



UNIWERSYTET MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W
LUBLINIE

Wydział filologiczny

mgr Monika Pietraszkiewicz

**Rola Polskiego Radia w zakresie
dokumentacji, upowszechniania i
promowania polskiej muzyki ludowej po
roku 1989**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Prof. dr. hab. Jana Adamowskiego

Lublin 2023

| | |
|--|-----|
| Wprowadzenie | 5 |
| Cel i metody badań | 10 |
| 1. Zakres badań | 10 |
| 2. Cel badań | 11 |
| 3. Metody badawcze | 12 |
| 4. Źródła zastane i źródła wtórne | 21 |
| Rozdział I | 25 |
| Muzyka ludowa - istota pojęcia i zakres | 25 |
| 1.1. Ujęcie definicyjne | 25 |
| 1.2. Podstawowe cechy muzyki ludowej | 45 |
| 1.2.1. <i>Istota folkloru</i> | 45 |
| 1.2.2. <i>Instrumentarium</i> | 46 |
| 1.2.3. <i>Rytmika i tekst śpiewany</i> | 53 |
| 1.2.4. <i>Melodyka i brzmienie głosu ludzkiego</i> | 58 |
| 1.2.5. <i>Charakterystyka regionów muzyki ludowej</i> | 61 |
| 1.3. Funkcje muzyki ludowej w społeczeństwie tradycyjnym | 65 |
| 1.3.1. <i>Zespoły pieśni i tańca</i> | 75 |
| 1.3.2. <i>Muzyka folkowa</i> | 78 |
| 1.3.3. <i>Wybrane festiwale folku i folkloru w Polsce</i> | 87 |
| 1.4. Recepcja muzyki ludowej w kulturze współczesnej | 96 |
| Rozdział II | 103 |
| Specyfika radia, jako medium kulturotwórczego | 103 |
| 2.1. Model komunikacyjny | 103 |
| 2.2. Nadawca | 111 |
| 2.3. Audytorium | 116 |
| 2.4. Sprzężenie zwrotne | 120 |
| 2.5. Rodzaje instytucji radiowych w Polsce | 121 |
| Stacje publiczne | 122 |
| Stacje komercyjne | 123 |
| 2.6. Misja Radia Publicznego | 124 |
| 2.7. Radio przez Internet | 129 |
| Rozdział III | 134 |
| Rola Polskiego Radia w zachowaniu tradycji muzycznych | 134 |
| 3.1. Z historii zainteresowań muzyką tradycyjną w Polskim Radiu | 134 |

| | |
|--|-----|
| 3.2. Współczesne formy działania radia w dziedzinie muzyki ludowej | 137 |
| 3.2.1. Dokumentacja..... | 138 |
| 3.2.2. Przechowywanie..... | 144 |
| 3.2.3. Upowszechnianie..... | 150 |
| 3.3. Sposoby dokumentowania pracy muzyków ludowych | 153 |
| 3.3.1. Wyjazdy w teren | 153 |
| 3.3.2. Praca w studiu radiowym - przygotowanie, opracowanie, realizacja | 155 |
| 3.4. Sposoby prezentowania muzyki ludowej w Polskim Radiu | 159 |
| 3.4.1. Typy audycji poświęconych muzyce ludowej..... | 160 |
| 3.4.2. Rodzaje audycji radiowych, które poruszają tematykę ludową | 160 |
| 3.4.2.1. Programy muzyczne | 161 |
| 3.4.2.2. Reportaże radiowe..... | 162 |
| 3.4.2.3. Programy tematyczne | 164 |
| 3.5. Radiowe Centrum Kultury Ludowej i jego rola w promowaniu muzyki ludowej i folkowej | 166 |
| 3.6. Nagrody fundowane przez Polskie Radio | 173 |
| 3.7. Festiwale i konkursy organizowane i nagłaśniane przez radio | 176 |
| 3.7.1. Festiwal Folkowy Polskiego Radia „Nowa Tradycja” | 177 |
| 3.7.2. Konkurs na Folkowy Fonogram Roku i Folkowy Fonogram Dwójki | 180 |
| 3.7.3. Międzynarodowy Konkurs Kapel, Instrumentalistów i Śpiewaków Ludowych w Zakopanem | 183 |
| 3.7.4. Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym | 187 |
| 3.7.5. Muzyka źródeł | 194 |
| Inne festiwale i konkursy muzyki ludowej | 195 |
| 3.8. Społeczne i kulturowe funkcje audycji | 199 |
| 3.8.1. Upowszechnianie..... | 201 |
| 3.8.1.1. Sposoby upowszechniania: wydawnictwa fonograficzne..... | 202 |
| 3.8.1.2. Przekaz międzypokoleniowy..... | 204 |
| 3.8.1.3. Budowanie tożsamości kulturowej: lokalnej i narodowej | 205 |
| 3.8.1.4. Promocja wykonawców | 208 |
| 3.8.1.5. Funkcja społeczna w kulturze współczesnej..... | 209 |
| 3.8.1.6. Funkcja poznawcza w kulturze współczesnej..... | 211 |
| 3.9. Przetrawianie idiomu muzycznego | 213 |
| Wnioski z analizy | 216 |

| | |
|---------------------------|-----|
| Bibliografia | 220 |
| Netografia | 237 |
| Aneksy | 243 |
| Streszczenie | 249 |
| Summary | 249 |

Wprowadzenie

Głównym celem dysertacji jest zaprezentowanie roli Polskiego Radia w zakresie dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989. Ze szczególnym naciskiem na ochronę materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego. To przede wszystkim odwołanie się do perspektywy kulturoznawczej, dzięki czemu możliwe było odpowiedzenie na pytanie: jaka jest rola Polskiego Radia w kształtowaniu i pielęgnowaniu polskiej tradycji muzycznej? Warto nadmienić, że analiza dotyczyła nie tylko motywacji stojących za poszczególnymi działaniami, ale również jakie były ich pośrednie oraz bezpośrednie konsekwencje. Nie można również zapominać o dokumentacji, przechowywaniu oraz udostępnianiu elementów zaliczanych do niematerialnego dziedzictwa kulturowego, a także ich wykorzystaniu do realizacji m.in. funkcji społecznej oraz poznawczej.

Co prawda możliwe jest spotkanie się z opracowaniami naukowymi podejmującymi tę problematykę, niemniej jednak większość z nich koncentruje się przede wszystkim na aspektach dotyczących wydawnictw fonograficznych, festiwali oraz archiwum Polskiego Radia. Najbardziej obszerne materiały pochodzą od redaktorów Radiowego Centrum Kultury Ludowej (skrót. RCKL). Z tego względu występuje potrzeba przygotowania kompleksowego opracowania, podejmującego aspekty, które na przestrzeni ostatnich lat były pomijane bądź poruszane w bardzo wąskim zakresie przez badaczy muzyki ludowej.

Tematyka rozprawy doktorskiej była mi bliska już od czasów dzieciństwa, kiedy to byłam członkinią zespołu śpiewaczego „Młode Janowianki” z Janowa Lubelskiego, który po czasie przekształcił się w zespół folkowy „Młodzi Janowiaci”. Naszym nauczycielem był wówczas Zbigniew Butryn, rekonstruktor suki biłgorajskiej. Razem z zespołem wystąpiłam m.in. w trakcie festiwalu „Euro Folk” w Sanoku oraz Płocku. Byłam także na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, gdzie na scenie pojawiłam się u boku śpiewaczki – Janiny Chmiel. Warto także wspomnieć o przeglądzie „Dziecko w folklorze”, odbywającym się w Baranowie Sandomierskim, przeglądzie teatrów ludowych w Tarnogrodzie oraz innych podobnych tego typu wydarzeniach oscylujących wokół tematyki folkloru. „Młodzi Janowiaci” nagrali też dwie płyty w Radiu Rzeszów oraz brali udział w reportażu TVP „Narodziny suki”. To była moja pierwsza styczność z mediami.

Zainteresowanie folklorem od lat młodzieńczych przełożyło się na wybór kierunku studiów, jakim jest kulturoznawstwo. Pozwoliło ono na połączenie dwóch pasji – folkloru oraz zamiłowania do mediów. Już po studiach rozpoczęłam współpracę z publiczną

rozgłośnią regionalną – Radiem Lublin. Związana byłam wówczas m.in. z redakcją kulturalną. W tym czasie miałam możliwość obserwować jak wygląda praca dziennikarza radiowego, ze szczególnym naciskiem na redaktorów zajmujących się kulturą tradycyjną (Bogumiła Nowicka, autorka audycji zatytułowanej „Z malowanej skrzyni”). W 2017 roku dostałam szansę na stworzenie autorskiej audycji „Z folklorem na ty”, która emitowana była na antenie Radia Lublin w każdą sobotę o godz. 6.30 przez prawie trzy lata. Od momentu pierwszej styczności z mediami, po realizację własnego programu, zauważałam, że bardzo wartościowe audycje dotyczące folkloru oraz muzyki ludowej są emitowane o bardzo wczesnych porach. Często moi rozmówcy zwracali uwagę że o tej godzinie śpią i mimo szczyrych chęci nie mają możliwości wysłuchania większości programów. Stąd nastąpiła we mnie potrzebna dogłębnej analizie mechanizmów rządzących Polskim Radiem w odniesieniu do audycji poświęconych polskiej muzyce tradycyjnej po roku 1989.

Jestem przekonana, że rozważania o charakterze wieloaspektowym dotyczące działań podejmowanych przez Polskie Radio stanowią interesujący punkt wyjścia do ukazania przemian, jakie zaszły w obrębie samej muzyki ludowej, jak i w obszarze jej dokumentacji oraz upowszechniania na przestrzeni kolejnych dekad. To także zwrócenie uwagi na zmiany związane z samym pojęciem folkloru oraz niematerialnym oraz materialnym dziedzictwem kulturowym uwikłanymi w tzw. regionalny krajobraz kulturowy. Artyści oraz muzycy ludowi osadzeni są bowiem w kontekście konkretnej grupy społecznej, co pozwala na zbadanie, jaki jest stosunek Polskiego Radia do zachowania tychże tradycji oraz jakie praktyki podejmowane są w celu ich ochrony. To także zastanowienie się na tym, czy poszczególne festiwale muzyki ludowej (powiązane z Polskim Radiem) są w stanie ochronić niematerialne dziedzictwo kulturowe.

Jednocześnie należy nadmienić, że w tytule rozprawy zostały zawarte wszystkie najważniejsze obszary problemów stanowiących przedmiot namysłu badawczego. Jednocześnie należy podkreślić, że temat doktoratu wyznacza poszczególne kwestie wokół których obudowana została dysertacja, czyli aspekty powiązane bezpośrednio i pośrednio z muzyką ludową. Nie można zapominać, że stanowi ona rozbudowaną analizę, której celem jest odpowiedzenie na następujące – liczne – pytania badawcze: jakie można wyróżnić nurty inspirowane ludową tradycją muzyczną; w jakim pozostają one stosunku do tradycyjnej kultury; jak wygląda współczesny ruch festiwalowy; jaka jest specyfika etnomuzykologiczna analizowanego repertuaru muzyki ludowej; jakie są przeobrażenia muzyki ludowej na przestrzeni ostatnich 40 lat; jakie właściwości posiada dokumentowany przez Polskie Radio materiał; w jaki sposób materiał ludowy jest wykorzystywany do

działań związanych zarówno z folkloryzmem, jak i nurtem folkowym; jaki jest stan znajomości muzyki ludowej wśród słuchaczy Polskiego Radia; jaka jest rola Polskiego Radia w kształtowaniu i pielęgnowaniu polskiej tradycji muzycznej?

Rozprawa została podzielona na trzy główne rozdziały. Składa się także ze wstępu, zakończenia oraz bibliografii. Dysertacja rozpoczyna się od punktu zatytułowanego „Cel i metody badań”, który koncentruje się na aspektach metodologicznych pracy. Zaprezentowany w nim został zakres badań, cel badań, na czynniki pierwsze zostały rozłożone metody badawcze wykorzystane na potrzeby badań własnych oraz wyróżnione zostały zastosowane źródła zastane oraz źródła pierwotne wtórne.

Rozdział pierwszy dotyczy założeń teoretycznych stojących za pojęciem muzyki ludowej, w tym jego zakresu oraz istoty. Został on podzielony na trzy podrozdziały omawiające odmienne zagadnienia. Znalazł się w nim również punkt zawierający podstawowe definicje dotyczące omawianej tu problematyki, pozwalający na zaprezentowanie podstawowej terminologii. Pierwszy podrozdział analizuje cechy muzyki ludowej z podziałem na takie obszary jak: instrumentarium, rytmika, tekst śpiewany, melodyka, brzmienie ludzkiego głosu. Omówiony został także element polegający na charakterystyce poszczególnych regionów muzyki ludowej. Poruszona została jednocześnie kwestia związana z funkcją muzyki ludowej w społeczeństwie tradycyjnym, co przełożyło się na wykorzystanie panoramicznego spojrzenia na kwestie dotyczące recepcji funkcjonowania muzyki ludowej w kulturze współczesnej. Zarysowane zostały podstawy teoretyczne na temat zespołów pieśni i tańca, samej muzyki folkowej oraz poszczególnych festiwali folku i folkloru odbywających się na terenie naszego kraju.

Rozdział drugi także przejawia charakter teoretyczny, gdzie zaprezentowany został kulturoznawczy opis wybranych aspektów związanych z specyfiką radia, postrzeganego jako medium kulturotwórcze. Został on podzielony na siedem podrozdziałów. Pierwszy koncentruje się na zarysowaniu kontekstu, czyli omówieniu poszczególnych modeli komunikacji. Następnie uwaga ukierunkowana była na takie aspekty jak nadawca, sprzężenie zwrotne oraz audytorium. Tematyka związana z poszczególnymi instytucjami radiowymi w Polsce zostało podzielone na stacje publiczne oraz stacje komercyjne. Ze względu na podejmowaną problematykę konieczne było także przedłożenie informacji odnośnie misji radia publicznego. Ostatni z podrozdziałów dotyczy kwestii związanych z występowaniem radia w Internecie.

W rozdziale trzecim badana była rola Polskiego Radia w zachowaniu tradycji muzycznych. Konieczne jest zwrócenie uwagi, iż aspekt ten wpisuje się w dość szeroki

kontekst badawczy, dlatego ważnym krokiem było rozbicie całej tematyki na mniejsze elementy, mamy bowiem do czynienia ze złożonym procesem. Pierwszy podrozdział prezentuje kontekst historyczny dotyczący zainteresowania Polskiego Radia muzyką ludową. Następnie zaprezentowane zostały współczesne formy działania radia w wyróżnionym obszarze, przy czym początek perspektywy czasowej to rok 1989. Skoncentrowano się na trzech podstawowych elementach, czyli dokumentacji, przechowaniu oraz udostępnianiu nagrań. Kolejny podrozdział skupia się na sposobach dokumentowania pracy muzyków ludowych, przy czym wyróżnia się zarówno pracę w terenie, jak i pracę w studiu radiowym, gdzie omówione zostały praktyki związane z nagrywaniem muzyki tradycyjnej. Praca nie byłaby kompletna bez przedstawienia wspomnianego wcześniej Radiowego Centrum Kultury Ludowej oraz roli jaką pełni w kontekście ochrony dziedzictwa niematerialnego.

W rozdziale tym omówione zostały także nagrody fundowane przez Polskie Radio oraz festiwale i konkursy związanych z muzyką ludową, które są organizowane i nagłaśnianie przez analizowany podmiot. Pierwotny wybór wydarzeń, znalazł swoje potwierdzenie m.in. w badaniach własnych, gdzie wyróżniono następująco: Festiwal Folkowy Polskiego Radia „Nowa Tradycja”, Konkurs na Folkowy Fonogram Roku i Folkowy Fonogram Dwójki, Międzynarodowy Konkurs Kapel, Instrumentalistów i Śpiewaków Ludowych w Zakopanem, Festiwal Muzyka źródeł oraz – *last but not least* - Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym.

Gdy mówimy o sposobach prezentowania muzyki ludowej, wyróżniono trzy podstawowe kategorie: programy muzyczne, reportaże radiowe oraz programy tematyczne. Warto przy tym nadmienić, że aspekt ten idealnie pokazuje, jaki jest obecny stosunek do upowszechniania muzyki ludowej na antenie radia, a jaki był na przykład po roku 1989, kiedy ich liczba znacznie przewyższała liczbę audycji z 2022 roku. Ważnym elementem, powstałym częściowo na podstawie literatury przedmiotu, jest podpunkt dotyczący społecznej i kulturowej funkcji audycji. Skoncentrowano się nie tylko na sposobach upowszechniania muzyki ludowej pod postacią wydawnictw fonograficznych, ale również kontekście powiązanim z przekazem międzypokoleniowym oraz budowaniem tożsamości kulturowej. Wykorzystana została w tym przypadku zarówno perspektywa kulturoznawcza, jak i socjologiczna. Omówione zostały również dwie niezwykle ważne funkcje przejawiane tak przez Polskie Radio, jak i samych artystów ludowych, czyli społeczna oraz poznawcza. Poruszona została także kwestia związana z powiązaniem działań analizowanego podmiotu

z możliwością przetrwania idiomu muzycznego. Pracę podsumowuje zakończenie, pod postacią wniosków z analizy.

Cel i metody badań

Każde podejmowane przez naukowców badanie naukowe ukierunkowane jest na realizację wyznaczonego celu badawczego. Z tego względu kluczowe okazuje się jego wyznaczenie, zanim podjęte zostaną kolejne kroki badawcze. Odwołując się do literatury przedmiotu można stwierdzić, że celem badań jest poznanie naukowe rzeczywistości, którą da się zbadać w sposób empiryczny¹. Na chwilę obecną możliwe jest wyróżnienie zarówno celów poznawczych, jak i teoretycznych oraz praktycznych. Zostaną one wyznaczone w dalszej części pracy. Jeżeli mowa jest o metodologii badań to kolokwialnie mówiąc, wyznacza ona drogę jaką musi pokonać badacz by zrealizować cel badawczy, dookreślając nie tylko metody badawcze, ale również techniki oraz narzędzia badawcze adekwatne do prowadzonych badań.

1. Zakres badań

Odwołując się do zapisów *Małego słownika języka polskiego*² należy wskazać, iż badanie naukowe można definiować jako „wieloetapowy proces zróżnicowanych działań mających na celu zapewnienie obiektywnego, dokładnego i wyczerpującego poznania obranego wycinka rzeczywistości przyrodniczej, społecznej lub kulturowej, a wynikiem badania naukowego jest określony obraz badanej rzeczywistości”³.

