również innych narodów, było bodźcem do poszukiwania tajemnicy w muzyce, która odpowiada za bezinteresowność aktu twórczego. Podczas licznych podróży zbierałam bogate doświadczenia w pracy z artystami zajmującymi się muzyką tradycyjną. To otworzyło mi oczy na ówczesne procesy przemian w dziedzinie kultury i sztuki, zarówno te, które poszukiwały wspólnego języka w sztuce, jak i te oparte na dążeniu do zachowania własnej tożsamości poprzez chociażby poznanie i kultywowanie rodzimej tradycji. Z mojego dzieciństwa pamiętam powszechny pogląd, że świat jest wielością i odmiennością kultur, a ich członkowie traktowani byli jako przypisani do własnych konwencji kulturowych. W latach 90. XX wieku zauważalne stało się traktowanie odmiennych kultur muzycznych jako składowych elementów wspólnego ogólnoludzkiego dziedzictwa, które mogły być wykorzystywane w tworzeniu nowego sposobu myślenia na temat tego, czym jest muzyka. W tych warunkach uwypukleniu zaczęło ulegać to, co jest trwałe, co jest gwarancją ciągłości, sensowności i celowości ludzkich działań i zachowań. Aby miał miejsce prawdziwy rozwój kultury, potrzebny był stały punkt odniesienia, który tkwił w rozmaitych, wypracowanych wspólnie formach tradycji. Świadome łączenie się

z przeszłością (tradycja) i jednocześnie wybieganie w przyszłość. Wiele lat zastanawiałam się, dlaczego od pokoleń kompozytorzy muzyki klasycznej inspirują się anonimową twórczością ludu. Jak wygląda to wrastanie w przeszłość w takim aspekcie? Bo przecież nie chodzi tu tylko o zachwyt nad piękną melodią. Mam wrażenie, że tym, co pociągało i nadal pociąga genialnych kompozytorów muzyki klasycznej, może być walor autentyzmu w twórczości ludowej. Akt twórczy wyrażany spontanicznie, z potrzeby serca.

Na początku lat 90. ubiegłego wieku, dzięki prof. Andrzejowi Bieńkowskiemu, zetknęłam się z muzyką kapeli z Rdzuchowa, w której głównym solistą był legendarny skrzypek Józef Kędzierski. Brzmienie zespołu było równie egzotyczne dla klasycznego muzyka, jak dźwięki Dalekiego Wschodu. To mocne, artystyczne przeżycie skierowało mnie w stronę polskiej muzyki ludowej, ale takiej, która w moim odczuciu korespondowała z przeżywaniem emocji zbliżonych do tych, jakich doświadczałam, słuchając muzyki z wielu zakątków Azji.

Krótko po poznaniu muzyki Józefa Kędzierskiego znalazłam się w Korei. Tam, podczas koncertu tzw. muzyki pansori³, doświadczyłam dokładnie tego samego, co słuchając genialnego polskiego skrzypka ludowego z mikroregionu kajockiego. Pansori to jeden z bardziej popularnych i kochanych w Korei rodzajów muzyki tradycyjnej. Pamiętam, jak śpiewaczka po części śpiewała, po części deklamowała. Głos wokalistki brzmiał czasami łagodnie, czasami bardzo ostro, chrapliwie. To śpiewała, to znów krzyczała, czasami stawiając dźwięki poza skalą ludzkiego głosu. Zrobiło mi się gorąco, przestałam czuć, że jestem w jakiejś sali na jakimś koncercie. Były tylko moje uszy i głos wokalistki. Nie widziałam nic wokół, jakby obraz otaczającego świata zmienił się w wibrację. Podobne doświadczenia miałam w Indiach, Japonii oraz w kontakcie z tradycyjną muzyką perską. Po powrocie z Korei słuchałam muzyki Piotra Gacy, Józefa Zarasia, Stanisława Zieji, Tadeusza Jedynaka. Przyszłość, ich kreacje zapierały mi dech w piersiach. Znalazłam w tej muzyce tajemnicę pozaintelektualnego dotknięcia emocji w jej pozaznaczeniowej formie. Podróż w głąb mojej własnej, polskiej muzycznej tradycji odbywała się wtedy równolegle z pogłębianiem więzi z tradycyjnymi kulturami Azji. Coraz częściej odnosiłam wrażenie, że wspinam się na wysoką