By możliwe było przedstawienie pogłębionej analizy podejmowanej problematyki, pierwszym krokiem jest skoncentrowanie się na czterech podstawowych zakresach pracy: przedmiotowym, podmiotowym, czasowym i przestrzennym w odniesieniu do badań własnych. Gdy mówimy o przedmiocie niniejszej rozprawy wskazuje się na wyszczególnienie tak teoretycznych, jak i praktycznych aspektów związanych z Polskim Radiem w zakresie dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989. Badania te stanowią niejako pretekst do głębszego przyjrzenia się problematyce folkloru muzycznego, ze szczególnym naciskiem na stan muzycznej kultury tradycyjnej na terenie Polski. Jednocześnie zakres ten stanowi pretekst do naukowego namysłu odnośnie przejścia muzyki ludowej do kategorii kultury współczesnej, co zostało zaakcentowane m.in. w pracy Magdaleny Szyndler⁴. Badaczka zwróciła uwagę na aspekty

¹ W. Leszek, *Wybrane zagadnienia metodyczne badań empirycznych*, Instytut Technologii Eksploatacji - Państwowy Instytut Badawczy, Radom 2006, s. 17

² E. Sobol, *Mały słownik języka polskiego*, Wyd. PWN, Warszawa 1997, s. 854.

³ Tamże, s. 854.

⁴ Por. M. Szyndler, *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacja*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2017.

społeczne oraz artystyczne po stronie tzw. muzyki tradycyjnej, gdzie aspekt ten zostanie poddany analizie również w niniejszej dysertacji. Cytując można stwierdzić, iż „przestaje być wstydem, a wkracza na pozycję zdecydowanie elitarną”⁵. Jednocześnie należy mieć na uwadze, iż konieczne było także zaprezentowanie ujęcia definicyjnego, ze względu na fakt, iż część określeń definiowana jest w sposób niejednoznaczny, co może prowadzić do chaosu terminologicznego.

Jeżeli chodzi o zakres podmiotowy, to odnosi się on przede wszystkim do **sluchaczy Polskiego Radia**, którzy zostali przebadani przy pomocy kwestionariusza ankiety w formie online. To także wykorzystanie metody, jaką jest wywiad pogłębiony do zbadania dwóch podmiotów, a mianowicie - **twórców audycji ludowych oraz ludzi kultury zajmujących się promowaniem muzyki ludowej na antenie radia**. W związku z tym wskazuje się na zakres czasowy pomiędzy początkiem roku 2020 (tuż przed pandemią Covid-19) a początkiem 2022 roku, ze względu na konieczność pozyskania kilku istotnych dla pracy wywiadów; było to niemożliwe w czasie obowiązywania restrykcji. Z kolei zakres przestrzenny obejmował osoby znajdujące się na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

2. Cel badań

Jako główny cel badania własnego wskazuje się wzbogacenie wiedzy odnośnie zjawisk obudowanych wokół pojęcia folk, czyli lud, ze szczególnym naciskiem na muzykę ludową w radiu. To także konieczność skupienia się na trzech podtypach celów badań. Pierwszy określany jest mianem celu poznawczego i dotyczy wyjaśnienia badanych zjawisk w odniesieniu do rzeczywistości. Z tego względu konieczne jest zaprezentowanie zjawiska, jakim jest muzyka ludowa. Jednocześnie realizowany będzie cel teoretyczny, który ukierunkowany jest na przedstawienie założeń o charakterze teoretycznym w kontekście przedmiotu badania, przy jednoczesnym zaktualizowaniu dotychczasowej wiedzy na temat poruszanej problematyki. Ostatni z celów określany jest mianem praktycznego i dotyczy przedłożenia praktycznych wskazówek odnośnie dalszego kształtowania rzeczywistości o charakterze społecznym. Na tej podstawie możliwe jest wskazanie, iż jednym z celów jest zaprezentowanie analizy stanu ludowego repertuaru funkcjonującego po roku 1989, biorąc pod uwagę szereg odmiennych płaszczyzn funkcjonujących w obrębie gatunku jakim jest folklor; to nie tylko skupienie się na tzw. folklorze tradycyjnym, ale również tzw. folklorystyce muzycznym.

⁵ Tamże.

3. Metody badawcze

Zanim zostanie przedstawiona część o charakterze badawczym konieczne jest zaprezentowanie teoretycznych podstaw badań własnych. Z tego względu wskazuje się, iż etymologia pojęcia „metodologia” wywodzi się z języka greckiego, od *mèthodos* - badanie i *lògos* - nauka, słowo, czyli nauka o metodach. Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu⁶ wskazuje się, iż mamy do czynienia z określeniem oznaczającym metody badań naukowych. Jak wskazuje Wiesław Siwiński⁷ jako główny cel metodologii wskazuje się ujawnienie wartości poznawczej przedmiotu badań przy pomocy różnego rodzaju metod badawczych. Badacz zauważa, że zawiera ona w sobie zarówno zasady, jak i sposoby według, których powinno przeprowadzać się każde badanie o charakterze naukowe⁸. Zdaniem Ryszarda Podgórskiego, metodologia „polega na wymianie obserwacji i uwag krytycznych, co pozwala na zinstytucjonalizowanie powszechnie akceptowanych reguł i procedur oraz stworzenie właściwych metod i technik badawczych. Ten system zasad jest normatywnym składnikiem metodologii naukowej, ponieważ ustala normy tworzące standardy w badaniach i analizach naukowych”⁹.

Badacz by móc skoncentrować się na praktycznym wykorzystaniu odpowiedniego narzędzia w badaniu, musi w pierwszej kolejności wyznaczyć przedmiot, cel oraz problematykę podejmowanych badań własnych. Na podstawie przeglądu literatury przedmiotu możliwe jest wyznaczenie odpowiednich metod, technik oraz narzędzi badawczych, które następnie zostaną wykorzystane w dysertacji. Koncentrując się na przedmiocie badania należy wskazać, iż jest on niezwykle złożonym aspektem, gdyż odwołuje się zarówno do materialnych tworców życia społecznego, jak i tych związanych z określonymi ideami. Zgodnie z przemyśleniami Jerzego Sztumskiego, można stwierdzić, że przedmiotem badań jest wszystko to, co wchodzi w skład tzw. rzeczywistości społecznej¹⁰, która z kolei zbudowana jest z trzech głównych działów: zbiorowości społecznej, instytucji społecznych oraz procesów i zjawisk o charakterze masowym, o czym wspomina m.in. Podgórski¹¹. Bez względu na to z jaką dziedziną badawczą mamy do czynienia zawsze

⁶ Za: A. Bronk, *Metoda naukowa*, „Nauka” 2006, nr 1, s. 21-35.

⁷ W. Siwiński, R.D. Tauber, *Metodologia badań naukowych*, Wyższa Szkoła Hotelarstwa i Gastronomii w Poznaniu, Poznań 2006, s. 9.

⁸ Tamże, s. 9.

⁹ R.A. Podgórski, *Metodologia badań socjologicznych*, Wydawnictwo Branta, Bydgoszcz-Olsztyn 2007, s. 54-55.

¹⁰ J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Wyd. naukowe Śląsk, Katowice 2005, s. 18.

¹¹ R.A. Podgórski, *Metodologia badań socjologicznych. Kompendium wiedzy metodologicznej dla studentów*, Branta, Bydgoszcz 2007, s. 169.

przedmiotem zainteresowania będą wzajemne oddziaływania, czy to pomiędzy jednostkami ludzkimi czy też społeczeństwem, a kulturą; chodzi m.in. o jednostki, instytucje, wzorce kulturowe oraz tradycję, na co zwraca uwagę badacz¹².

Precyzyjne sformułowanie przedmiotu badań jest punktem wyjścia każdego procesu badawczego. Zgodnie z poglądem prezentowanym przez Władysława Puśleckiego przedmiot badań należy definiować jako „wycinek rzeczywistości społeczno – przyrodniczej stanowiący obiekt zainteresowań poznawczych określonej dyscypliny naukowej”¹³. Z kolei Stefan Nowak podkreśla, iż jako przedmiot badania wskazuje się bądź obiekt bądź zjawisko na temat którego „w odpowiedzi na postawione pytania chcemy formułować twierdzenia”¹⁴. Odrębne podejście zostało zaprezentowane przez Tadeusza Pilcha, który zaznaczyć, że nadrzędnym celem naukowego poznania jest uzyskanie informacji i wiedzy jak najbardziej sprecyzowanej, pewnej, ogólnej, prostej – takie poznanie doprowadza do wyższych form funkcji wiedzy, którymi są prawa nauki i prawidłowości¹⁵. Jako przedmiot badań niniejszej dysertacji wskazuje się **rolę jaką pełni Polskie Radio w zakresie dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989.**

Istotne jest, iż pojęcie metodologii w tej części dysertacji będzie używane głównie w sensie opisowym, a nie normatywnym. Wynika to ze stwierdzenia, iż ujęcie normatywne koncentruje się na regułach w kontekście „oceny istniejącej nauki lub jako normy własnego postępowania badawczego”¹⁶. Z kolei podejście opisowe przypisane do metodologii odnosi się do analizy procedur charakterystycznych dla określonej dziedziny naukowej. Jak wskazuje Krzysztof Konecki „poddajemy analizie metody (procedury) postępowania charakterystyczne (...) dla pewnego rodzaju problemów społecznych w sposób czysto rejestrujący, bez odnoszenia się do jakiś normatywnych standardów służących do ich oceny”¹⁷.

Koncentrując się na przemyśleniach Podgórskiego, możliwe jest wskazanie, iż problem badawczy stanowi uszczegółowienie celu badań. Badacz zwraca uwagę, iż dzięki temu możliwe jest dokładniejsze poznanie tego, co rzeczywiście zamierzamy zbadać¹⁸. Z

¹² Tamże, s. 172.

¹³ J.M. Brzeziński, *Metodologia badań społecznych*. Wybór tekstów, Zysk i S-ka, Warszawa 2011, s. 25.

¹⁴ S. Nowak, *Metodologia badań społecznych*, PWN, Warszawa 1985, s. 65 – 66.

¹⁵ T. Pilch, *Zasady badań pedagogicznych*, Wyd. Żak, Warszawa 1995, s. 65.

¹⁶ K.T. Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych Teoria ugruntowana*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 9.

¹⁷ Tamże, s. 9.

¹⁸ R.A. Podgórski, *Metodologia badań socjologicznych. Kompendium wiedzy metodologicznej dla studentów*, Branta, Bydgoszcz 2007, s. 43.

kolei Józef Pieter problem badawczy definiuje jako „swoiste pytanie, określające jakość i rozmiar pewnej niewiedzy (pewnego braku w dotychczasowej wiedzy) oraz cel i granicę pracy naukowej”¹⁹. Jednocześnie należy mieć na uwadze, iż wyrażenie „pytanie badawcze” dotyczy wyłącznie pojedynczych pytań, które wykorzystywane są do zweryfikowania złożonych zależności pomiędzy badanymi aspektami. Zgodnie z założeniami Renate Mayntz badacz ma pełną swobodę w stawianiu poszczególnych pytań badawczych²⁰. Najprościej rzecz ujmując problem badawczy tożsamy jest z przedmiotem badań, czyli tym na co ukierunkowany jest tzw. zamiar poznawczy. Przeprowadzenie badań własnych nie jest możliwe bez uprzedniego zaprezentowania problematyki, która będzie skoncentrowana na aspektach, które będą badane, o czym wspomina m.in. Sztumski²¹. Można również stwierdzić, iż „problem badawczy to bodziec intelektualny wywołujący reakcję w postaci badań naukowych”²². Brak tych dwóch, niezwykle ważnych czynników, może spowodować, że uzyskane wyniki będą niejasne i sprzecznie interpretowane²³.

Za Sztumskim²⁴ możliwe jest wyróżnienie następującego podziału problemów badawczych, które stanowiły punkt wyjścia do sformułowania pytań badawczych w ramach niniejszej dysertacji. W pierwszej kolejności mamy do czynienia z podziałem na pytania teoretyczne oraz praktyczne. Z tego względu pytania teoretyczne odnoszą się do przedmiotu, czyli muzyki folkowej; jakie można wyróżnić nurty inspirowane ludową tradycją muzyczną; w jakim pozostają one stosunku do tradycyjnej kultury; jak wygląda współczesny ruch festiwalowy; jaka jest specyfika etnomuzykologiczna analizowanego repertuaru muzyki ludowej; jakie są przeobrażenia muzyki ludowej na przestrzeni ostatnich 40 lat; jakie właściwości przejawia dokumentowany przez Polskie Radio materiał; w jaki sposób materiał ludowy jest wykorzystywany do działań związanych zarówno z folkloryzmem, jak i nurtem folkowym; jaki jest stan znajomości muzyki ludowej wśród słuchaczy Polskiego Radia; jaka jest rola Polskiego Radia w kształtowaniu i pielęgnowaniu polskiej tradycji muzycznej.

Na podstawie powyższych pytań badawczych możliwe jest sformułowanie hipotez badawczych, które zostaną następnie potwierdzone bądź zanegowane na podstawie przeprowadzonych badań własnych. Etymologia słowa „hipoteza” wywodzi się od

¹⁹ Za: J.M. Brzeziński, *Metodologia badań społecznych. Wybór tekstów*, Zysk i S-ka, Warszawa 2012, s. 65.

²⁰ R. Mayntz, *Wprowadzenie do metod socjologii empirycznej*, PWN, Warszawa 1985, s. 34.

²¹ J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Śląsk, Katowice 2005, s. 42.

²² Ch.F. Nachmias, D. Nachmias, *Metody badawcze w naukach społecznych*, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 67.

²³ Tamże, s. 68.

²⁴ J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Wyd. naukowe Śląsk, Katowice 2005, s. 52.

greckiego słowa *hypothesis*, które oznacza przypuszczenie. Przykładowo Jerzy Apanowicz uważa, że jest to „prawdopodobieństwo istnienia lub nie danej rzeczy w określonym miejscu i czasie”²⁵.

Cytując za Jerzym Kmitą, możliwe jest stwierdzenie, iż „hipotezami nazywamy zdania syntetyczne, które są proponowane na twierdzenia. Sprawdzanie hipotez stanowi podstawową formę kontroli zdań proponowanych na twierdzenia dyscyplin empirycznych”²⁶. Badacz zwraca uwagę, iż muszą być poparte obserwacjami, by można było je potwierdzić lub odrzucić, o czym wspomniano wcześniej. Z kolei Tadeusz Pilch uważa hipotezę za „najważniejszą, umysłową technikę badawczą, która musi być poprzedzona rozeznaniem i studium z literatury”²⁷. Także Zbigniew Skorny zakłada, że hipoteza jest „przypuszczalną, przewidywaną odpowiedź na pytanie zawarte w problemie badań”²⁸. Warto także zacytować Jerzego Brzezińskiego, który zauważa, że hipoteza to „przypuszczenie, co, do którego istnieje pewne prawdopodobieństwo, że stanowić będzie ono prawdziwe rozwiązanie postawionego problemu”²⁹. Według Alberta Maszke hipoteza to „zakładana przez badacza wstępna odpowiedź na sformułowany problem badawczy”³⁰, zaś Józef Pieter twierdzi, że hipoteza jest „naukowym przypuszczeniem co do istnienia lub nieobecności danej rzeczy czy zjawiska w określonym miejscu lub czasie”³¹. Na potrzeby niniejszej pracy przyjęta została hipoteza robocza zgodnie z którą: **audycje Polskiego Radia stanowią muzyczną mapę regionów Polski, która prowadzi do ludowych i kulturowych korzeni.**

Zgodnie z pytaniami badawczymi oraz hipotezami, możliwe jest dobranie odpowiednich metod oraz technik badawczych, które pozwolą na znalezienie odpowiedzi na powyższe pytania badawcze, o czym wspomina m.in. Sztumski³². W pierwszej kolejności należy zastanowić się czym jest metoda. Zgodnie z literaturą przedmiotu³³, nie ma możliwości przedstawienia definicji, która byłaby powszechnie przyjmowana przez środowisko naukowe. Możliwe jest bowiem wyróżnienie dwóch odmiennych znaczeń:

²⁵ J. Apanowicz, *Metodologiczne uwarunkowania pracy naukowej*, Difin, Warszawa 2005, s. 76.

²⁶ J. Kmita, *Wykłady z logiki i metodologii nauk*, PWN, Warszawa 1976, s. 119.

²⁷ W. Cieczkowski, *Prace promocyjne z pedagogiki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2000, s. 86.

²⁸ Tamże, s. 87.

²⁹ J.M. Brzeziński, *Elementy metodologii badań psychologicznych*, PWN, Warszawa 1978, s. 72.

³⁰ A.W. Maszke, *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2008, s. 105.

³¹ J. Pieter, *Zarys metodologii pracy naukowej*, Biblioteka Nauczyciela Akademickiego: Monografie i Studia, Warszawa 1975, s. 61.

³² J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Wyd. naukowe Śląsk, Katowice 2005, s. 53.

³³ A. Bronk, *Metoda naukowa*, „Nauka” 2006, nr 1, s. 21-35.

metody naukowej³⁴ oraz metody badawczej. W metodzie naukowej akcent został położony na stały sposób dochodzenia do prawdy i rozwiązywania problemów naukowych, natomiast w metodzie badawczej istotny jest sposób pozyskiwania wiadomości ważnych dla wyjaśnienia czy rozwiązania problemu badawczego³⁵. Na potrzeby niniejszej pracy przyjęta została definicja metody, zgodnie z którą jest to „system założeń i reguł pozwalających na takie uporządkowanie praktycznej lub teoretycznej działalności, aby można było osiągnąć, cel do jakiego się świadomie zmierza”³⁶.

Niemniej jednak uwaga w tym przypadku będzie skoncentrowana na metodzie badawczej, gdzie Stefan Nowak zwraca uwagę, że „metody badawcze to zalecane lub faktycznie stosowane w danej nauce schematy czynności służących do udzielania odpowiedzi na formułowane w niej pytania”³⁷. Jak zauważa Sztumski terminu „metoda badawcza” używa się także do określenia technik gromadzenia danych, jakie wykorzystywane są w relacji do wykorzystanej metody badań; określenia analizy ilościowej lub jakościowej zebranych materiałów badawczych³⁸. Metoda stanowi także powtarzalny i efektywny sposób rozwiązania ogólnych problemów badawczych, gdzie przez badaczy uznawana jest za sposób postępowania, który zmierza do ustalonego celu w danych sytuacjach³⁹. Metoda to także system reguł i założeń, które pozwalają na uporządkowanie praktycznej lub teoretycznej działalności, by można było osiągnąć cel, do którego się świadomie zmierza⁴⁰. Każda metoda badań opiera się na obiektywnych prawidłowościach, które przedstawiają przedmiot badania czy poznania i są sformułowane w postaci odpowiedniej teorii. Metody są określane i wyznaczane przez charakter badanego przedmiotu i są zależne od środków badania, jakimi w danej sytuacji badacz dysponuje⁴¹.

Wśród cech metody badawczej zdaniem Sztumskiego⁴² należy wyróżnić celowość – metody są środkiem, który pozwala na realizację celu, jaki badacz sobie postawi oraz adekwatność – określone za jej pomocą systemy operacji powinny prowadzić zawsze do

³⁴ Sposoby intersubiektywnego poznawania i komunikowania wiedzy, oparte o prawa logiki i prawdopodobieństwa, posługujące się dedukcją i systematyczną indukcją w procesie formułowania, uzasadniania, testowania i korygowania teorii i hipotez; Tamże.

³⁵ L.A. Gruszczyński, *Kwestionariusze w socjologii. Budowa narzędzi do badań surveyowych*, Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 38.

³⁶ J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Śląsk, Katowice 2005, s. 68.

³⁷ Tamże, s. 81.

³⁸ J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Śląsk, Katowice 2005, s. 82.

³⁹ R.A. Podgórski, *Metodologia badań socjologicznych. Kompendium wiedzy metodologicznej dla studentów*, Branta, Bydgoszcz 2007, s. 177.

⁴⁰ L.A. Gruszczyński, *Kwestionariusze w socjologii. Budowa narzędzi do badań surveyowych*, Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 38.

⁴¹ J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Śląsk, Katowice 2005, s. 69.

⁴² Tamże, s. 69.

zamierzonych rezultatów, jeśli tylko odpowiednie warunki początkowe, które określają jej stosowanie, są spełnione⁴³.

Koncentrując się na badaniach kulturoznawczych, możliwe jest wyróżnienie takich metod, jak obserwacje, wywiad, eksperyment oraz sondaż. Na potrzeby niniejszej pracy doktorskiej wykorzystane zostały dwie podstawowe metody: wywiadu oraz sondażu diagnostycznego. Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu możliwe jest wskazanie, iż wywiad definiowany jest jako „rozmowa kierowana, w której udział biorą co najmniej dwie osoby – ankieter (badacz) oraz respondent. Wywiad nie jest tylko rozmową, lecz jest to forma dialogu umożliwiającą badającemu uzyskanie od respondenta takich informacji, które pomogą osiągnąć badaczowi postawiony cel badań”⁴⁴. W ramach literatury przedmiotu najczęstszym podejściem jest stwierdzenie, że wywiad to proces w trakcie którego osoba prowadząca wywiad stara się oddziaływać na badanego za pomocą stawianych pytań i skłania go tym samym do rozwiązania problemu badawczego. Magdalena Żelazo podkreśla, że wywiad to jedyna metoda badawcza, która pozwala na wykorzystanie metody, jaką jest obserwacja⁴⁵.

Na potrzeby niniejszej dysertacji wykorzystany został wywiad pogłębiony, który definiowany jest jako „(...) wywiad, który prowadzi się tylko według pewnego ogólnego planu w postaci dyspozycji do rozmowy”⁴⁶, o czym mówi Magdalena Żelazo. Badaczka podkreśla, iż pytania nie muszą być zadawane w kolejności, gdzie jednocześnie daje on swobodę formułowania dodatkowych pytań w celu zgłębienia badanego zagadnienia. Warto podkreślić, że na gruncie kulturoznawstwa metody badań dzielimy na metody reaktywne, czyli wywiad, eksperyment oraz sondaż, z czego pierwsza i ostatnia z metod została wykorzystana w odniesieniu do badań własnych. Z kolei do grupy tzw. metod niereaktywnych zaliczamy analizę danych wizualnych oraz analizę źródeł pisanych, gdzie ostatnia z metod została także zastosowana w odniesieniu do części teoretycznej, jak i badawczej.

Socjolog, Jan Szczepański wskazał na różnicę występującą pomiędzy „metodą”, a „techniką badawczą”⁴⁷. Z tego względu odwołując się do przemyśleń Steinara Kvale

⁴³ Tamże, s. 69

⁴⁴ M. Żelazo, *Kwestionariusz wywiadu jako narzędzie badawcze*, „Obronność - Zeszyty Naukowe Wydziału Zarządzania i Dowodzenia Akademii Obrony Narodowej” 2013, nr 2(6), s. 223.

⁴⁵ Tamże, s. 223.

⁴⁶ Tamże, s. 223.

⁴⁷ „(...) nazwy metoda używamy dla oznaczenia kompleksów dyrektyw i reguł opartych na założeniach ontologicznych, wskazujących pewne sposoby postępowania badawczego. W tym znaczeniu mówimy o metodzie dialektycznej, metodzie indukcyjnej, metodzie introspekcji itp. Lecz w ramach tak określonych metod możemy stosować technicznie różne sposoby badania. Dlatego mówiąc o technikach badawczych,

możliwe jest wyróżnienie sześciu odmian wywiadów badawczych, które wykorzystywane są w pracach kulturoznawczych w odmiennym celu. Pierwszy rodzaj określany jest mianem wywiadu faktograficznego. Jego założenia opierają się na pozyskaniu grupy konkretnych danych; najprościej rzecz ujmując to pozyskanie wiedzy na temat określonych faktów. Badacze są zgodni, co do tego, iż jego wykorzystanie dotyczy zjawisk przejawiających charakter materialny. To także wywiad konceptualny, który wykorzystywany jest do rozumienia poszczególnych pojęć. Kvale podkreśla jednak w swoich przemyśleniach, że ten typ wywiadu może być rozumiany w dwojaki sposób. Badacz wskazuje, iż „osoba prowadząca wywiad [konceptualny – przyp. aut.] może dążyć do sporządzenia mapy konceptualnej przyjętych przez daną osobę lub grupę osób sposobów rozumienia takich zjawisk, jak uczciwość, rywalizacja, szacunek czy odpowiedzialność (...) gdzie może także przybrać postać połączonego wysiłku osoby prowadzącej wywiad i jej rozmówcy, zmierzającego do odkrycia prawdziwej natury danego zjawiska”⁴⁸. Trzeci rodzaj dotyczy zogniskowanych wywiadów grupowych, czyli wywiadów fokusowych. Mamy do czynienia z moderowaną rozmową, gdzie głównym celem jest prowokacja uczestników (respondentów) do przekazania swojej opinii na badany temat. Gdy mówimy o wywiadach narracyjnych, to ukierunkowany jest on na historię po stronie badanych osób. Jak podkreśla Kvale „(...) o początkowej prośbie o opowieść rola badacza polega na słuchaniu, nieprzerywaniu, stawianiu nielicznych pytań wyjaśniających i pomaganiu respondentowi w snuciu opowieści”⁴⁹. Analiza dyskursu określana jest także mianem wywiady dyskursywnego, gdzie dzięki rozmowie uruchamiane są mechanizmy odpowiedzialne za tworzenie zarówno wiedzy, jak i prawdy⁵⁰. Ostatni typ dotyczy wywiadów konfrontacyjnych. Zadaniem badacza jest wywołanie konfliktu, polegającego m.in. na negowaniu wypowiedzi badanej osoby. Dzięki czemu możliwe jest sformułowanie indywidualnych opinii na określony temat, o czym wspomina Kvale⁵¹.

Istotne jest, iż badania przeprowadzone na potrzeby niniejszej pracy w założeniu miały wykorzystywać cechy przejawiane przez powyższą grupę wywiadów. Niestety rzeczywistość pandemiczna sprawiła, że badanie słuchaczy Polskiego Radia odbyło się wyłącznie drogą internetową. Gdy mówimy o twórcach audycji ludowych oraz ludzi kultury

będziemy mieli na myśli zespół czynności związanych z różnymi sposobami przygotowania i przeprowadzania badań społecznych”, Za: J. Sztumski, *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Śląsk, Katowice 2005, s. 82.

⁴⁸ S. Kvale, *Prowadzenie wywiadów*, PWN, Warszawa 2010, s. 125-126.

⁴⁹ Tamże, s. 129.

⁵⁰ Za: T. Rapley, *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*, PWN, Warszawa 2010.

⁵¹ S. Kvale, *Prowadzenie wywiadów*, PWN, Warszawa 2010, s. 130-133.

zajmujących się promowanie muzyki ludowej na antenie radia, to celem przeprowadzanych wywiadów było pozyskanie indywidualnych historii związanych z podejmowaną problematyką. Mimo obostrzeń, konieczne było przeprowadzenie wywiadów w sposób bezpośredni, przy zachowaniu środków ostrożności oraz poprzez wykorzystanie kwestionariusza badawczego, który stanowi element składowy tzw. wywiadu ustrukturyzowanego. Ważne jest, iż w momencie, gdy pojawiły się wątki kluczowe dla analizowanych zagadnień konieczne było skoncentrowanie się na nich w pierwszej kolejności. Jednocześnie uczestnictwo bezpośrednie pozwoliło na zastosowanie techniki obserwacyjnej, co pozwoliło na zminimalizowanie ryzyka dotyczącego zafałszowania fragmentów bądź całej badanej rzeczywistości.

Koncentrując się na wywiadzie kwestionariuszowym pogłębionym, należy wskazać, iż jest on „standaryzowaną techniką otrzymywania materiału badawczego, opartą na procesie bezpośredniego komunikowania się między ankierem (przedstawicielem badacza) a respondentem, za pomocą pytań i odpowiedzi”, na co wskazuje Gruszczyński⁵².

Gdy mówimy o technice badawczej to wskazuje ona na sposób postępowania badawczego oraz jakie narzędzia powinny zostać wykorzystane do zebrania materiału badawczego. Są one podrzędne w stosunku do metody, jednocześnie wynikając z niej w sposób bezpośredni. Termin „technika badawcza” - na gruncie nauk socjologicznych - najczęściej definiowany jest jako sposób pozyskiwania i gromadzenia materiału empirycznego, którym kierują starannie opracowane wytyczne czy dyrektywy. Jak wskazuje Gruszczyński „przez techniki badawcze należy rozumieć narzędzia, środki, umiejętności i procedury stosowane w badaniach empirycznych na drodze metod i założeń metodologicznych”⁵³. Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu należy wskazać także na podejście zgodne z którym jest to szczegółowy sposób wykonywania danego rodzaju zadań badawczych oraz zbierania materiałów Techniki różnią się od metod tym, że są konkretnymi środkami działania, a wiele z nich może zostać użytych w różnych metodach. Z kolei Aleksander Kamiński wskazuje, iż techniki badawcze to „przede wszystkim sposoby zbierania materiału oparte na starannie opracowanych dyrektywach (dokładnych, jasnych, ścisłych), weryfikowanych w badaniach różnych nauk społecznych i dzięki temu posiadających walor użyteczności międzydyscyplinarnej. Mają charakter instrukcji - tym

⁵² L.A. Gruszczyński, *Kwestionariusze w socjologii. Budowa narzędzi do badań surveyowych*, Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 70.

⁵³ Tamże, s. 40.

użyteczniejszej im wierniej stosowanej”⁵⁴. Możliwe jest wyróżnienie takich technik jak obserwacja, ankieta, wywiad, technika socjometryczna, badanie dokumentów, analiza treści oraz techniki projekcyjne⁵⁵, gdzie większość z nich przypisana jest co prawda do nauk społecznych, jednak możliwe jest ich wykorzystanie na gruncie kulturoznawstwa. W tym przypadku zastosowana została technika ankiety, podczas, gdy narzędziem był kwestionariusz ankiety.

Zgodnie z przemyśleniami Podgórskiego narzędziem badawczym jest przedmiot, za pomocą którego realizuje się daną technikę zbierania materiału badawczego”⁵⁶. Każde narzędzie badawcze spełnia podwójną rolę w badaniach⁵⁷: po pierwsze daje możliwość zebrania potrzebnych informacji; po drugie jest najbardziej drobiazgowym przełożeniem problematyki badawczej na język pytań i problemów jednostkowych. Warto zaznaczyć, iż zanim przeprowadzone zostały czy to wywiady pogłębione czy kwestionariuszowe badane osoby za każdym razem były pytane odnośnie zgody na uczestnictwo w prowadzonym badaniu oraz udzielenie informacji, które następnie zostaną wykorzystane w pracy doktorskiej.

Na podstawie przedstawionej metodologii warto dodać, iż głównym sposobem, dzięki któremu możliwe było zebranie odpowiednich danych był wywiad, a dokładniej wywiad etnograficzny, który - jak podaje Kvale⁵⁸ - stanowi specyficzną formę rozmowy. Wiedza tworzona jest bowiem w trakcie interakcji podejmowanych pomiędzy jednostkami zaangażowanymi w proces badawczy. Chodzi głównie o nieformalną wymianę zdań oraz opinii, gdzie zarówno struktura badania, jak i sam jego cel są określane przez badacza. W tym przypadku wykluczony został element spontaniczności, gdyż rozmowy były przeprowadzane w trakcie wcześniej ustalonego terminu. Dodatkowo nie można zapominać, iż wywiad przeprowadzany był na podstawie wcześniej przygotowanych pytań w oparciu o ustalone dyspozycje badawcze. Warto także odwołać się do przemyśleń Kvalego zgodnie z którymi „wywiad jakościowy jest głównym narzędziem umożliwiającym badanie sposobu, w jaki jednostki doświadczają swojego świata i postrzegają go. Pozwala na jedyne w swoim rodzaju wgląd w świat życia badanych, którzy własnymi słowami opisują swoje działania,

⁵⁴ R. Wroczyński, T. Pilch, *Metodologia pedagogiki społecznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 54.

⁵⁵ R.A. Podgórski, *Metodologia badań socjologicznych. Kompendium wiedzy metodologicznej dla studentów*, Branta, Bydgoszcz 2007, s. 190.

⁵⁶ Tamże, s. 204.

⁵⁷ Tamże, s. 204.

⁵⁸ S. Kvale, *Prowadzenie wywiadów*, PWN, Warszawa 2010, s. 28.

doświadczenia i poglądy”⁵⁹. Dlatego też wywiady prowadzone z ludźmi kultury pozwoliły na odkrycie znaczeń, jakie stoją za podejmowaną problematyką stojących za określonymi grupami społecznymi.

4. Źródła zastane i źródła wtórne

W ramach podejmowanych badań wykorzystane zostały także tzw. dane zastane. Pojęcie to odnosi się do „szerokiego zakresu źródeł powstających wskutek procesów dokumentowania wielu dziedzin życia publicznego. Procesy te realizowane są w różnych celach, zarówno prywatnych, jak i służbowych, niemniej zazwyczaj niezależnych od celu”⁶⁰. Jak wskazuje Michel Angrosino: „(...) analiza danych zastanych to badanie materiałów zgromadzonych w celach naukowych, administracyjnych bądź innych, zarówno oficjalnych, jak i nieoficjalnych. (...) Czasami zbiory te mają bardzo uporządkowaną postać (np. notatki ze spotkań zarządu, rodzinne albumy fotograficzne pieczołowicie przechowywane przez gorliwego genealoga, stare numery czasopism), ale najczęściej przedmioty takie magazynowane są w sposób chaotyczny, przez co znajdują się również w nienajlepszym stanie (...) Niektóre materiały archiwalne były pierwotnie gromadzone w celach biurowych bądź administracyjnych (źródła pierwotne)”⁶¹. Dane zastane wykorzystane w niniejszej pracy zostały następnie poddane wnikliwej analizie, co w dalszej perspektywie pozwoliło na zestawienie ze sobą odmiennych podejść badawczych związanych z problematyką badawczą pracy. To także możliwość odniesienia się do wcześniejszych ustaleń na tematy podejmowane w dysertacji.

W niniejszej pracy konieczne było także odwołanie się do tak zwanych źródeł zastanych i wywołanych. Mowa w tym przypadku o źródłach stanowiących bezpośredni efekt dokumentowania poszczególnych dziedzin życia społecznego; zaznacza się, iż badacz podejmuje się ich wtórnej analizy. Z tego względu konieczne jest skoncentrowanie się na archiwach po stronie tak instytucji radiowych, jak również ISP-anu, czyli Instytutu Sztuki PAN.

Zbiory Fonograficzne IS PAN to obecnie największa i najstarsza kolekcja polskiej muzyki tradycyjnej. Mając na uwadze drogę i formę tradycyjnego przekazu z pokolenia na pokolenie, można stwierdzić, iż proveniencja oraz styl wykonawczy utrwalonego na

⁵⁹ Tamże, s. 39.

⁶⁰ R.A. Podgórski, *Metodologia badań socjologicznych. Kompendium wiedzy metodologicznej dla studentów*, Branta, Bydgoszcz 2007, s. 260.

⁶¹ M. Angrosino, *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, PWN, Warszawa 2010, s. 100-102.

taśmach repertuaru sięga XIX, a nawet końca XVIII wieku. Najstarszym, nagrany w 1950 roku, wykonawcą jest śpiewak urodzony w 1854 roku. W momencie nagrania najstarsza wykonawczyni miała 104, a najmłodsza 3 lata⁶².

Zbiory archiwum IS PAN obejmują ponad 100 tys. nagrań pieśni oraz utworów instrumentalnych pochodzących ze wszystkich regionów Polski. Obecnie w postaci protokołów i opisów do nagrań udokumentowanych jest 86 tys. pieśni i melodii instrumentalnych. Nagrania archiwalne obejmują także repertuar przesiedleńców z byłych Kresów Wschodnich, Bukowiny, Bośni oraz mniejszości narodowych (Litwinów, Białorusinów, Ukraińców, Żydów i Cyganów). Oprócz nagrań muzycznych w archiwum znajdują się także nagrania wypowiedzi, gwar, recytowane oracje, przemowy weselne, wywiady, wspomnienia i relacje dotyczące obrzędów rodzinnych, dorocznych, a także instrumentarium ludowego oraz budowy instrumentów muzycznych. Większość nagrań to repertuar wokalny, związany swą funkcją z tradycyjnymi obrzędami rodzinnymi i dorocznymi zwyczajami ludowymi. Obok nich w zbiorach można także odnaleźć pieśni balladowe, żołnierskie, partyzanckie, kolędowe, pieśni z repertuaru szlacheckiego, podmiejskiego, przedstawienia teatralne, wyliczanki dziecięce, zawołania na zwierzęta domowe, a także ludowe wersje współczesnych przebojów zasłyszanych z radia. Szacuje się, iż ok. 25 proc. całego zbioru to nagrania instrumentalne, głównie repertuar taneczny oraz melodie obrzędowe.

Tak zwany zbiór poznański, który na przestrzeni lat 1953-1954 został przeniesiony do Warszawy, od początku lat 50 XX wieku był ustawicznie powiększany o nagrania magnetofonowe. W ramach AZFM zgromadzono nagrania na ok. 2 tys. magnetycznych taśm szpulowych, obok 420 wspomnianych wyżej płyt decelitowych, które dziś stanowią nie tylko najstarszą, ale również najcenniejszą część istniejącej do dziś kolekcji, czyli Zbiorów Fonograficznych IS PAN.