³ Pansori to tradycyjny gatunek muzyki o pochodzeniu szamańskim. Rozwinął się w południowo-zachodniej Korei w XVI wieku. W 2003 roku został wpisany na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO.

górze, gdzie każdego dnia wyraźniej widać było te elementy mojej własnej tradycji muzycznej, których nigdy wcześniej nie udało mi się dostrzec. To było jak odkrywanie nowych łądów. Im więcej spotkań, tym częściej pojawiało się pytanie: czym ja i moja kultura różnimy się od tych, które spotykam? Co nas łączy, co dzieli? Nie tylko w warstwie zewnętrznych kształtów i barw, ale też na poziomie emocji, potrzeb i oczekiwań względem muzyki. W kontakcie z muzyką nawet bardzo oddalonych od siebie miejsc na świecie, najistotniejsza okazała się zawarta

w niej prawda. Nie było ważne, czy to polski oberek, czy raga z Indii, czy może koreańskie pansori. Tego rodzaju doświadczenia były dowodem wielkiej siły oddziaływania muzyki tradycyjnej, za którą stoją całe pokolenia. Skrzypek ze Rdzuchowa, ogrywający oberki, „przeciągnięciem” nuty, akcentem, grą „w poprzek rytmu” i muzyk z Radżastanu, grający na sarangi, „ogrywający” thumri⁴ ozdobnikami i pokazujący różne warianty melodii i cyklu rytmicznego, wyzwalałi podobne emocje, opowiadając niekończącą się, pozawerbalną historię tajemnicy muzyki. Emocje, które wypierają wszelkie pytania typu: czym jest muzyka, gdzie są jej granice, skąd wiemy, że mamy do czynienia z piękną lub brzydką muzyką?

Tradycja

Przez ostatnie tygodnie prowadziłam wiele rozmów na temat muzyki tradycyjnej. Niektóre wypowiedzi moich rozmówców były na tyle ciekawe, czasem szokujące, że przenieśliam dyskusję na jeden z portali społecznościowych, by dowiedzieć się, co ludzie z różnych środowisk myślą na temat tradycji czy też muzyki tradycyjnej. Dla mnie tradycja to przekazywanie z pokolenia na pokolenie treści kulturowych, które uważa się za ważne dla danej społeczności. W ten sposób włączamy przeszłość w kształtowanie teraźniejszości i przyszłości. Aby tradycja wpływała na nasze życie, powinna być „żywa”. Kulturowanie przeszłości łączy się w ten sposób z tworzeniem nowego, opartego na doświadczeniu pokoleń.

Niektórzy moi znajomi uważają tradycję za kręgosłup polskiego społeczeństwa. Wielu rozmówców zgadzało się w jednym, że granica, gdzie muzyka tradycyjna zaczyna się i kończy,

⁴ Thumri to ulubiony „lekki” styl muzyki wokalne lub instrumentalnej Indii Północnych. Stosowany w muzyce klasycznej subkontynentu oraz ludowej różnych regionów kraju.

jest bardzo umowna. Możemy nazywać polską muzyką tradycyjną twórczość chłopską, dworską czy religijną. Muzyką tradycyjną nazywamy również twórczość miejską: kapele podwórkowe czy tańce dworskie mieszczańskie żywieckich. Muzyką tradycyjną jest też repertuar mniejszości narodowych, chociażby muzyka żydowska, ukraińska, łemkowska, białoruska, tatarska etc. Ktoś powiedział w dyskusji: „Każdy gatunek muzyki, ma swoją tradycję”. Fakt. Dla kompozytora muzyki współczesnej tradycją może być dodekafonia i sonoryzm. Dla mieszkańca miasta tradycją jest kapela, która odwiedzała regularnie jego podwórko. Dla innych romska grupa muzyczna, od pokoleń zamieszkująca po sąsiedzku. Pewna osoba dzieląca się swoimi refleksjami na temat muzyki tradycyjnej tak napisała: „Dla mnie muzyka tradycyjna, to raczej taka związana z pewnymi tradycjami, świętami i obrzędami, które przez wieki były pomostem między tym co odeszło a dniem dzisiejszym. Może ktoś się z tym nie zgodzić, ale ja tak to rozumiem. A reszta dźwięków funkcjonujących razem z nami, niezależnie od miejsca powstania, statusu kompozytorów, wykonawców i słuchaczy, to już tylko „rozrywka”. Najpierw jest tradycyjne „Sto lat” dla solenizanta czy jubilata, a potem są tańce do skocznej nuty”.