Po zakończeniu powyższej akcji, archiwum było powiększane o kolejne nagrania pochodzące m.in. z obozów studentów muzykologii, organizowanych w różnych rejonach Polski, zwłaszcza tych, które w niedostateczny sposób objęte były dokumentacją AZFM. Do 2000 roku zabezpieczano archiwalne nagrania poprzez wykonanie dwóch kopii na taśmie. W wyniku obecnie mamy dostęp do ok. 16 tysięcy taśm magnetofonowych zarówno oryginałów, jak i kopii, które zabezpieczone zostały w zbiorach IS PAN.

⁶² A. Szałańska, *O Archiwum Fonograficznym*, Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1978, s. 17-18.

Należy jednocześnie mieć na uwadze, iż w związku z rozwojem technologii cyfrowej Instytut Sztuki PAN podjął się digitalizacji swoich zbiorów fonograficznych⁶³. Obecnie trwają zaawansowane prace nad digitalizacją zbiorów fonograficznych, czyli przeniesieniem danych (nagrań dźwiękowych) zapisanych na nośnikach analogowych do postaci zapisu cyfrowego oraz nad digitalizacją tzw. metadanych, czyli istotnych informacji o nagraniu. Digitalizacja w przyszłości obejmie także zbiory nienagrane, czyli całą dokumentację towarzyszącą nagraniom, transkrypcje nutowe, opisy prac w terenie, protokoły nagrań, wywiady z wykonawcami, fotografie. Cyfryzacja archiwaliów pozwoli uchronić je przed degradacją oraz ułatwi udostępnianie szerszemu gronu zainteresowanych; aspekt ten zostanie poruszony w kolejnych podrozdziałach. Przeniesienie archiwalnej informacji dźwiękowej do domeny cyfrowej nie może jednak zastąpić ochrony oryginalnych nagrań analogowych, które muszą być starannie przechowywane w odpowiednich warunkach. Digitalizacja jest obecnie jednym z etapów postępu technologicznego, należy jednak zaznaczyć, iż w przyszłości pojawią się na pewno dużo bardziej skuteczne metody zabezpieczenia poszczególnych archiwów. Jednocześnie Baliszewska podkreśla, że większość archiwalnych dokumentów dźwiękowych znajdujących się w posiadaniu Polskiego Rada, koncentrujących się na polskim folklorze muzycznych, dopiero będzie poddawana procesowi opisu, gdzie pod uwagę będą brane takie elementy jak: informacja o wykonawcach, miejsce, data nagrania, autor nagrania, a w przypadku kolekcji radiowych, konieczne jest zawarcie informacji na temat praw autorskich i producenckich⁶⁴.

Digitalizację najstarszej części zbioru, o której wspomniano w poprzednim akapicie, została zakończona w 2007 roku. Stworzono także elektroniczną bazę danych zawartości Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Inicjatywa ta związana była z międzynarodowym projektem DISMARC (ang. *Discovering Musical Archives*) koordynowanym przez RBB (Radio Berlin Brandenburg). Instytut Sztuki PAN jest jednym z uczestników projektu, obok *Berlin Phonogramm-Archiv, Hochschule für Musik und Theater Hannover, Rundfunk Berlin Brandenburg, Svenskt Visarchiv, School of Oriental and African Studies* (Londyn), *Yleisradio Oy* (Finlandia). Celem projektu jest stworzenie dostępnej online europejskiej bazy danych zawartości różnych, nie tylko etnomuzycznych, archiwów dźwiękowych.

⁶³ *Zbiory Fonograficzne IS PAN*, artykuł dostępny on-line dn. 4.11.2019 r., <http://www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-fonograficzne/digitalizacja>

⁶⁴ M. Baliszewska, *Zbiory kultury ludowej w Radiowym Centrum Kultury Ludowej PR*, „*Twórczość Ludowa*” 1999, nr 3-4, s. 48.

Często znajdują się one w strukturach większych instytucji, np. uniwersytetów, instytutów badawczych, bibliotek, co stwarza trudności w udostępnianiu informacji na temat zbiorów.

Wykorzystane zostały nie tylko archiwalne materiały pisane. To także archiwalne materiały fonograficzne, pod postacią audycji (audio). Dodatkowo należy nadmienić, że nie zostały one stworzone w celu ich wykorzystania w ramach określonego problemu badawczego, co nie znaczy, że nie przejawiają istotnej wartości badawczej dla podejmowanej w pracy problematyki.

W kontekście źródeł wtórnych to także analiza treści czasopism, audycji radiowych oraz fotografii wpisujących się w podejmowany kontekst badawczy. Jak wskazuje Earl Babbie analizę treści wykorzystuje się przy badaniach dotyczących zapisów międzyludzkiej komunikacji (książek, prasy, stron internetowych, prawa itp.)⁶⁵. Zdaniem Małgorzaty Lisowskiej – Magdziarz tego typu analiza „oparta jest na założeniu o performatywności języka oraz na tym, że nie jest on neutralnym i transparentnym środkiem komunikacji”⁶⁶. Natalia Organista uważa, że „analiza treści artykułów prasowych czy audycji radiowych jest istotna gdyż, jak pokazują liczne badania, to, co media pokazują i w jaki sposób to robią oraz to, czego nie pokazują, ma ogromne znaczenie dla tworzenia opinii publicznej, kształtowania postaw i wartości”⁶⁷.

Praca doktorska została podzielona na dwa obszary, gdzie przeważająca część badań to analiza źródeł zastanych, określanych także mianem wtórnych bądź źródeł pierwszych. Mowa w tym przypadku o literaturze tak przedmiotu, jak i podmiotu związanych z tematyką folkloru oraz folkloryzmu⁶⁸. To także materiały koncentrujące się na muzyce i muzykach ludowych, z uwzględnieniem festiwalu prezentujących tego typu muzykę. Do grupy istotnych z punktu widzenia podejmowanych badań źródeł należy zaliczyć publikacje na temat Polskiego Radia oraz dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989. Gdy mówimy o źródłach wtórnych, określanych także jako źródła pierwotne należy wskazać przede wszystkim rozmowy przeprowadzone z twórcami audycji radiowych, wywiady z ludźmi kultury oraz dane pozyskane dzięki ankietom internetowym.

⁶⁵ E. Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, PWN, Warszawa 2004, s. 111.

⁶⁶ M. Lisowska-Magdziarz, *Analiza tekstu w dyskursie medialnym: przewodnik dla studentów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 45.

⁶⁷ Z. Mazur, *Analiza treści artykułów prasowych nt. Agnieszki Radwańskiej i Justyny Kowalczyk w Gazecie Wyborczej w 2013 r.*, artykuł dostępny on-line dn. 29.07.2019 r., <https://zenodo.org/record/18464/files/915-4-11-345-356.pdf>

⁶⁸ Np. H. Schreiber, *Patrymonializacja w stosunkach międzynarodowych. Wybrane tendencje w międzynarodowej ochronie dziedzictwa kulturowego (2006–2016)*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017.

Rozdział I

Muzyka ludowa - istota pojęcia i zakres

Odwołując się tak do literatury przedmiotu, jak i założeń o charakterze praktycznym można uznać, że każda osoba nieco odmiennie rozumie termin „muzyka ludowa”. Identycznie sytuacja wygląda w przypadku ujęcia definicyjnego, gdzie wyrażenie to jest niezwykle trudne do dokładnego określenia. Z tego względu należy przeprowadzić pogłębioną analizę i odwołać się do tzw. „pojęć podstawowych”, dzięki którym możliwe będzie ukazanie podstaw teoretycznych, z których wyrasta przywołany termin. Dotyczy to także takich terminów, jak „tradycja”, „naród” czy „kultura”, które zostaną przedstawione w ramach pierwszego rozdziału.

1.1. Ujęcie definicyjne

Zanim przedstawione zostaną główne założenia definicyjne, konieczne jest odwołanie się do przemyśleń Piotra Dahliga⁶⁹, który zwraca uwagę, że pojęcie „ludowy”, wykorzystywane w wyrażeniu „muzyka ludowa”, zmieniał się na przestrzeni kolejnych lat. Jeżeli skoncentrujemy się na okresie średniowiecza, przymiotnik ten był tożsamy z określeniem „powszechny”. Gdy mowa jest o końcu XVIII wieku, termin ten stanowił synonim pojęcia „gminny” bądź „narodowy”. Z kolei w XIX wieku „ludowy” skorelowany był z klasą chłopską, określaną także mianem włościańskiej⁷⁰. Dopiero na początku XX wieku muzyka ludowa, dzięki wpływom z Zachodu, zaczęła być kojarzona z muzyką popularną. Mowa w tym przypadku m.in. o balladzie podmiejskiej, podwórzowej czy repertuarze tzw. środowisk robotniczych. Badacz podkreśla, że wielu naukowców dalej postrzega muzykę ludową jedynie w kategorii **tradycyjnej muzyki ludowej**⁷¹.

Podejmując rozważania dotyczące muzyki ludowej, nie sposób nie wskazać za literaturą przedmiotu, że jest to ten typ muzyki, który wypływa z tradycji i kultury określonego regionu geograficznego czy grupy etnicznej⁷². Skorelowana jest także z życiem codziennym oraz religijnym jednostki. Jak podaje Obserwatorium żywej kultury - sieć

⁶⁹ P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

⁷⁰ Drobni wytwórcy rolni, produkujący wraz z rodziną przede wszystkim w celu zaspokojenia własnych potrzeb materialnych i kult.; w szerszym znaczeniu również bezrolna ludność wsi, utrzymująca się gł. z rolnictwa; Por. *Encyklopedia PWN*, hasło: *Chłopi*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/chlopi;3885523.html>

⁷¹ P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

⁷² Por. *Encyklopedia Powszechna PWN*, tom 2, PWN, Warszawa 2001-2005, s. 768.

badawcza, pojęcie „muzyki ludowej” należy definiować jako „(...) rodzaj muzyki, przekazywany z pokolenia na pokolenie (...) jako istotna część spuścizny kulturowej danego ludu. (...) Kompozycje ludowe mają zdecydowanie etniczny charakter, który zazwyczaj nie asymiluje się łatwo na skalę międzynarodową (choć istnieją wyjątki takie jak np. samba, cumbia, flamenco, jota, tango)”⁷³.

Istotne jest, iż dawne polskie społeczeństwo w okresie od średniowiecza do początku XX wieku było silnie rozwarstwione, co z kolei znalazło swoje przełożenie na tzw. strukturę kultury muzycznej. Wyższe sfery wspierały przede wszystkim rozwój sfery opierającej się na muzyce profesjonalnej, co doprowadziło do rozwoju teorii muzyki, ze szczególnym naciskiem na pismo nutowe czy budowę formalną poszczególnych utworów muzycznych, o czym mówi m.in. Ludwig Bielawski⁷⁴. Gdy mówimy o muzyce ludowej tamtego okresu należy mieć na uwadze, że skierowana była głównie do mas, gdzie jej funkcjonowanie podporządkowane było zupełnie odmiennym zasadom. Jak wskazuje Bielawski, „(...) współistnienie tych dwóch podstawowych nurtów w muzyce zaważyło m.in. na całej polskiej kulturze muzycznej”⁷⁵. Nie można zapominać, iż pomiędzy muzyką profesjonalną a zachodnioeuropejskimi tradycjami zachodziła korelacja. Przy czym muzyka profesjonalna momentami odwoływała się też do źródeł związanych z muzyką ludową. Bielawski zaznacza jednak, że „(...) z drugiej strony muzyka ludowa z kontaktów z muzyką warstw wyższych wyносиła często zdobycze formalne, niektóre właściwości stylistyczne, lub nawet całe utwory, które z biegiem czasu dostosowane do potrzeb nowego środowiska stały się w pełni utworami ludowymi, na równi z innymi, genetycznie związanymi z twórczością warstw ludowych”⁷⁶.

Istotne jest, iż wszelkie próby zdefiniowania pojęcia muzyki ludowej opierają się głównie na klasyfikacjach, gdzie muzyka ta zestawiana jest z tzw. muzyką „nieludową”, bądź wskazaniu zestawu cech, które charakteryzują ten rodzaj muzyki. Warto także odnieść się do założeń Andrzeja Bieńkowskiego⁷⁷, który zaprezentował własną klasyfikację i nazewnictwo w oparciu o cechy charakterystyczne dla muzyki ludowej. Jeżeli powołamy

⁷³ Obserwatorium żywej kultury - sieć badawcza, *Muzyka ludowa*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <http://ozkultura.pl/wpis/2497/4>

⁷⁴ L. Bielawski, *Muzyka ludowa polska*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. H. Kapelański, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965, s. 240; L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999, s. 40.

⁷⁵ Tamże, s. 40.

⁷⁶ Tamże, s. 40.

⁷⁷ Por. A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Wydawnictwo Muzyka Odnaleziona, Warszawa 2012.

się na zapisy *Encyklopedii muzyki PWN*⁷⁸ możliwe jest wskazanie, iż termin ten rozpatrywany jest na kilka odmiennych sposobów, jednak zawsze w kontekście wyrażenia lud (ang. folk). Może ono być definiowane następująco: „a) lud jako wspólnota obywateli niższej warstwy społecznej – a więc decydującym jest kryterium pochodzenia muzyki ludowej; b) lud jako ludność chłopska – więc muzyka stworzona bądź też zasymilowana przez tę warstwę społeczną nosi miano ludowej; c) lud jako wspólnota w ogóle – a więc ludową jest muzyka zbiorowo przezeń stworzona, najważniejszy jest ów akt wspólnej kreacji; d) lud jako grupa etniczna, szczepek pokoleń – a więc muzyka ludowa to ta przekazana metodą oralną w danym szczepie”⁷⁹.

Ciekawe ujęcie zostało zaprezentowane przez Międzynarodową Radę Muzyki Ludowej, która definiuje pojęcie „muzyki ludowej” w sposób następujący: „Muzyka ludowa jest produktem tradycji muzycznej, który ewoluował w procesie transmisji ustnej. Czynniki kształtujące tradycje to: ciągłość, łącząca teraźniejszość z przeszłością; wariacje, które są wynikiem twórczych impulsów jednostki lub grupy; wybór dokonany przez społeczność, który determinuje formę lub formy, w których muzyka trwa. Termin ten może być używany w stosunku do muzyki, która powstawała od samego początku w ramach społeczności, bez wpływu muzyki popularnej czy artystycznej, jak również muzyki, która posiada indywidualnego kompozytora, ale została wchłonięta do żywej, niepisanej tradycji społeczności. Termin nie odnosi się do skomponowanej muzyki popularnej, która została wchłonięta przez społeczność niezmienną, ponieważ zmiana i przetworzenie nadają muzyce grupy ludowy charakter”⁸⁰.

Warto podkreślić - podając za Weroniką Grozdew-Kołacińską⁸¹ - że pojęcie „muzyki tradycyjnej” współcześnie odnosi się do dawnej muzyki ludowej. Chodzi głównie o tzw. historyczną muzykę wiejską przejawiającą przede wszystkim cechy archaiczne, gdzie jako jej specyfikę wskazuje się głównie transmisję pamięciową⁸². Mimo iż termin „muzyka tradycyjna” wydaje się odnosić do szerokiego zakresu semantycznego, niemniej jednak badacze są zgodni, iż jest dużo bardziej precyzyjny, aniżeli muzyka ludowa. Wynika to z przeświadczenia, że współcześnie nie posiada ona swojego pierwotnego desygnatu⁸³ oraz

⁷⁸ *Ludowa muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995, s. 507.

⁷⁹ Tamże, s. 507.

⁸⁰ M. Gelbart, *The Invention of „folk music” and „art music”. Emerging categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 2.

⁸¹ Por. W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, „Wychowanie muzyczne” 2014, nr 4, s. 24.

⁸² Tamże, s. 24.

⁸³ Tamże, s. 24.

stanowi przedmiot procesu ewolucyjnego, który sprawił, że określenie to skorelowane jest przede wszystkim ze zjawiskiem folkloryzmu. Dlatego „muzyka ludowa” stanowi odpowiednie pojęcie, w składzie którego możliwe jest odnalezienie m.in. państwowych zespołów pieśni i tańca - bazujących na pierwotnym folklorze - które ludowymi⁸⁴ zespołami nie są. Nie można zapominać, że współcześnie przymiotnik „ludowy” przypisany został do różnych rodzajów rozrywkowej muzyki biesiadnej, w tym disco polo, co kontynuuje stereotypowe postrzeganie tegoż gatunku (muzyki wiejskiej) jako trywialnego, prymitywnego oraz grubiańskiego. Z kolei jeżeli odwołamy się do publicznego dyskursu, możliwe jest odnalezienie ścisłych powiązań pomiędzy muzyką ludową a folkową⁸⁵.

Warto także odwołać się do ujęcia definicyjnego przedstawionego przez ICTM (ang. International Council For Traditional Music UNESCO), gdzie muzyka tradycyjna postrzegana jest w kategorii muzyki przekazywanej drogą ustną z pokolenia na pokolenia. Przy czym wskazuje się na zastosowanie zarówno tradycji wokalnych, jak i instrumentalnych⁸⁶. Należy mieć na uwadze, że to właśnie jej najbliższej jest do wspomnianej dawnej muzyki ludowej. Wynika to z faktu, iż dawny repertuar⁸⁷ jest odtwarzany wiernie w stosunku do oryginału. Jak wskazuje Maria Baliszewska „(...) muzyka tradycyjna określa źródłową muzykę danego narodu czy grupy etnicznej, autentyczną, in crudo”⁸⁸.

Odwołując się do problematyki podejmowanej w niniejszej pracy, konieczne jest także przyjrzenie się zjawisku muzyki ludowej w Polsce. Jak stwierdza literatura przedmiotu, nie jest możliwe wyznaczenie dokładnego momentu, w którym ta pojawiła się na obszarze naszego kraju, niemniej jednak większość badaczy jest przekonana o tym, że występowała ona już na przełomie IX i X wieku, gdy na terenie Polski funkcjonowały plemiona słowiańskie. Jak zauważa Bogusław Śmiechowski, komentując jedną z najstarszych wzmianek na temat Polski: „Do kraju Polan (...) przybył z Hiszpanii około 965/966 roku podróżujący po Europie w misji dyplomatycznej – Ibrahim ibn Jakub, który swe wrażenia z podróży ujął w barwnym opisie, poświęcając także sporo miejsca naszym praojcom, chwalać piękno kraju, żyzne ziemie (...). Mimochodem tylko wspomniał o naszej muzyce, że ładna,

⁸⁴ Postrzeganymi jako zespoły tradycyjne.