Spotkałam się z ludźmi, którzy za polską muzyką tradycyjną uważają piosenki piłkarskie, tworzone pod wpływem emocji związanych z meczami. W wielu miejscach Polski słyszałam, że tradycją polską jest disco polo, narodzone w latach 80. XX wieku i słuchane przez rodziców, których dzieci mają teraz po 20-30 lat. Jeden z rozmówców Mariusz Pucia powiedział: „...jest granica domniemana między tym, co tradycyjne, a co nie. Dawniej za ludowe (a wiemy, że jest tu wspólny mianownik) uznawano na przykład to, co funkcjonujące długo w społeczności, jeszcze było kilka innych możliwych wyznaczników (ludowe genetycznie lub/i funkcjonalnie). Dziś spotykamy sporo takich, którzy roszczą sobie prawo do decydowania o tym, co jest tradycyjne, a co nie. Myślę tu o stylistyce, użyciu takich czy innych instrumentów, zasięgu regionalnym konkretnych zjawisk etc. Tymczasem to jest wciąż żywy organizm, rozbijający szufladki, w które chcemy go wcisnąć. Niemniej granica ta gdzieś przebiega. Gdzie? Ano być może nie powinna ona po prostu zawsze i wszędzie być tak samo definiowana. Ergo: nie ma jednej definicji. Na pewno Weronika Grozdew-Kołaćńska napisała krótko i trafnie: muzyka tradycyjna związana jest z tym, co się dziedziczy, czyli ze spuścizną. A tradycyjne staje się to, co ze spuścizny uznamy za ważne. Wniosek byłby taki, że to, co

tradycyjne, definiuje każdy indywidualnie dla siebie. Dla większych grup może będzie to więc wypadkowa”.

Podczas pierwszych podróży po Azji w pierwszej połowie lat 80. XX wieku mój mistrz gry na instrumencie sarangi często powtarzał, że „o ile można zachować i kultywować tradycję przodków, o tyle nie ma się problemów z własną tożsamością”. Słowa te utkwiły mi głęboko w pamięci. Tradycją w Indiach jest gra formy muzycznej mocno improwizowanej, o nazwie raga. Muzyka ragi jest filozofią dźwięku, a jednocześnie sztuką narracji. Jest jak nauka języka. Tak jak on, zbudowana jest z dźwięków. Tym, co improwizuję, jest emocja. Każda emocja ma początek, wzrastanie, a potem zanika. Nuty, frazy przenoszą emocje. Zatem tradycją muzyczną w Indiach, niezależnie od regionu kraju, jest improwizowanie emocją. Podobne podejście do muzyki tradycyjnej spotkałam w Iranie, krajach Azji Centralnej i na Dalekim Wschodzie, gdzie często utożsamia się muzykę tradycyjną z muzyką dworską. Bardzo zastanowiła mnie wypowiedź jednego z moich wirtualnych rozmówców, Rafała Chojnackiego: „A czy to nie jest tak, że jak zaczyna się odtwarzać coś »zamrożonego Weronika Grozdew-Kołacińska napisała w czasie«, to jest już właśnie muzyka tradycyjna? Ja uważam że ważny jest ten moment zatrzymania. Przez wieki muzyka ewoluowała i nagle mówimy „stop”. I w tym miejscu zaczyna się tradycja. Kolejne ewolucje następują, ale mówimy już o muzyce inspirowanej tradycyjną”. Mikołaj Stroiński – kompozytor muzyki do gier komputerowych dodaje: „...ja myślę, że o ile nie mamy za życia połączenia z powstaniem danej muzyki, ma ona duże szanse stać się tradycją. Przez ten system tym bardziej tradycja może się od nas oddalać i trzeba ją »wskrzeszać«”.