⁸⁵ Gatunek muzyki popularnej wywodzący się z muzyki ludowej. Często muzyka folkowa jest określana jako europejska muzyka ludowa; *Muzyka folkowa*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://www.kulturaisztuka.pl/pl/p/katalog,348,270.html>

⁸⁶ Za: W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny, próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 40-47.

⁸⁷ Muzyka obrzędowa (pieśni, tańce), przyspiewki, pieśni epickie, miłosne, związane z obrzędowością doroczną, rodzinną itd.

⁸⁸ M. Baliszewska, *Muzyka ludowa. Między autentycykiem, "muzyką świata" i "cepelidą"*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/cechy-postawy-nurty.muzyka-ludowa-miedzy-autentycykiem-quotmuzyka-swiatekaquot-i-quotcepelidaquot/all/1.html>

ciekawa i przyjemna”⁸⁹. Na tej podstawie możliwe jest potwierdzenie założenia, zgodnie z którym trudno jest znaleźć pierwotne informacje odnośnie tzw. muzyki ludów. Bezsprzeczny pozostaje jednak fakt, że stanowiła ona bezpośredni przejaw kultury duchowej w ramach określonych grup etnicznych, gdzie tworzona była głównie z celach religijnych bądź obyczajowych, na co wskazują m.in. Jadwiga i Marian Sobiescy⁹⁰. Jak podają wspomniani badacze „z chwilą, gdy pieśń zaczęła wędrować z ust do ust (...), z biegiem lat stała się własnością całej gromady, ludu jako całości, a imię twórcy zatarło się i stopiło w imię jednego wspólnego autora – ludu”⁹¹.

Na podstawie powyższych przemyśleń możliwe jest wskazanie, iż jest to cecha nie tylko immanentna, ale również charakterystyczna dla muzyki ludowej. Chodzi przede wszystkim - co zostało wcześniej nadmienione - o jej przekaz ustny w sposób płynny pomiędzy członkami danej społeczności. Przy tym często przekaz ten wykraczał poza tę społeczność, przenosząc się na cały obszar poszczególnych regionów. Warto mieć na uwadze, że początkowo nie stanowiła ona przedmiotu zapisu nutowego, określanego mianem wzoru utrwalonego.

Analizując kwestię muzyki ludowej, należy zauważyć, że stanowi ona nie tylko zbiór grupy utworów, ale również poszczególnych wariantów. Kwestia wariantowości okazuje się być kluczowa, gdyż stanowi jeden z aspektów typowych dla analizowanego zjawiska. Mowa w tym przypadku o sytuacji, kiedy przekaz ustny podawany dalej prowadzi do tego, iż pierwotny utwór dopasowywany jest do kolejnych. Powołując się na przemyślenia Jadwigi i Mariana Sobieskich⁹² można wskazać, iż czynnik, jakim jest wariantowość, niejako wskazuje na występowanie w społecznościach tzw. „twórczego ducha”, dzięki czemu pieśni ludowe nie pozostały w jednej niezmienionej formie, a podlegały ewolucji. Mowa w tym przypadku o ich dalszym ubogacaniu bądź skracaniu pod względem melodii, gdzie sam tekst także podlegał przeobrażeniom. Badacze podkreślają, że nie wynika to „(...) nie z nieumiejętności dopasowania się wykonawcy do istniejącej formy lecz z jego prywatnej chęci uczynienia tej muzyki „swoją”, tak, aby pasowała do jego tradycji lokalnej, sposobu i warunków życia, i w końcu – do jego upodobań estetycznych”⁹³.

⁸⁹ B. Śmiechowski, *Z muzyką przez wieki i kraje (historia muzyki)*, Polski Dom Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 29.

⁹⁰ Por. M. i J. Sobiescy, *Polski folklor muzyczny*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

⁹¹ Tamże, s. 447.

⁹² Tamże, s. 448.

⁹³ Tamże, s. 448.

Warto także odwołać się do tzw. etnomuzykologicznego punktu widzenia, gdzie w centrum zainteresowania znajduje się właśnie muzyka, podczas gdy czynniki społeczne rozpatrywane są dopiero w drugiej kolejności. W związku z tym należy przywołać założenia Ludwika Bielawskiego, który podkreśla, że „(...) pojęcie muzyki ludowej jest ze swej istoty niedookreślone, bogate w możliwości różnych interpretacji. Nauka zwykle uściśla pojęcia, nakłada rygory myśleniu, wyraźniej je koncentruje, zmniejsza dowolności interpretacyjne”⁹⁴. Badacz przygotował także *Słownik folkloru polskiego*⁹⁵ w ramach którego zawarte zostało hasło: „muzyka ludowa”⁹⁶. Na tej podstawie dokonane zostało rozróżnienie pomiędzy analizowanym zjawiskiem oraz tzw. muzyką artystyczną. W tej klasyfikacja muzyka ludowa ma na celu „zaspokajanie potrzeb szerokich mas, jest przekazywana tradycją z pokolenia na pokolenie”⁹⁷. Należy dodać, że jest to „muzyka bezimienna, będąca własnością ogółu”⁹⁸.

Warto także odwołać się do podejścia prezentowanego przez – wspomnianego już we wcześniejszych rozważaniach – Andrzeja Bieńkowskiego⁹⁹. Badacz starał się bowiem unikać określenia „muzyka ludowa” postulując, by korzystać raczej z terminu „muzyka wiejska”. Jego zdaniem jest to zasadne ze względu na fakt, iż twórczość ludowa podlega zmianom, które warunkowane są m.in. przez takie czynniki jak komercjalizacja oraz instytucjonalizacja. Jednocześnie zaznacza, że ten rodzaj muzyki nie może być określany mianem muzyki źródeł. W związku z tym warto przywołać znaczenie przywołanego terminu zgodnie z założeniami Bieńkowskiego: „Jeżeli chcemy wczuć się w to, czym była tradycyjna muzyka wiejska, musimy wyobrazić sobie świat, w którym rozbrzmiewała. Był to świat ciszy, naturalnych dźwięków (...). Kiedy w tym świecie rozlegały się oberki grane na skrzypcach, ludzie reagowali z trudną dziś do zrozumienia intensywnością: płakali, śmiali się, zaraz chcieli tańczyć (...)”¹⁰⁰.

Przedstawione założenia o charakterze teoretycznym wskazują, że polska muzyka ludowa stanowi zbiór utworów przejawiających określone cechy zarówno gatunkowe, jak i ogólne, co zostanie przedstawione w sposób pogłębiony w kolejnych podrozdziałach.

⁹⁴ L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 1999, s. 31

⁹⁵ Por. J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.

⁹⁶ *Muzyka ludowa polska*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 240.

⁹⁷ Tamże, s. 240.

⁹⁸ Tamże, s. 240.

⁹⁹ Por. A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Wydawnictwo Muzyka Odnaleziona, Warszawa 2012.

¹⁰⁰ Tamże, s. 17.

Podając zarówno za Bieńkowskim¹⁰¹, jak i Oskarem Kolbergiem¹⁰², można uznać, że określenie muzyka tradycyjna dotyczy muzyki, która funkcjonuje w ramach tzw. naturalnego środowiska wiejskiego, gdzie stanowi własność autora zbiorowego, którym jest lud, na co wskazują m.in. Sobiescy¹⁰³. A mówiąc o miejscu należy zauważyć, że już Kolberg wskazywał na powiązanie pomiędzy nim a muzyką ludową¹⁰⁴.

Z podejmowaną problematyką wiąże się pojęcie tradycji muzycznej, która pozwala tworzyć wspólnoty oparte na takim samym jej pojmowaniu i jednocześnie zaspokaja takie potrzeby człowieka jak chociażby poczucie bezpieczeństwa i przynależności, na co wskazują m.in. Joanna Kurczewska i Jerzy Szacki¹⁰⁵. Niemniej jednak autentyczna muzyka ludowa, występująca w swoim pierwotnym otoczeniu i pełniąca pierwotne funkcje, należy do rzadkości. W związku z tym zakłada się, iż na przestrzeni kolejnych dekad zniknie z tzw. polskiego krajobrazu. Badacze podejmowanej problematyki są jednak zgodni, że mimo wszystko pozostanie ona utrwalona za sprawą nowoczesnych technologii, stając się częścią kanonu polskiej kultury¹⁰⁶. W związku z tym powinnością nauki, a więc też i niniejszej pracy doktorskiej, jest ukazanie tejże muzyki jako ogólnonarodowej wartości oraz utrwalenie jej w świadomości społecznej. Poznanie i zrozumienie własnych tradycji jest niezmiernie ważne, ale dopiero wspólne ich konstruowanie daje nam poczucie trwałości, ciągłości i celowości.

Pojęcie tradycji muzycznej, czyli tego, co uważamy za tradycyjną muzykę, wydaje się być w teorii łatwe do sprecyzowania. Przy bliższej analizie okazuje się jednak, że jest ono niejednoznaczne, warunkując występowanie w literaturze przedmiotu szeregu odmiennych ujęć definicyjnych.

Koncentrując się na przemyśleniach Charlesa Seegera¹⁰⁷ należy podkreślić, że pojęcie tradycji w odniesieniu do systemu kontaktów międzyludzkich definiowane jest jako „(...)

¹⁰¹ Por. Tamże, s. 17.

¹⁰² Por. O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław-Poznań 1974.

¹⁰³ M. i J. Sobiescy, *Polski folklor muzyczny*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

¹⁰⁴ Widać to choćby na następującym przykładzie: „Oddaję nutę w nieskażonej prostocie (tj. o ile skażenie nie pochodzi z winy śpiewających), tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego, bo mam przekonanie, że najdzielniejszą jest w samorodnej, niczem nie zmaconej czystości jak ją natura natchnęła (...). Stając się wiernym jej [pieśni] tłumaczem, wszędzie wskazałem miejsce, gdzie wysłuchaną została”. O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław-Poznań 1974, s. 5-6.

¹⁰⁵ Por. J. Kurczewska, J. Szacki, *Tradycja i nowoczesność*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1984.

¹⁰⁶ Por. B. Linette, *Folklor muzyczny a folklorizm*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969*, Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne, Poznań 1970, s. 30-38.

¹⁰⁷ Ch. Seeger, *Tractatus Estheticus-Semioticus. Model systemów komunikacji międzyludzkiej*, tłum. M. Turski, „Res facta nova” 2002, nr 5, s. 30.

zbiór zachowań komunikacyjnych”. Warunkuje to uznanie, że jest to zbiór odgórnie ustalonych wartości, które wyznawane są nie tylko przez samych jej twórców, ale również spadkobierców czy użytkowników tejże tradycji. Ze zbieżnym podejściem mamy do czynienia w przypadku Władysława Stróżewskiego¹⁰⁸, który określenie to odnosi głównie do procesu twórczego. Badacz podkreśla, że dzięki temuż podejściu terażniejszość częściowa kształtowana jest przy pomocy przekazu z przeszłości. Podając za *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, można stwierdzić, że „(...) tradycja jest tą częścią naszej praktyki i przekonań, która jest przekazana z przeszłości. Ona przychodzi z przeszłości i ma zawartą jak w kapsułce mądrość i doświadczenie przeszłości”¹⁰⁹. Warto także odwołać się do przemyśleń Carla Dahlhaus, który wskazuje, iż „(...) pojęcie tradycji (...) obejmuje przede wszystkim ciągłość przekazu, jaki zostaje przeniesiony z przeszłości do terażniejszości, po drugie proces recepcji lub przyswajania, po trzecie poczucie lub świadomość wspierania się na tradycji, wprawdzie niekiedy w pewnej do niej opozycji, i po czwarte ocenę tradycji jako autorytetu, który pozwoli ugruntować mocne normy i uznać je za uprawnione. Tradycja jest odczuwana jako oparcie terażniejszości na przeszłości, na tym co wcześniej powstało”¹¹⁰.

Jeżeli odniesiemy termin tradycja do muzyki, należy mieć na uwadze, że nie funkcjonuje on jako hasło encyklopedyczne, co zostało potwierdzone m.in. przez Irenę Poniatowską¹¹¹. Niemniej jednak tradycja ta funkcjonuje na tych samych prawach, co tradycja w innych dziedzinach sztuki.

Zgodnie z literaturą przedmiotu muzyka ludowa buduje także tzw. tożsamość narodową, stąd należy przybliżyć w niniejszych rozważaniach pojęcie narodu, wynikające bezpośrednio z tegoż wyrażenia. Jest to jednak niełatwe zadanie, gdyż jest to kategoria pojęcia określana mianem złożonej i niejednoznacznej¹¹². Nie istnieje jedna powszechnie akceptowana definicja narodu. Wynika to wielopostaciowości w czasie i przestrzeni zjawisk,

¹⁰⁸ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Wyd. Znak, Kraków 1983, s. 122-123.

¹⁰⁹ *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, red. E. Graig, Routledge, London - New York 1998, s. 445.

¹¹⁰ C. Dahlhaus, *Traditionszerfall im 19. und 20. Jahrhundert*, [w:] *Studien zur Tradition in der Musik*, Musikverlag Katzbichler, München 1973, s. 177 [tłumaczenie własne].

¹¹¹ Por. I. Poniatowska, *Tradycja i innowacja w muzyce: kilka uwag na temat terminologii*, „Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne” 2002, nr 9/2, s. 19-26.

¹¹² H. Donnan, T. Wilson, *Granice tożsamości, narodu, państwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007; J. Błuszkowski, *Stereotypy a tożsamość narodowa*, Wyd. Elipsa, Warszawa 2005; Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, PWN, Warszawa 2007; J. Stefanowicz, *Tożsamość narodowa, cywilizacyjna i wspólnotowa*, [w:] *Wymiary tożsamości społecznej*, red. T. Stępień, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 1998; A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa 1996; R. Borowik, *Tożsamość jednostki w warunkach dwukulturowości – aspekt psychologiczny*, [w:] *Wzory wielokulturowości we współczesnym świecie*, red. K. Goleno, T. Paleczny, E. Wiącek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

które kryją się pod tym terminem. W literaturze przedmiotu dominują dwie zasadnicze perspektywy teoretyczne, które można określić jako podejście subiektywistyczne i obiektywistyczne. W pierwszym nacisk kładziony jest na tożsamość i sposób, w jaki dana grupa sama się określa. Zaś w drugiej perspektywie dokonuje się prób definiowania narodu na podstawie listy konkretnych atrybutów, przy czym list tych jest bardzo wiele, na co wskazuje m.in. Jacek Jagielski¹¹³.

Z kolei jak stwierdza Mieczysław Szerer, „(...) definicję narodu budują różnego rodzaju elementy, zarówno te o charakterze obiektywnym (terytorium, wspólnota języka, państwa, historii, kultury), jak również te o charakterze subiektywnym (przekonanie o wspólnym pochodzeniu, symboliczna nazwa, poczucie odrębności w stosunku do innych grup, poczucie grupowej więzi emocjonalnej oraz świadomość narodowa)”¹¹⁴. W opisanej powyżej szerokiej definicji kategorii narodu zawarte są zarówno obiektywne elementy językowo-kulturowe, jak i historyczno-polityczne czy subiektywno-woluntarystyczne. Oznacza to, że w takim rozumieniu naród istnieje zarówno jako pewne niepodważalne zjawisko „zewnętrzne”, jak i jako wyraz wewnętrznej świadomości osób, które mają poczucie przynależności do niego.

Kolejną wartą przywołania definicję narodu zaprezentował Ernest Gellner¹¹⁵. Zgodnie z jego przekonaniem „naród to wspólnota, która posiada wolę bycia nią, własną (standardową i homogeniczną) kulturę oraz istnieje w określonych, rzeczywistych lub postulowanych, granicach geograficznych”¹¹⁶. Warto zauważyć, że nacisk w tym przypadku został położony na tzw. kryterium subiektywne, czyli poczucie przynależności narodowej.

Istotność tegoż kryterium podkreśla także Benedict Anderson¹¹⁷. Według niego „naród jest wspólnotą wyobrażoną, ponieważ jego członkowie pielęgnują w swych umysłach obraz tej wspólnoty, faktycznie w większości nie znają swych rodaków, nic o nich nie wiedzą, ani nie utrzymują z nimi bezpośrednich kontaktów; po drugie naród wyobrażony jest jako wspólnota ograniczona, ponieważ zajmuje skończony obszar, poza którym żyją inne narody; po trzecie, naród wyobrażony jest jako wspólnota suwerenna, ponieważ; po czwarte, naród

¹¹³ J. Jagielski, *Ustawa o Karcie Polaka: Komentarz*, Wolters Kluwer, Warszawa 2008, s. 23.

¹¹⁴ M. Szerer, *Idea narodowa w socjologii i polityce*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922, s. 14-30.

¹¹⁵ Por. E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, PIW, Warszawa 1991.

¹¹⁶ Za: K. Hibel, *Wojna na mapy - wojna na słowa*, LIT Verlag Munster, Wiedeń 2014, s. 12.

¹¹⁷ Por. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Społeczny Instytut Wydawniczy, Kraków 1997.

wyobrażony jest jako wspólnota, ponieważ mimo występujących w nim nierówności i wyzysku, traktowany jest zawsze jako głęboki, poziomy układ solidarności¹¹⁸.

Natomiast Karl Deutsch¹¹⁹ kładzie nacisk przede wszystkim na aspekt wspólnego języka. Badacz ten określa naród jako wspólnotę komunikowania, w której język staje się niezwykle ważnym kryterium przynależności¹²⁰. Podkreślić należy, że tak zdefiniowaną wspólnotę cechuje genetyczny etnocentryzm²¹ (psychospołeczny wymiar przynależności jednostki do grupy¹²¹) – to znaczy zespół przekonań, charakteryzujący się traktowaniem własnej grupy etnicznej jako centrum wszechrzeczy oraz ostatecznej skali porównawczej w percepcji innych etnosów¹²².

Z punktu widzenia niniejszej pracy niezmiernie istotny jest fakt, że z terminem narodu wiąże się wspomniane wcześniej pojęcie tożsamości narodowej. Podając za Krzysztofem Gorlachem można ją określić mianem „zbioru przekonań, postaw i emocji, który ukształtowany zostaje w świadomości poszczególnych członków zbiorowości narodowej w związku z poczuciem więzi z narodem i doświadczaniem przez nich uczestnictwa w grupie narodowej”¹²³.