Staropolskie zapomniane instrumenty smyczkowe, (re)konstrukcja

W 1984 roku po powrocie z Indii, rozpoczęłam pionierską pracę, polegającą na prezentacji form muzycznych i instrumentarium Indii w naszym kraju. Był to czas, gdy w trakcie występów trzeba było stawić czoło poważnym międzykulturowym barierom, istniejącym pomiędzy dwiema odległymi od siebie tradycjami muzycznymi. I chociaż niejednokrotnie udawało mi się odnaleźć pewne analogie, inność brzmienia instrumentów Indii, która wiązała się głównie z archaiczną barwą brzmienia, uzyskaną zapomnianymi u nas technikami wydobycia dźwięku, uświadomiła mi, jak te elementy estetycznie są trudne do zaakceptowania przez polskiego odbiorcę. Zatem z obiektywnych przyczyn zaistniała sytuacja

wymagająca ode mnie dość elastycznego dostosowywania sposobu gry na sarangi do wrażliwości oraz oczekiwań polskiego słuchacza. Zaistniały warunki zmuszające mnie do tworzenia nowych, eksperymentalnych rodzajów techniki gry; bardzo rzadko stosowane w Indiach, a powszechne w przypadku wiolonczeli, altówki czy skrzypiec. Z tych eksperymentów zaczęła się wyłaniać koncepcja zupełnie nowego myślenia na temat gry na instrumencie smyczkowym⁵.

Przez ostatnie kilkadziesiąt lat obserwujemy, głównie w Europie, powrót do brzmienia zapomnianych instrumentów muzycznych. To jeden z elementów procesu odnajdywania tożsamości kulturowej i przywrócenia zagubionej, naturalnej hierarchii wartości. Na fali tych poszukiwań 27 lat temu wsparta ogromną wiedzą Ewy Dahlig-Turek i mistrzowską ręką lutnika Andrzeja Kuczkowskiego, podjęłam się rekonstrukcji praktyki wykonawczej zapomnianych staropolskich fideli kolanowych: suki biłgorajskiej i fideli płockiej, a krótko potem suki mieleckiej.

„Jedną z cech wyróżniających polskie instrumentarium ludowe od niemieckiego, słowackiego czy białoruskiego jest występowanie niemal wyłącznie chordofonów smyczkowych przy całkowitym braku instrumentów szarpanych...”⁶. Fidele to instrumenty, które zdominowały w szczególności ludową praktykę muzyczną w Polsce. Skrzypce stanowią trzon wszystkich tradycyjnych kapel. Warto wspomnieć, że podobnie jak w historii muzyki, w dziejach instrumentów muzycznych nastąpił podział na instrumentarium profesjonalne i amatorskie na początku XVI wieku⁷. Od tego czasu zaczyna się mówić o instrumentarium ludowym i ludowej praktyce wykonawczej. Skrzypce obecne są w polskim folklorze od połowy XVI wieku⁸. Choć wrastały mocno w krajobraz polskiej wsi w XIX wieku, idea gry smyczkiem jest elementem obcej kultury, zaadaptowanym przed wiekami do muzyki europejskiej, w tym polskiej. Podczas wieloletnich badań nad zagadnieniem instrumentów smyczkowych Europy i Azji zetknęłam się z wieloma teoriami na temat ich pochodzenia.

⁵ Gdy 30 lat temu pokazywałam w Indiach eksperymentalne techniki gry na sarangi, moi nauczyciele, choć zainteresowani, nie wyrażali wielkiej aprobaty. Od 15 lat zgłaszają się sarangiści młodego pokolenia, którzy adaptują moje stare pomysły, wyniesione z doświadczeń gry na wiolonczeli, przetransformowane do celów gry na sarangi. Wprowadzają je do swojej praktyki wykonawczej, tworząc nowe wartości barwowe i wyrazowe.

⁶J. Jaskulski, J. Podbielski, R. Wieczorek, *Polakowi tylko Boga a skrzypic*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1996, s. 42.

⁷ W. Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, PWM, Kraków 1971, s. 85.

⁸ E. Dahlig, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, ISPAN, Warszawa 2001, s. 139.

Początki użycia smyczka są nadal niejasne. Literatura opisująca to zagadnienie obfituje w sprzeczne hipotezy i pełna jest domysłów. Wielu naukowców skłania się do tezy mówiącej, że ojczyzną instrumentów smyczkowych może być Azja Centralna⁹. Jest wysoce prawdopodobne, że z tego pradawnego źródła idea gry smyczkiem powędrowała do różnych zakątków świata¹⁰.