Z kolei zdaniem Leszka Kołakowskiego¹²⁴ tożsamość narodowa jest syntezą pięciu składników. Pierwszy z nich ma charakter zdecydowanie nieempiryczny, metafizyczny; natomiast cztery pozostałe są – w taki czy inny sposób – empirycznie dostępne. Pierwszym jest swoisty „duch narodu” - byt metafizyczny stanowiący „glebę” zjawisk kulturalnych, ale niebędący jednocześnie tożsamy z nimi. Składnik drugi to pamięć historyczna, nieodłączny aspekt każdej tożsamości zbiorowej, a więc także tożsamości narodowej. Trzeci element to antycypacja przyszłości, ważna zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i wspólnotowym. Składnik czwarty to cielesna tożsamość: terytorium, szczególny krajobraz, fizyczne artefakty przeobrażające środowisko naturalne. Piąty odnoszony jest do świadomości wyraźnie określonego w czasie początku własnych dziejów, zwykle występującego w formie mitu etnicznego¹²⁵.

¹¹⁸ Za: K. Jaskułowski, *Wspólnota symboliczna. W stronę antropologii nacjonalizmu*, Katedra, Warszawa 2014, s. 7-8.

¹¹⁹ Por. K. Deutsch, *Nationalism and Social Communication*, MIT Press. Cambridge 1966.

¹²⁰ K. Hibel, *Wojna na mapy - wojna na słowa*, LIT Verlag Munster, Wiedeń 2014, s. 13.

¹²¹ Za: Tamże, s. 13.

¹²² M. Budyta-Budzyńska, *Socjologia narodu i konflikt etniczny*, PWN, Warszawa 2010, s. 31-32. Należy tu wskazać, że etnos to zespół cech charakteryzujących odrębność grupy lub jednostki. J. Nikitorowicz, *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 504.

¹²³ K. Gorlach, *Władza, naród, tożsamość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 103.

¹²⁴ Za: P. Mazurkiewicz, *Europeizacja Europy*, Wyd. ATK, Warszawa 2001, s. 42-44.

¹²⁵ Za: J. Czaja, *Kulturowe czynniki bezpieczeństwa*, AFM, Kraków 2004, s. 63.

Odwołując się do założeń o charakterze teoretycznym, można stwierdzić, że poczucie tożsamości jest ważne dla współczesnego człowieka. Dzięki niemu jednostki mają możliwość zaspokajania ważnych potrzeb, w tym potrzeby przynależności. Jej realizacja pozwala eliminować lub minimalizować poczucie samotności, ponadto zaspokaja potrzebę bezpieczeństwa, na co wskazują Romuald Piekarski oraz Michał Graban¹²⁶. Kolejnymi zaspokajanymi w ten sposób potrzebami są również szacunek i uznanie oraz posiadanie orientacji aksjologicznej.

W ramach dalszych rozważań dotyczących kontekstu znaczeniowego muzyki ludowej konieczne jest wprowadzenie pojęcia kultury. Najpowszechniejsza definicja określa to zjawisko jako „całokształt duchowego i materialnego dorobku społeczeństwa”¹²⁷. W świetle nauk kulturoznawczych pojęcie to definiowane jest jako „zbiór przekonań normatywnych (które określają wpływy społeczne) i dyrektywnych (zachowania, które spełniają dane normy)”¹²⁸. Kultura - podając za Mirosławem Sobeckim oraz Dorotą Misiejuk - może być także rozumiana jako „wzory sposobów odczuwania, reagowania i myślenia, wartości i wyrastające z tych wartości normy, a także sankcje skłaniające do ich przestrzegania”¹²⁹.

Warto podkreślić, że kultura stanowi kategorię bądź jeden z aspektów życia społecznego. Każda osoba rodzi się w obrębie określonej kultury. W pierwszych latach swojego życia otaczana jest opieką przez rodzinę przynależącą do danego kręgu kulturowego. Człowiek przyjmuje w procesie socjalizacji zwyczaje, zachowania, tradycję, język oraz kulturę miejsca swojego urodzenia i wychowania, który w sposób niebagatelny wpływa na jego osobowość oraz sposób patrzenia na świat. Jednostkowo kulturę traktuje się jako coś oczywistego i naturalnego; doświadczana jest ona bowiem przez społeczeństwo w sposób bezrefleksyjny. Niemniej jednak stan ten zmienia się drastycznie w zetknięciu z inną kulturą, która opiera się na odmiennych normach, zwyczajach, sposobie postrzegania świata i roli człowieka, na co zwraca uwagę m.in. Anna Grzegorzczuk¹³⁰. Może to prowadzić do wystąpienia zjawiska określanego mianem „szoku kulturowego”. Jak wskazuje badaczka, może ono spowodować wyodrębnienie się dwóch podstawowych postaw: „idealizacji kultury rodzimej i ostrego przeciwstawianie się nowemu środowisku - postawa bliższa cywilizacji zachodniej” bądź „porzucenia kultury rodzimej na rzecz nowej kultury - postawa

¹²⁶ R. Piekarski, M. Graban, *Globalizacja i my. Tożsamość lokalna wobec trendów globalnych*, Universitas, Kraków 2003, s. 197-209.

¹²⁷ Za: M. Woźniak, *Wschód i Zachód: tolerancja i różnorodność*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013, s. 28.

¹²⁸ A. Kłoskowska, *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, PWN, Wrocław 1991, s. 288.

¹²⁹ M. Sobecki, D. Misiejuk, *Kultury tradycyjne a kultura globalna: konteksty edukacji międzykulturowej*, Trans Humana, Białystok 2001, s. 79.

¹³⁰ Por. A. Grzegorzczuk, *Encyklopedia. Kultura - sztuka, t. IV*, Sponsoring kultury, Poznań 1997.

charakterystyczna dla kultur prymitywnych; ma to na celu lepsze i szybsze przyswojenie sobie obcych wzorców”¹³¹.

Należy mieć na uwadze, że współpraca międzykulturowa nie odbywają się jedynie na linii jednostka-jednostka. Nie ulega wątpliwości, że poziom ten jest ważnym czynnikiem, który w konsekwencji prowadzi „wyżej”, czyli do kontaktów między grupami społecznymi. Jednakże kultura funkcjonuje również na szczeblu międzynarodowym, gdzie jej znaczenie jest coraz częściej uznawane przez dziedziny polityki i gospodarki. Polityka, gospodarka oraz kultura oddziałują na siebie – wzajemnie się przenikają. Bezdyskusyjny pozostaje fakt, że aspekt kulturowy w dzisiejszych stosunkach międzynarodowych odgrywa niezwykle istotną rolę¹³². We współczesnym „świecie bez barier” instytucje, język czy szeroko pojęta kultura kreują przeszkody, które mogą skutecznie hamować mobilność jednostek, wymianę idei i poglądów, a nawet wpływać na stosunki gospodarcze¹³³. Nie podlega również dyskusji fakt, że kultura i wartości z nią związane są niezwykle ważne dla danego narodu. Przez lata wpajane zasady, mają wpływ na to, w jaki sposób jednostka postrzega zachowania innych i otaczającą ją rzeczywistość.

Polska jest krajem wielu tradycji, jak również tzw. fenomenów kulturowych, czyli zjawisk kulturowych. Pojęcie to jednak trudno jednoznacznie zdefiniować, dlatego na potrzeby niniejszej pracy stwierdza się, że jest to zespół zachowań składających się i budujących tradycję oraz tożsamość danego narodu. Przykładem takich fenomenów są różnego rodzaju święta i obrzędy. W Polsce przywiązuje się dużą wagę do nich oraz do przeżywania i celebrowania tych wydarzeń w gronie najbliższych, bowiem głęboko zakorzenione więzy rodzinne stanowią jeden z elementów polskiej tradycji. Odwołując się do przemyśleń wybitnego socjologa Anthony’ego Giddensa, należy wskazać, że „(...) tradycja odgrywa szczególną rolę – wpływa na kształt tożsamości społecznej, pozwalając zarówno jednostce, jak również zbiorowości dokonywać identyfikacji w zmieniającym się

¹³¹ Tamże, s. 302.

¹³² Jak pisze M. Woźniak „kultura może stanowić również najważniejszą gwarancją suwerenności oraz stanowić cel działań politycznych. Stosunki między państwami są przede wszystkim relacjami między narodami funkcjonującymi w ich obrębie oraz między organizacjami międzynarodowymi i twórcami ponadnarodowymi. Każdy z tych narodów i członków tworzących organizacje międzynarodowe i ponadnarodowe funkcjonuje w obrębie danej kultury, zatem można powiedzieć, że relacje między państwami również funkcjonują w jej obrębie. W świecie kultury obowiązują pewne normy i wzorce, wartości, którym przyporządkowane są sankcje zarówno formalne, jak i nieformalne; w przypadku stosunków międzynarodowych wzorce i wartości postępowania mają pewien określony kształt”. M. Woźniak, *Wschód i Zachód: tolerancja i różnorodność*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013, s. 30.

¹³³ Jak stwierdza K. Cebul, „w odniesieniu do międzynarodowych stosunków politycznych kultura jest elementem przestrzeni stosunków międzynarodowych, może stanowić determinantę międzynarodowych stosunków politycznych i gospodarczych”. K. Cebul, *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, PWN, Warszawa 2010, s. 130.

świecie. W warunkach wysoko rozwiniętej nowoczesności coraz powszechniejszym zjawiskiem jest wpływ odległych wydarzeń na to, co dzieje się w bezpośredniej bliskości, oraz na strukturę wewnętrzną tożsamości jednostki”¹³⁴.

Szukając definicji tradycji w muzyce, lub też tradycyjnej muzyki polskiej, należy odnieść się także do tego, czym faktycznie jest tradycja w kontekście członkostwa Polski w Unii Europejskiej, w której nacisk jest położony raczej na wspólną, ujednoliconą przyszłość niż na odrębną przeszłość każdego państwa. We Wspólnocie tej, jak wskazuje Jan Bernad, w przyszłości należy wznieść się ponad historycznie uwarunkowane podziały, czyli przewyciężyć przeszłość¹³⁵. Aby jednak móc tę tradycję we współczesnej Polsce świadomie odrzucić bądź zaakceptować, należy najpierw wiedzieć, czym ona jest i co ją stanowi. Z tego względu należy za Jerzym Szackim¹³⁶ wprowadzić rozróżnienie na pojęcie „tradycji” i „dziedzictwa”. Powszechnie używane są one w sposób zamienny i dość często traktowane jako synonimy. Jednak takie podejście nie ma charakteru ścisłego, bowiem znaczenia tych pojęć różnią się w sposób dość znaczący. Jak podaje Antonina Kłoskowska, dziedzictwo to wszystko to, co w kulturze sensu largo pozostawiły po sobie wcześniejsze pokolenia. Tradycja natomiast to ta część owego dziedzictwa, która przez obecnie żyjących ludzi jest świadomie przejmowana jako przekaz przeszłości i która może być negatywnie lub pozytywnie wartościowana¹³⁷.

Powyzsza zależność będzie stanowiła punkt wyjścia dla dalszych rozważań podejmowanych w niniejszym rozdziale. Tradycja traktowana jest jako świadomy wybór poszczególnych elementów z przeszłości, co oznacza to, że tworzą ją poszczególne pokolenia osadzone w ramach innych czasów historycznych. Jeżeli jest to kwestia świadomego wyboru, oznacza to, że dokonania poprzedników są przez każde pokolenie weryfikowane i poddawane krytyce. To z kolei warunkuje wybór tylko tych elementów tradycji, które są warte zatrzymania i które przekazywania kolejnym pokoleniom. Prowadzi to do wyodrębnienia istotnej dla podejmowanej w niniejszej pracy problematyki kategorii dynamiki, która została przedstawiona przez antropologa, Rocha Sulimę w kontekście cech

¹³⁴ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, PWN, Warszawa 2010, s. 8.

¹³⁵ Jak słusznie zauważa Jan Bernad, „można zaobserwować, że wobec przewartościowania wagi problemów, pytania o polską tradycję, a jeszcze bardziej tu i ówdzie zgłaszane programy powrotu do tradycji, budzą u części Polaków, w tym dominującej części elit, zniecierpliwienie i poirytowanie. W znacznej mierze pragną widzieć oni siebie Europejczykami lub po prostu obywatelami otwartego świata, którym polityczna, gospodarcza i kulturalna otwartość daje szansę osobistego spełnienia poza wąskimi schematami narodowych tradycji”; *Czy Polacy potrzebują tradycji?*, red. M. Mamińskiej, Fundacja Muzyka Kresów, Lublin 2005, s. 3-4.

¹³⁶ J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, PWN, Warszawa 1971.

¹³⁷ A. Kłoskowska, *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, PWN, Wrocław 1991, s. 288.

przejawianych przez tradycję¹³⁸. W związku z tym tradycja powinna być stale rewidowana, co jednak może sprowadzić się do niepokojącego zjawiska konsumpcjonizmu.

Uznając dynamikę za podstawowy czynnik definiujący pojęcie tradycji, należy za ojcem Leonem Dyczewskim przytoczyć definicję, która została przyjęta dla celów niniejszej pracy: „Tradycja to pamięć zbiorowa i zgodne z nią zachowania społeczne żyjących, tzn. społeczne zachowania żyjącego pokolenia generalnie odpowiadają ideom, wierzeniom, wartościom, normom, wydarzeniom, wytworom artystycznym, znaczącym postaciom, stanom psychospołecznym pokoleń poprzednich, czyli pokolenia żyjące w różnym czasie łączy wspólny dorobek duchowy i materialny, stąd i ich zachowania są jednocześnie podobne do siebie i nieco się różnią. Tradycja zatem występuje wówczas, kiedy «coś» jest przekazywane z pokolenia na pokolenie, kiedy to «coś» jest podobnie interpretowane i przeżywane przez pokolenia żyjące w długiej perspektywie czasowej, jest ono darzone przez różne pokolenia podobnym szacunkiem i obudowują je one właściwymi dla swojego czasu zachowaniami”¹³⁹. Wspomniane przez badacza „coś” powinno być nie tylko stałe i niezmiennie. Powinno stanowić podstawę, kanon - rdzeń kulturowy, dla każdego następnego pokolenia, o czym wspomina m.in. Andrea Lanoux¹⁴⁰.

Chociaż dynamika tradycji, czyli nieustający proces jej rekonstrukcji-dekonstrukcji-konstrukcji¹⁴¹, wydaje się bezsprzeczna, to jednak Andrzej Bieńkowski neguje tę teorię, powołując się na sposób konstruowania tradycji muzycznej na polskiej wsi. Jak pisze: „Obawiam się, że gdyby tradycja składała się z samej dynamiki, to nie byłoby tradycji. Bo jakim cudem te pieśni przetrwałyby tysiąc lat, jakim cudem ta muzyka przetrwałaby setki lat? Nie przetrwałyby. Tradycja była niezmienna, bo kłócono się o każdą zgłoskę w tekście, każdą nutę (...). Ta tradycja wcale nie była dynamiczna, co nie znaczy, że była ona

¹³⁸ R. Sulima, *Głosy tradycji*, DiG, Warszawa 2001.

¹³⁹ *Czy Polacy potrzebują tradycji?*, red. M. Mamińskiej, Fundacja Muzyka Kresów, Lublin 2005, s. 32-33.

¹⁴⁰ A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815-1865*, Wyd. Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2003.

¹⁴¹ Dekonstrukcjonizm nie można zdefiniować jako rygorystycznej „metody” filozofowania (w sensie Kartezjańskim), da się on opisać jedynie jako czujna i przyjazna (pojęcie przyjaźni odgrywa wielką rolę w późniejszych pracach Derridy) uwaga skierowana na to, co inne, a co rozprasza jedność pojęcia, sprawiając, iż jest ono heterogeniczne. Stąd biorą się konsekwencje dekonstrukcjonizmu: polityczne (niemożność podjęcia jakiegokolwiek decyzji, wahanie jako przestrzeń politycznej odpowiedzialności chroniąca przed agresją ideologii — Derrida, Lacoue-Labarthe, a także częściowo R. Rorty), teologiczne (teologia „śmierci Boga” — Th.J.J. Altizer, M. Taylor), etyczne (bliskie myśli E. Levinasa podkreślenie znaczenia Innego — Critchley) czy architektoniczne (B. Tschumi, P. Eisenman). Dekonstrukcjonizm należy do tych nurtów filozoficznych i literackich, które pozwalają odkryć w dziełach i zjawiskach kulturowo-społecznych utajone orientacje i bezwiednie przyjmowane założenia filozoficzne. Zob. J. Derrida, *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992; J. Derrida, *Głos i fenomen*, Wyd. KR, Warszawa 1997; J. Derrida, *Pozycje*, Wydawnictwo FA-art., Katowice 1997; H. Coward, T. Foshay, *Derrida and Negative Theology*, State University of New York Press, New York 1992.

nieruchomym jeziorem”¹⁴². Badacz, pisząc o „wypadaniu z obiegu” muzyków, których wariacje nie były akceptowane społecznie, wskazuje jednak na konieczność akceptacji zmian. Stąd tradycja muzyczna była i jest tradycją rozwojową.

Odwołując się do przemyśleń Piotra Dahliga, można stwierdzić, że „(...) załączki rozwoju, zmian, dają się widzieć w najbardziej tradycyjnych przejawach kultury ludowej. Nowy element w tradycji muzycznej, nowy rodzaj repertuaru, tańca, instrumentów, najpierw zwraca uwagę swoją nietypowością, potem się ewentualnie przyjmuje, wreszcie utrwala lub zanika, ustępując miejsca nowej modzie muzycznej”¹⁴³. Badacz jednocześnie zwraca uwagę na sytuację, gdzie tradycja muzyczna może trafić na społeczeństwo, które w obliczu znaczących przemian społeczno-gospodarczych, częściowo lub całkowicie zatraciło zdolność do przekazywania i rozumienia dorobku poprzednich pokoleń lub też negatywnie go wartościuje¹⁴⁴.

Jak wskazuje Leon Dyczewski¹⁴⁵, sytuacja ta może warunkować pojawienie się dwóch skrajnych postaw. Pierwsza z nich to zachwyty nad przeszłością i adorowanie jej przez określone grupy, czyli tzw. pozostawanie w miejscu. Jeżeli stanie się ona dominującą w ramach społeczeństwa, automatycznie jest ono skazane na stagnację. Nie funkcjonuje w nim bowiem tradycja w pełnym rozumieniu tego pojęcia; brakuje jej wspomnianej wyżej dynamiki. Postawa druga to patrzenie tylko w przyszłość. Zgodnie z nią przeszłość nie jest poznawana, a jeżeli już, to bardzo wybiórczo i generalnie osądza się ją w sposób negatywny, odcina się od niej, a nawet celowo ją zniekształca. Jest to typowa postawa rewolucjonistów wobec przeszłości¹⁴⁶.