Rozróżniamy dwa podstawowe rodzaje instrumentów smyczkowych: fidele ramieniowe i kolanowe. Te drugie przez wieki były rozpowszechnione na ziemiach polskich. Weronika Grozdew-Kołacińska napisała O popularności pozycji kolanowej na ziemiach polskich świadczą zapiski niemieckiego teoretyka muzyki Martina Agricoli w jego dziele z 1545 roku pt. *Musica instrumentalis deudsch* dotyczące tzw. polskich skrzypiec. Jako cechę charakterystyczną dla kultury polskiej opisuje Agricola trzymanie instrumentu w pozycji pionowej oraz grę tzw. techniką „paznokciową”. Polega ona na skracaniu strun poprzez odepchnięcie ich w bok płytką paznokcia palców lewej ręki¹¹. Powodem, dla którego Agricola zainteresował się polskimi skrzypcami, była odmienna od zachodnioeuropejskiej technika gry. Wiele lat zastanawiałam się nad problemem, na ile odtworzenie praktyki wykonawczej ma być rekonstrukcją (przy niezwykle skromnym materiale źródłowym), a na ile twórczym odtworzeniem. Moim głównym pragnieniem było, aby bazując na jak najbardziej szczegółowych (na ile to możliwe) informacjach, przywrócić do życia technikę gry, ale przy założeniu ciągłości rozwoju instrumentów. Co by było, gdyby instrumenty tego typu nie zaginęły, ale – podobnie jak fidele kolanowe Indii, Bałkanów czy Mongolii – rozwijały się, wzbogacając praktykę wykonawczą i repertuar o nowe elementy dostosowane do kolejnej epoki historycznej?

Zaczynając zatem cały proces rekonstrukcji, zakładałam, że będzie to po części proces odtwórczy, a po części tworzenie nowej techniki gry, repertuaru oraz stylu. Udało mi się w ten sposób stworzyć własny system strojenia instrumentów. Ustaliłam nieco większe od opisanych w źródłach historycznych rozmiary suki biłgorajskiej, suki mieleckiej i fideli płockiej. Oryginał sześciostrunowej fideli płockiej odnaleziono w 1985 roku, podczas prac

⁹ W. Bachmann, *The Origins of Bowing and Development of Bowed Instruments up to the Thirteenth Century*, Oxford University Press, Londyn 1969.

¹⁰ Księga *Yuanshin* nr 71, roz. 22, s. 5.

¹¹ M. Agricola *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg, Leipzig 1896, s. 210.

wykopaliskowych prowadzonych w Płocku. Pochodzenie warstwy zawierającej instrument określono na połowę XVI wieku. Jest to jedyny zachowany egzemplarz XVI-wiecznego ludowego instrumentu smyczkowego. O jego wyjątkowości decyduje rzadki typ – podstawka o dwóch nóżkach nierównej długości oraz bardzo zachowawcze cechy konstrukcyjne (brak podstrunnicy i strunociągu), nawiązujące do średniowiecza. Czterostrunowa suka biłgorajska została zrekonstruowana przez artystę lutnika Andrzeja Kuczkowskiego na podstawie źródeł ikonograficznych, jako że nie zachował się żaden oryginał instrumentu. Były to wzmianki prasowe z końca XIX wieku oraz akwarela namalowana przez Wojciecha Gersona (1895 rok). Bardzo ciekawą rekonstrukcyjnie okazała się również pierwsza suka biłgorajska, wykonana przez Zbigniewa Butryna, odtworzona na bazie znaczka pocztowego. Pięciostrunna suka mielecka została odtworzona na podstawie akwareli Stanisława Putiatyckiego, przedstawiającej „włościanina ze skrzypcami z okolic Mielca” (1840 rok). Akwarela znajduje się w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Instrument posiada cechy konstrukcyjne, które wskazują na to, że można go uznać za hybrydę powszechnie już wówczas znanych skrzypiec i będących w zaniku form kolanowych. Wszystkie wymienione instrumenty trzyma się podczas gry w pozycji kolanowej, skrcając struny przez boczny dotyk paznokciem. Ta technika wykonawcza zanikła w końcu XIX w. W jej wskrzeszeniu i tworzeniu na nowo podstawową rolę odegrały umiejętności, które nabyłam w Azji, ucząc się gry na różnorodnych fidelach kolanowych oraz doświadczenie w grze na wiolonczeli.

Cały proces przywracania muzyce polskiej zapomnianych instrumentów smyczkowych jest przykładem działania, kiedy ze strzępów tradycji tworzy się nową rzeczywistość, która powoli zaczyna się wpisywać w muzyczną codzienność kraju. To przenikanie się przeszłości z teraźniejszością i wybieganie w przyszłość. Jest tutaj przestrzeń i dla bardzo archaicznych technik wykonawczych, repertuaru i stylistyki, które niosą ze sobą odczuwalny przez publiczność ciężar gatunkowy i historyczną prawdę oraz przestrzeń dla eksperymentów i transformacji.

U źródeł muzyki Chopina

Z uwagi na moje klasyczne wykształcenie i rozmówanie w muzyce ludowej w 1995 roku stworzyłam program sprowadzający muzykę ludową i muzykę Chopina do wspólnego mianownika. Projekt okazał się doskonałą promocją Polski za granicą. Graliśmy go podczas

długich tras w latach 1995-2010 w Europie i Azji. Okazało się, że w krajach, w których nasz genialny kompozytor cieszył się wielką popularnością, sięgnięcie do muzyki pochodzącej z miejsc, w których spędził dzieciństwo i mogła być inspiracją dla jego fortepianowych Mazurków, wzbudziło ogromne zainteresowanie. Pomysł bazował na połączeniu muzyki wsi, dworu i muzyki Chopina. Co ciekawe, grane w największych salach koncertowych świata dla tzw. publiczności klasycznej, transowe oberki, kujawiaki czy suwane, prezentowane w archaicznej formie, wzbogacane wariacyjnym „ogrywaniem” melodii głównej oraz improwizacjami, wzbudzały prawdziwą sensację. Cała koncepcja była połączeniem nieokiełznanej żywiołowości z romantycznymi, bazującymi na silnych emocjach Mazurkami Chopina, zaaranżowanymi na instrumenty ludowe. Program ukazywał, jak sięganie do folkloru przez kompozytorów klasycznych, od wieków (szczególnie od epoki romantyzmu), wiązało się z fascynacją dawnością, specyficznością i prostotą muzyki ludowej. Jak wiadomo, nikt nie kwestionuje faktu, że niepowtarzalność dzieł Chopina w znacznym stopniu wynika z inspiracji muzyką ludową. Zwyczajowo jednak oba te zjawiska funkcjonowały w odmiennym kontekście, należąc do różnych tradycji wykonawczych. Program narodził się z chęci przełamania tego stereotypu. Kolejne programy poszerzyły repertuar o muzykę Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego czy Grażyny Bacewicz. W latach 90. XX wieku było to w dużym stopniu nowe spojrzenie, sprowadzające muzykę ludową i muzykę klasyczną do wspólnego mianownika.

Polska muzyka tradycyjna w dialogu kultur

W latach 80. XX wieku zapoznawałam polską publiczność z muzyką Indii. Był to czas, gdy pragnęłam jak najgłębiej wniknąć w filozofię ragi, zrozumieć umysłowość indyjską i nie tworzyć tzw. fuzji. Często pytano mnie, dlaczego gram tylko ragi, do tego w ich bardzo tradycyjnej formie i nie robię projektów polsko-indyjskich. Odpowiadałam, że fakt, iż jestem osobą urodzoną w Polsce i wychowaną w innym systemie muzycznym, automatycznie tworzy międzykulturową fuzję, ponieważ moja wrażliwość muzyczna nie zmieni się w 100% w indyjską, czego zresztą nigdy nie pragnęłam. Do fuzji dojrzywałam długo, kilkanaście lat. W latach 1997-2002 mieszkałam w Japonii, gdzie rozpoczęłam bliskie spotkania z tradycyjną muzyką japońską. Grałam po kilka koncertów tygodniowo, promując oberki, kujawiaki i moje ulubione – mazowieckie pieśni ludowe. Podczas spotkań z muzykami japońskimi,

spontanicznie zaczęły rodzić się fuzje muzyczne. Fascynujące były momenty spędzone na dworze cesarskim. Mogłam słuchać „na żywo” orkiestry Gagaku¹² i muzyków grających na autentycznych instrumentach sprzed kilkuset lat, wyjmowanych kilka razy w roku z cesarskiego skarbcza. W umysłowości Japończyka zmiana jednej nuty w utworze lub najmniejszego elementu techniki wykonawczej powoduje, że stara tradycja zmienia się w nową tradycję.