Pierwszą postawę obserwować można w działalności niektórych tzw. środowisk purystycznych, które – wielbiąc cechy tradycyjnej muzyki wsi – skupiają się na ich odwzorowywaniu/rekonstrukcji i archiwizowaniu, zapominając o czynniku społecznym (ludzkim), który tę muzyczną tradycję dynamizował. Nie oznacza to jednak, że owa postawa przekreśla dokonania tychże środowisk. Wręcz przeciwnie. Takie materiały mogą być bowiem punktem wyjścia do tworzenia „małej ojczyzny” lub „małych ojczyzn”. Ponadto silne zaangażowanie samo może przerodzić się w tradycję - tradycję rekonstrukcji muzyki. Z postawą drugą w chwili obecnej mamy do czynienia głównie w polityce, z jej determinacją

¹⁴² *Czy Polacy potrzebują tradycji?*, red. M. Mamińskiej, Fundacja Muzyka Kresów, Lublin 2005, s. 50.

¹⁴³ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

¹⁴⁴ Tamże, s. 56.

¹⁴⁵ L. Dyczewski, *Tradycja w nowoczesności*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://biblioteka.xcr.pl/wp-content/uploads/2018/12/Dyczewski-Tradycja-a-nowoczesnosc.pdf>

¹⁴⁶ Tamże.

w odcinaniu się od przeszłości. Ale podobne zjawisko zaobserwować można także w muzyce. Prostota i oszczędność środków bawią obecnie młodzież podczas techno party, gdzie każdy tańczy osobno, bo taniec w parach to – kolokwialnie mówiąc – „przeżytek”. W obecnych czasach zachowanie nowoczesne to takie, które z tradycji muzycznej czerpie wtedy, kiedy przynosi to materialne korzyści, o czym wspomina m.in. Dahlig¹⁴⁷. Najważniejszą jednak jest postawa, której wyznawcy nie tylko starają się walczyć ze stereotypami dotyczącymi tradycyjnej muzyki ludowej, ale usiłują ją również organizować w sposób pozwalający na przetrwanie¹⁴⁸. Dlatego też każda postawa i każda inicjatywa wprowadzająca żywą pamięć muzyki tradycyjnej dla przyszłych pokoleń, jest niezmiernie cenna, zaś każdy bodziec, zmierzający do ponownego skonstruowania tego pojęcia, jest istotny.

Warto podkreślić, że analiza zjawisk skorelowanych z kulturą ludową, w tym muzyki ludowej zaliczanej do kategorii folkloru ludowego, implikuje konieczność odwołania się do ujęcia definicyjnego. Konieczne jest bowiem doprecyzowanie poszczególnych terminów istotnych dla dalszych rozważań.

Muzyka ludowa, określana niekiedy muzyką folklorystyczną związana jest nierozdzielnie w pojęciu folkloru. Folklor (ludowość, ang. folklore) wydaje się jednym z tych pojęć, które pojmowane jest w sposób intuicyjny, mimo iż nawet badacze tejże problematyki nie są zgodni, co do jednej jednolitej definicji. Powołując się na przemyślenia A. Mianeckiego, można stwierdzić, że „folklor stanowi przedmiot badań folklorystyki”, bowiem folklorystyka „jeszcze do niedawna koncentrowała się przede wszystkim na wybranych aspektach kultury duchowej mieszkańców wsi, zwłaszcza na literaturze ludowej”¹⁴⁹.

W związku z tym pojęcie folkloru należy rozpatrywać holistycznie, zgodnie z pierwotną definicją, zaproponowaną w roku 1846¹⁵⁰ przez Williama Thomsa¹⁵¹ w liście skierowanym do redakcji brytyjskiego pisma „The Atheneum”. Thoms, piszący pod pseudonimem Ambrose Merton, zawarł w nim postulat, zgodnie z którym „(...) aby

¹⁴⁷ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

¹⁴⁸ Znamienny przykład pojmowania folkloru muzycznego we współczesnym społeczeństwie podaje Andrzej Bieńkowski: „Dwa lata temu z okazji Roku Reymontowskiego odbyły się z wielką pompą uroczystości na Zamku Królewskim, z udziałem prezydenta i innych oficjeli. Proszę sobie wyobrazić moje zdumienie, kiedy zobaczyłem cztery dziewczęta, umalowane jak z agencji towarzyskiej, śpiewające oj dzi ridzi um pa pa. I to miał być przykład muzyki wiejskiej! Właśnie to w świadomości społecznej funkcjonuje jako folklor”; *Czy Polacy potrzebują tradycji?*, red. M. Mamińskiej, Fundacja Muzyka Kresów, Lublin 2005, s. 53.

¹⁴⁹ A. Miancki, A. Osińska, L. Podziewska (red.), *Folklor w badaniach współczesnych*, Wyd. UMK, Toruń 2005, s. 7.

¹⁵⁰ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

¹⁵¹ T. Thoms, *Folklor*, „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37-39.

prawdziwie anglosaski wyraz złożony folklor zajął miejsce dotychczas przyjętych określeń, takich jak „starożytności ludowe” czy „literatura ludowa”¹⁵². Zaproponował, aby ów termin określał szeroko rozumianą wiedzę i umiejętności i zwykłych ludzi, takie jak: zwyczaje, obrzędy, sposób życia, zabobony, ballady, przysłowia oraz inne, podobne zjawiska¹⁵³. W Polsce podobne rozumienie owego terminu przedstawił – wspomniany wcześniej – Oskar Kolberg, który nie używał w swoich przemyśleniach samego słowa „folklor”, niemniej jednak w tytule swojego dzieła: *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*¹⁵⁴, zawarł jego „części składowe”.

Definicję folkloru sformułował także w 1965 roku historyk literatury Julian Krzyżanowski. Stwierdził on, że „(...) materiał, nazywany folklorem, obejmuje zjawiska z dziedziny ustalonych zwyczajów ogólnych, powszechnych, nie jednostkowych, zwłaszcza zwyczajowo charakterze obrzędowym; następnie zjawiska z dziedziny wierzeń demonologicznych, meteorologicznych, medycznych, zawodowych i wszelkich innych; wreszcie zjawiska z dziedziny kultury artystycznej, muzyczno-słownej, z grubsza odpowiadającej pojęciu literatury ustnej”¹⁵⁵. Warto także odwołać się do przemyśleń Józefa Burszty¹⁵⁶, który zaprezentował trzy podstawowe płaszczyzny funkcjonowania folkloru. Miało to miejsce w latach 70. XX wieku. Pierwsza z płaszczyzn odwołuje się do literatury ludowej oraz tzw. literatury ustnej. Druga płaszczyzna dotyczy muzyki, zaś trzecia koncentruje się na „(...) potocznym rozumieniu folkloru, jako synonimu całej tradycyjnej kultury ludowej”¹⁵⁷. Nie można zapominać, iż badacz wyróżnił także takie aspekty jak: „wierzenia, zwyczaje, obrzędy, dramat, tradycyjną wiedzę, religię, magię, wróżby, gry i zabawy, taniec, prawo zwyczajowe na tle całokształtu kultury”¹⁵⁸.

W roku 1973 swoją definicję folkloru opublikowali Jan i Maria Sobiescy. W książce, poświęconej ówczesnym problemom muzyki ludowej, stwierdzili, że „(...) Folklorem nazywamy te dziedziny twórczości ludowej, które nie przejawiają się w konkretnym

¹⁵² V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o folklorze*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 9.

¹⁵³ T. Thoms, *Folklor*, „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37–39.

¹⁵⁴ Por. O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Wyd. Akademia Umiejętności, Kraków 1887.

¹⁵⁵ J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 106.

¹⁵⁶ J. Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974, s. 316.

¹⁵⁷ Tamże, s. 316.

¹⁵⁸ Za: M. Szyndler, *Barwy Ziemi - Głosy Natury: powrót do korzeni czy "tylko" inspiracja?*, [w:] *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, red. M. Szyndler Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 254.

materiale, uchwytym kształcie i nie pozostawiają po sobie trwałego śladu w postaci realnych przedmiotów, jak to ma miejsce w zakresie plastyki ludowej. Tworzywem folkloru jest dźwięk, niepisane słowo, gest (ruch taneczny), a efektem ludowa muzyka wokalna i instrumentalna, ludowa literatura i tańce ludowe, które przeniknęły się wzajemnie jak najściślej¹⁵⁹.

Na podstawie powyższych przemyśleń, możliwe jest zaobserwowanie, iż termin „folklor” definiowany jest przez polskich badaczy w sposób różnorodny. Kwestia ta jest również charakterystyczna dla zagranicznej literatury przedmiotu. Przykładowo w słowniku *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*¹⁶⁰ pod redakcją Marii Leach, możliwe jest odnalezienie dwudziestu jeden różnych definicji tegoż pojęcia przygotowanych przez amerykańskich badaczy zajmujących się problematyką współczesnego folkloru¹⁶¹.

Obecnie folklor pozostaje w centrum zainteresowań badaczy, reprezentujących różne dziedziny naukowe, w tym: filologię, antropologię, etnolingwistykę, etnomuzykologię, etnografię, etnologię czy kulturoznawstwo. W ramach różnych ujęć możliwe jest wyróżnienie elementów, które są charakterystyczne dla poszczególnych obszarów badawczych¹⁶². Jak zauważa przykładowo Marta Trębaczewska: „każda z nich [dyscyplin - przyp. aut.] opiera się na definicji najbardziej pasującej do jej specyfiki [...], często są to definicje konstruowane na bieżąco, w zależności od problematyki badawczej”¹⁶³.

Na potrzeby niniejszej pracy przyjęto definicję przedstawioną przez muzykologa Jana Stęszewskiego¹⁶⁴, która wydaje się być na tyle szeroka, że zawiera wszystkie elementy charakteryzujące kulturę muzyczną, w tym muzykę ludową. Okazują się one być kluczowe dla rozważań podejmowanych w niniejszej pracy, a jednocześnie stanowi punkt wyjścia dla określenia czym jest folklorizm i folk. Według badacza „(...) folklor to zasób tradycyjnej (zachowanej w społecznej pamięci i przekazywanej drogą ustną) kultury duchowej i jeszcze ściślej - artystycznej, należący do określonej warstwy, który funkcjonuje w danej grupie

¹⁵⁹ J. i M., Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 571.

¹⁶⁰ Por. M. Leach, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Funk & Wagnall, New York 1949.

¹⁶¹ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

¹⁶² Dowodów na to dostarczyła konferencja naukowa pod tytułem „Folklor w badaniach współczesnych”, zorganizowana we wrześniu 2004 roku. Redaktorzy tomu pokonferencyjnego tak podsumowali w nim współczesne próby utworzenia definicji folkloru: „Tom nie przynosi ostatecznej odpowiedzi na pytanie czym - zwłaszcza dziś - jest folklor. Wielość stanowisk i sposobów rozumienia tego terminu, różnorodność przejawów kultury, jakie kryją się lub kryć mogą pod tym pojęciem, nie ułatwia zbudowania jednoznacznej definicji, a zarazem wskazuje na złożoność samego zjawiska (...)”; A. Miancki, A. Osińska, L. Podziwiska (red.), *Folklor w badaniach współczesnych*, Wyd. UMK, Toruń 2005, s. 6.

¹⁶³ M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 71.

¹⁶⁴ J. Stęszewski, *O folklorystyce muzycznej - jaki jest, jaki być może?*, „Literatura Ludowa” 1989, nr 2, s. 55-59.

lokalnej, lub w sposób uogólniony”¹⁶⁵. Ponieważ jednak tak szerokie rozumienie pojęcia folkloru odbiega od jego rozumienia potocznego, w amerykańskiej etnomuzykologii wprowadzone zostało pojęcie *factlore*, o czym wspomina m.in. Mianecki¹⁶⁶. Oznacza ono zasób kultury duchowej i artystycznej, należących do określonej warstwy, który funkcjonuje w ramach danej grupy lokalnej (przede wszystkim na wsi)¹⁶⁷. W ten sposób termin folklor znajduje - zgodnie ze współczesnymi tendencjami badawczymi - szersze zastosowanie, zaś podejście do folkloru – określane jako pierwotne, archaiczne, reliktyczne czy autentyczne – w terminologii anglosaskiej można znaleźć pod postacią *factlore*¹⁶⁸.

Wyrażenie folklor prowadzi do terminu folkloryzm. Termin ów został wprowadzony po raz pierwszy przez niemieckich uczonych w latach 60. XX wieku. Jako pierwszy użył go w roku 1962 Hans Moser, publikując *Vom Folklorismus in unserer Zeit*¹⁶⁹, gdzie sformułował definicję trzech form folkloryzmu: „kultura ludowa, prezentowana z dala od jej oryginalnego kontekstu; odkrywanie i tworzenie (kreowanie) folkloru dla celów innych, zewnętrznych w stosunku do znanej tradycji; zabawne/swawolne imitacje popularnych motywów, dokonywane przez inne klasy społeczne”¹⁷⁰. Z kolei Hermann Bausinger, etnograf z Uniwersytetu w Tubingen, stwierdził, że „folkloryzm to dziś użyta kultura ludowa z wczoraj”¹⁷¹.

W Polsce termin folkloryzm został spopularyzowany przez Józefa Bursztę¹⁷². Badacz przedstawił następującą definicję folkloryzmu: jest to „zjawisko umyślnego, zamierzonego, celowego przenoszenia w odpowiednich sytuacjach wybranych elementów kultury ludowej

¹⁶⁵ A. Mianecki, A. Osińska, L. Podziewska (red.), *Folklor w badaniach współczesnych*, Wyd. UMK, Toruń 2005, s. 6

¹⁶⁶ Tamże, s. 6.

¹⁶⁷ Tamże, s. 19

¹⁶⁸ Jego przeciwieństwem jest *fakelore*. Termin ten początkowo oznaczał nie tylko folklor „nieprawdziwy”, ale też wymyślony. Został on wprowadzony do nauki przez Richarda M. Dorsona w 1950 roku, jako rezultat odkrycia, że niektórzy amerykańscy bohaterowie, stanowiący uosobienie cnót i ideałów, w rzeczywistości nigdy nie istnieli. Dorson stwierdza, że *fakelore* to nieautentyczny, przerobiony, podrobiony folklor, prezentowany tak, jakby był autentyczny. Termin ten odnosi się zarówno do wymyślonych piosenek czy opowieści, jak i do folkloru autentycznego, zmodyfikowanego na potrzeby nowoczesnych gustów. Dorson podkreśla jednak, że kluczowe dla *fakelore* jest pojęcie zakłamania, fałszowania, a nie samego opracowywania folkloru. Według niego, artyści, którzy opierają się na folklorze, nie tworzą *fakelore*, czyli nie kłamią, tak długo, jak nie twierdzą, że tworzą folklor. Jeżeli twórcy tylko wykorzystują wybrane elementy folkloru, to tworzą folkloryzm; P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

¹⁶⁹ H. Moser, *Vom Folklorismus in unserer Zeit*, „Zeitschrift für Volkskunde” 1962, Nr. 58, s. 177–209 [tłumaczenie własne]

¹⁷⁰ Zdaniem Mosera to klasa wyższa była tą, która jako pierwsza zaczęła kultywować folklor dla celów edukacyjnych i politycznych, ale też pod wpływem prądów romantycznych i ze względu na panującą modę; Tamże.

¹⁷¹ Za: M. Piotrowski, *Zespół folklorystyczny w życiu kulturalnym wsi współczesnej*, Centralny Ośrodek. Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1986, s. 21.

¹⁷² J. Burszta, *Kultura ludowa, kultura narodowa*, LSW, Warszawa 1974, s. 308.

z ich oryginalnego, naturalnego środowiska, aktualnego czy już historycznego, w inne, szersze, w obrębie całego społeczeństwa i jego kultury”¹⁷³.

Powyższe definicje folklorystyki, proponowane przez Mosera, Bausingera i Bursztę, można zaliczyć do kategorii tzw. definicji obiektywnych, wskazujących cechy folklorystyki bez ich dalszego wartościowania. Warto jednak zauważyć, że folklorystyka wzbudza wśród badaczy także skrajne reakcje - od negacji, przez akceptację, po uznanie. Przykładowo dla Jerzego Bartmińskiego¹⁷⁴ folklorystyka jest zjawiskiem neutralnym, które może „(...) przynosić wytwory wartościowe i interesujące lub trywialne, złe”¹⁷⁵. Zupełnie inny pogląd prezentuje folklorysta Vilmos Voigt¹⁷⁶, według którego folklorystyka zaczyna się od folkloru i przechodzi do sfery niefolkloru, podczas gdy folklorystyka bierze swój początek od niefolkloru i kieruje się ku folklorowi¹⁷⁷. Badacz jest zdania, że folklorystyka może występować w różnorodnych formach (muzyka, wierzenia, strój, pożywienie, zwyczaje, literatura itp.) i być popularyzowany w postaci niefolkloru. Pozwoliło mu to dokonać podziału na folklorystykę tradycyjną (estetyka romantyczna, ewolucja artystyczna) i nową folklorystykę (awangarda estetyczna, rewolucja artystyczna - radykalnie nowa sztuka)¹⁷⁸.

Odwołując się do powyższych przemyśleń, warto także przywołać - istotne z punktu widzenia dalszych rozważań - zagadnienie folkloru muzycznego. Powołując się na przemyślenia Bogusława Linette’a, można stwierdzić, że jest to „całokształt zjawisk muzycznych, będących własnością danej społeczności, czyli jej kulturę muzyczną”¹⁷⁹. Wśród jego elementów składowych należy wymienić następująco: „świadomość muzyczną, styl muzyczny (skale muzyczne, typowe zwroty melodyczne i rytmiczne, melizmatykę, właściwości dynamiczne i agogiczne, zasady wersyfikacji i prozodii), repertuar (melodie

¹⁷³ Tamże, s. 308. Według Burszty najistotniejsze cechy folklorystyki to: wydobywanie z zasobu tradycyjnej kultury ludowej, historycznej lub aktualnej, elementów, które z określonych powodów stają się atrakcyjne z racji na przykład swej artystycznej formy czy emocjonalnej treści; prezentowanie odbiorcom treści w postaci mniej lub bardziej autentyzowanej lub przetworzonej, ewentualnie łączonej z elementami tym treściami obcymi, dla zaspokojenia potrzeb estetycznych i innych; występowanie tych elementów w pewnych tylko sytuacjach, specjalnie odmiennych od sytuacji ich występowania autentycznego.

¹⁷⁴ Por. J. Bartmiński, *Kazimierz broni się przed folklorystyką*, „Region Lubelski” 1987, nr 2/4.

¹⁷⁵ Tamże, s. 79-80.

¹⁷⁶ Por. V. Voigt, *Suggestions towards a theory of folklore*, Mundus Novus Kft., Budapest 2017.