W latach 1995-2010 wędrowałam po świecie głównie z repertuarem polskiej muzyki tradycyjnej i klasycznej. Od 10 lat zaczęto zapraszać mnie do tworzenia fuzji muzycznych za granicą. Zaczęło się od Egiptu w 2011 roku. Był to rok Czesława Miłosza i wspomniały poeta egipski prof. Hanaa al-Metwaly przetłumaczył poezję polskiego noblisty na język arabski. Poproszono, abym napisała muzykę opartą na tradycyjnych melodiach polskich i egipskich, a później przyjechała z nią do Kairu na koncerty. Był to pełen nadziei czas tzw. arabskiej wiosny ludów. Projekt realizowałam z grupą polskich i egipskich muzyków. Lotem błyskawicy informacja o tym przedsięwzięciu poniosła się po Azji i Afryce Północnej. Po dwóch miesiącach otrzymałam propozycję napisania muzyki i zrobienia podobnego projektu muzycznego w Libanie. Potem była kolejno: Algieria, Tunezja, Maroko, Senegal, Etiopia, RPA, Iran, Indie, Uzbekistan, Chiny, Korea, Indonezja, Japonia itd. Polska muzyka tradycyjna dla mieszkańców Azji, Afryki czy Ameryki Południowej jest dość egzotyczna. Uczę od lat w Indiach, Iranie, Chinach czy Indonezji polskich pieśni ludowych i melodii tanecznych. Cały czas odkrywam ich uniwersalne piękno, sprawiające, że potrafią dotrzeć do słuchaczy, którzy nawet nie wiedzą, na jakim kontynencie leży nasz kraj.

Patrząc na historię ludzkości, widać jak od wieków wszystko wędrowało i mieszało się, również w sferze kultury. Doskonałym tego przykładem jest wspólnota tzw. rytmów polskich: mazurkowych, kujawiakowych, polonezowych po obu stronach Bałtyku. Wspólnota ta – dotychczas nie do końca zbadana od strony naukowej – dotyczy najstarszej warstwy repertuaru tradycyjnego we wszystkich krajach skandynawskich (Dania, Norwegia, Szwecja i Finlandia), a także Polski. W pierwszej połowie XVI wieku bardzo popularne były w naszym

¹² Gagaku to japoński styl tradycyjnej dworskiej muzyki, kultywowany do dzisiaj na dworze cesarskim. Cechą charakterystyczną jest wolne tempo, swoboda rytmiczna oraz nasycenie faktury dźwiękami przejściowymi, które są względem wysokości niedookreślone.

kraju tańce trójmiarowe¹³. Z czasem trafiły one do repertuaru niemieckiego jako „Polnische Tänze”. Bardzo szybko rozpowszechniały się w Europie, docierając do Szwecji i Danii. Przyjęły się tam najpierw w warstwach wyższych, a następnie niższych, po czym dotarły do Finlandii i Norwegii. W XIX wieku tzw. *pols* stanowiły trzon tradycyjnego repertuaru tanecznego w Norwegii. U progu XX stulecia można było je spotkać na północy Norwegii, a także w wielu regionach środkowych i wschodnich. Repertuar z poszczególnych okolic różnił się manierami wykonawczymi. Świadectwem ogromnego wpływu polskiej muzyki na tradycję europejską jest fakt, iż polonez i mazurek weszły na stałe do dziedzictwa muzyki europejskiej i wplotły się w istotny sposób w tradycję tańców ludowych. Nie tylko w warstwie muzycznej, ale i nazewnictwie. W Norwegii są to tańce „polska”, w Szwecji „pols, polska”, w Finlandii „pols, polsk”, w Danii „polsk”. Wskazuje to na polski rodowód muzyki. 15 lat temu zrealizowałam pierwsze swoje projekty oparte na tzw. rytmach mazurkowych z artystami szwedzkimi i norwesкими. Rozumieliśmy się bez słów. Gra prosto z serca sprawiła, że dotknęliśmy tajemnicy muzyki.

¹³ E. Dahlig-Turek, *Rytmy polskie w muzyce XVI-XIX wieku. Studium morfologiczne*, Warszawa: IS PAN 2006.