¹⁷⁷ Zdecydowanie krytyczny stosunek do tego zjawiska ma choćby czeski etnograf, profesor Czechosłowackiej Akademii Nauk (obecnie Akademii Republiki Czeskiej) Oldřich Širovdtka, który wymienia siedem grzechów głównych folklorystyki. Są to według niego: zastępowanie szerokiej gamy wariantów ograniczoną liczbą szablonów, a twórczej dynamiki formami stałymi i zastygłymi; tłumienie aktywności i twórczego uczestnictwa zarówno wykonawców, jak i słuchaczy; teatralizacja życia; propagowanie kiczu i handel sztuką; konkurencyjność wobec folkloru; nadużycia ideologiczne; działanie na niekorzyść kultury, poprzez tłumienie jej rozwoju. P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 89.

¹⁷⁸ V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o folklorze*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 52.

¹⁷⁹ B. Linette, *Folklor muzyczny a folklorystyka*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969*, red. B. Linette. Poznań 1970, s. 30-38.

instrumentalne oraz melodie i teksty pieśni, technikę), maniery wykonawcze oraz okoliczności”¹⁸⁰. Co prawda badacz przedstawił definicję, która na pierwszy rzut oka wydaje się być szczegółowa, niemniej jednak – patrząc chociażby na przemyslenia Sobieskich¹⁸¹ - należy uznać ją za zbyt szeroką.

Podobnie jak w przypadku folkloru mamy tu do czynienia z sytuacją, gdzie ujęcie definicyjne uzależnione jest przede wszystkim od przyjętej perspektywy badawczej. Tradycja muzyczna, tak jak każdy element świata, jest bowiem postrzegana w sposób subiektywny, zaś jej przeżywanie jest zinstytucjonalizowane przy pomocy interakcji międzyludzkich. Rezultatem tego procesu jest pewien konsensus, który – wbrew powszechnemu przekonaniu o stałości tradycji – jest inny za każdym razem.

1.2. Podstawowe cechy muzyki ludowej

Dokonując analizy cech muzyki ludowej, należy w pierwszej kolejności skupić się na tzw. przekazie ustnym, gdzie pieśni przekazywane były w sposób oralny. Jak wskazują wspomniani już Jadwiga i Marian Sobiescy, w tym przypadku mamy do czynienia z jedną z najbardziej charakterystycznych cech muzyki ludowej, jak i tzw. cechą wyznacznikową tegoż gatunku¹⁸². Ponadto, odwołując się do zapisów literatury przedmiotu, można zauważyć, że muzyka ludowa - w tym polska muzyka ludowa - przejawia szereg różnorodnych cech gatunkowych. Gdy mówimy o polskiej muzyce ludowej, należy mieć na uwadze, że przejawia ona charakterystyczne cechy przyporządkowane jednak do odpowiedniego regionu. W ramach niniejszego podrozdziału uwaga nie będzie skoncentrowana na pogłębionej analizie regionalnej, niemniej jednak przedstawione zostaną najważniejsze czynniki, z których składa się analizowany gatunek, bez wchodzenia w nadmierne szczegóły. Ma to na celu przedstawienie spójnej i całościowej charakterystyki polskiej muzyki ludowej. Kwestia ta jest istotna, gdyż będzie stanowiła punkt wyjścia dla rozważań podejmowanych w dalszych rozdziałach pracy.

1.2.1. Istota folkloru

Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu możliwe jest wskazanie, iż w ramach tak zwanego środowiska macierzystego, istota folkloru przejawia się pod postacią tak wyrażania, jak i zaspokajania podstawowych potrzeb egzystencjalnych po stronie

¹⁸⁰ Tamże, s. 30-38.

¹⁸¹ J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 571.

¹⁸² M. i J. Sobiescy, *Polski folklor muzyczny*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973, s. 447.

jednostki. Warto także zwrócić uwagę, iż stanowi jedyną możliwą rzeczywistość o charakterze symbolicznych. Treści przypisane do folkloru, w tym muzyka ludowa, wyrażają przede wszystkim sposób pojmowania określonej rzeczywistości oraz stosunek do niej. Powołując się na przemyśleń Rocha Sulimy¹⁸³, aspekt ten można powiązać z funkcjami folkloru. W pierwszej kolejności wyróżnia się funkcję estetyczną, przy pomocy której możliwe jest kształtowanie upodobań artystycznych, przy jednoczesnym rozwoju wyobraźni. Z kolei funkcja wychowawczo-etyczna koncentruje się na przekazywaniu zasad moralnych, mądrości życiowych czy wzorów zachowań; dzięki niej jednostka jest świadoma, które zachowania oraz postawy są aprobowane bądź odrzucane. Funkcja psychologiczna powiązana jest bądź z uspokajaniem bądź pobudzaniem wpływu na grono odbiorców, gdzie funkcja regulacyjna związana jest z modelowaniem życia wspólnotowego. Mowa w tym przypadku o podtrzymywaniu tradycji oraz więzi grupowych. Dwie ostatnie funkcje określane są mianem polityczno-społecznej, gdzie wskazuje się na protest w stosunku do panującej niesprawiedliwości i rozrywkowo-autotelicznej¹⁸⁴.

1.2.2. *Instrumentarium*

Koncentrując się na tzw. polskim instrumentarium ludowym, należy wskazać, że jest to zbiór dość obszerny, który charakteryzuje się dość dużym zróżnicowaniem. Kwestia różnorodności uwarunkowana jest przy pomocy tzw. regionalizacji muzyki ludowej (specyfika regionalna)¹⁸⁵. Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu, należy wskazać, iż instrumenty były tworzone przez miejscowych lutników, którzy swoje wyroby opierali na wzorach z przeszłości oraz wzorując się na sobie nawzajem. Z tego względu część wyrobów pod względem wyglądu była do siebie zbliżona. Powodowało to jednocześnie powstanie na danym obszarze (regionie) zbiorów instrumentów, które były charakterystyczne pod względem takich cech jak: wygląd, budowa, możliwości oraz funkcja realizowana w ramach kultury określonej społeczności. Istotne jest, że odrębność instrumentów warunkowana była na początku przede wszystkim przez czynniki geograficzne. Początkowo większość plemion słowiańskich rozwijała się w stosunku do siebie w sposób niezależny. Wymiana doświadczeń zarówno pomiędzy muzykami ludowymi, jak i lutnikami była możliwa dopiero w chwili, gdy organizacja państwowa osiągnęła wymagany poziom rozwoju. Jak wskazuje

¹⁸³ Por. R. Sulima, „Folklor”, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, PWN, Warszawa 1970.

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ K. Braun, *Polska, regiony i grupy etnograficzne*, [w:] *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*, red. P. Dahlig, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2006, s. 394.

Marian Sobieski, społeczności wiejskie na przestrzeni wieków były jednak przyzwyczajone do tworzenia instrumentów w odpowiedni sposób, co sprawiło, że nawet dziś możliwe jest przedstawienie różnic pomiędzy instrumentarium ludowym na terenie Polski¹⁸⁶.

Fakt, iż mamy do czynienia z różnorodnością instrumentów, jest uwarunkowany przy pomocy przypisanych do nich funkcji. Kwestia ta zostanie w pogłębiony sposób przedstawiona w kolejnych podrozdziałach. Trzeba jednak mieć na uwadze, że początkowo instrument przejawiał tzw. funkcję użytkową, gdzie celem było wydobywanie dźwięku. Przykładowo proste piszczałki, dzwonki i gwizdki wykorzystywane były bądź do nawoływania, bądź przekazywania informacji na temat danego położenia. Nie można jednak zapominać, że społeczność wiejska podlegała ustawicznym przeobrażeniom, co doprowadziło do zapotrzebowania na muzykę sensu stricto. To z kolei warunkowało tworzenie instrumentów przejawiających większe możliwości pod względem muzycznym, na co zwraca uwagę m.in. Marian Sobieski¹⁸⁷. Gdy mówimy więc o instrumentarium ludowym, należy brać pod uwagę zarówno skomplikowane instrumenty, jak również te proste, które następnie wykorzystywane są w celach użytkowych bądź obrzędowych. Funkcje te zostaną opisane w sposób pogłębiony w kolejnym podrozdziale.

Powołując się na przemyślenia Stanisława Olędzkiego¹⁸⁸, możliwe jest przedstawienie klasyfikacji instrumentów opierającej się na rodzajach źródła dźwięku. Po raz pierwszy została ona zaprezentowana w 1914 roku przez Ericha Moritza von Hornbostela i Curta Sachsa. W związku z tym wyróżnia się: chordofony, aerofony, idiofony oraz membranofony¹⁸⁹. Odrębna klasyfikacja została zaprezentowana przez Sobieskiego, który dokonał podziału na: instrumenty strunowe, dudowe, trąbkowe, instrumenty z napiętą membraną, o typie zabawkowym oraz idiofony¹⁹⁰. Najczęściej niegdyś używanymi w praktyce wykonawczej instrumentami były: z grupy instrumentów strunowych – skrzypce, mazanki, gęśle, basetle, suka (biłgorajska); z grupy instrumentów dętych – dudy, piszczałki, fujarki, ligawki (trombity i bazuny); z grupy instrumentów perkusyjnych – drewniane kołatki, terkotki, bębny, bębenki¹⁹¹.

¹⁸⁶ M. Sobieski, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów muzycznych*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973, s. 167-178;

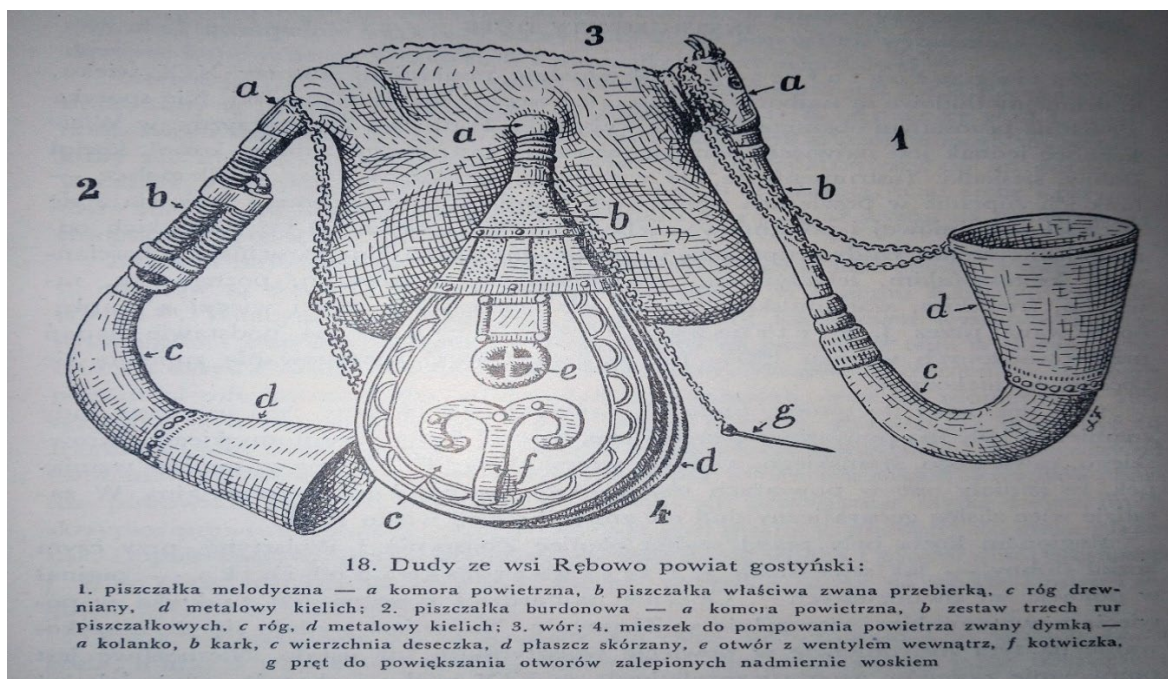
¹⁸⁷ Tamże, s. 167-178.

¹⁸⁸ Por. S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.

¹⁸⁹ Por. A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia Muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2006.

¹⁹⁰ M. Sobieski, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów muzycznych*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973, s. 167-178;

¹⁹¹ *Klasyfikacja instrumentów muzycznych Hornbostela-Sachsa*; artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/klasyfikacja/klasyfikacja>. O instrumentarium ludowym pisał także m.in.: A. Kopoczek, *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz*



Źródło: D. i A. Pawlakowie, *Instrumenty muzyczne*, [w:] *Kultura ludowa wielkopolski*, (red. Józef Burszta), t. III, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967.

Na potrzeby niniejszej pracy przyjęte zostaną założenia odnoszące się do pierwszej z przywołanych klasyfikacji, ze względu na fakt, iż możliwe jest jej odniesienie do tzw. instrumentów profesjonalnych. Należy bowiem mieć na uwadze, że ludowe instrumentarium zostało na przestrzeni dekad w pewnej mierze uwarunkowane poprzez trendy obowiązujące w muzyce profesjonalnej, co można zaobserwować chociażby na przykładzie skrzypiec ludowych. Jak wskazuje Ewa Dahlig, tzw. chordofony na przestrzeni lat ewoluowały, dzięki czemu miały możliwość upodobnienia się do instrumentów profesjonalnych z tej samej kategorii¹⁹².

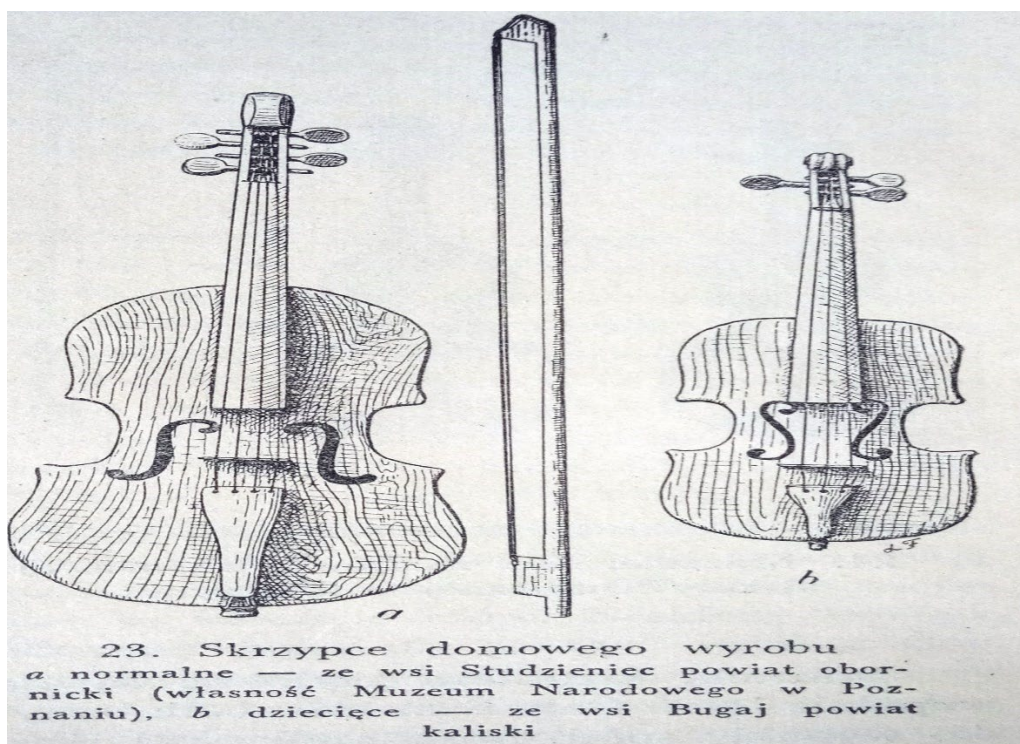
W przypadku chordofonów, ważną rolę odgrywały wspomniane wyżej różnego rodzaju skrzypce ludowe. Jeśli chodzi o ich pierwotne pochodzenie, Olędzki przywołuje wzmianki na temat prymitywnych łuków muzycznych, które wykonane były z kija, sznurka nasączonego w żywicy oraz rezonatora w całości wykonanego ze zwierzęcego pęcherza. Opis ten pokazuje, iż były one spokrewnione m.in. z tzw. skrzypcami diabelskimi, które różnią się w zależności od regionu¹⁹³. Ewolucja instrumentów muzycznych była w tamtym okresie widoczna chociażby na podstawie liczby strun, co pozwala na wyróżnienie

tendencje współczesne, [w:] *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Z. Przerembski, Biuro Promocji Zakopanego, Zakopane 2011, s. 29.

¹⁹² Por. E. Dahlig, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, IS PAN, Warszawa 2001, s.

¹⁹³ S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1978, s. 9.

dwustrunowych gęśli oraz suki, która posiadała od czterech do siedmiu strun. Zaznacza się, że wyglądem przypominała klasyczne skrzypce. Od nich odróżniała ją jednak charakterystyczna szyjka - krótka oraz szeroka, o czym wspomina m.in. Olędzki¹⁹⁴. Kolejnym przykładem są mazanki. Badacz wskazuje na ich odległe pochodzenie sięgające jeszcze czasów średniowiecznych. Należy także zwrócić uwagę na tzw. żłóbcoki (żłóbcoki, żłóbczaki), które przybyły na Podhale z Dalekiego Wschodu. Jak zostało wcześniej nadmienione, te tradycyjne instrumenty z czasem zaczęły być wypierane poprzez skrzypce żłobione, które w zgodzie z tradycją ludowego lutnictwa przygotowywane były z jednego kawałka drewna. Niedługo potem ludowe instrumenty skrzypcowe zaczęły być tworzone na wzór skrzypiec profesjonalnych. Mowa nie tylko o sposobie ich klejenia, ale również wykorzystaniu różnego rodzaju drewna. Dodatkowo dodawana była charakterystyczna dla skrzypiec główka, zaś korpus zawierał tzw. efy¹⁹⁵, które są specyficzne dla tegoż instrumentu. Należy także mieć na uwadze, że przykładano większą uwagę do tworzenia instrumentów ludowych, przez co brzmiały one dużo lepiej oraz przejawiały znacznie większe możliwości, o czym wspomina właśnie Olędzki¹⁹⁶.



¹⁹⁴ Tamże, s. 9.

¹⁹⁵ Na wierzchniej płycie umieszczone są otwory rezonansowe w kształcie litery f - stąd ich potoczna nazwa: „efy”; J. Karoń, *Poznaj skrzypce: co powinniśmy wiedzieć o skrzypcach*, wyd. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.

¹⁹⁶ S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1978, s. 9-10.

Źródło: D. i A. Pawlakowie, *Instrumenty muzyczne*, [w:] *Kultura ludowa wielkopolski*, (red. Józef Burszta), t. III, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967.

Analizując polskie instrumentarium ludowe należy wspomnieć o poszczególnych odmianach basów (zaliczanych do kategorii chordofonów), które również ewoluowały na przestrzeni kolejnych dekad. Mowa w tym przypadku o przejściu od jedno-, bądź dwustrunowych instrumentów basowych i perkusyjnych do tworzenia instrumentów inspirowanych wyglądem kontrabasu czy wiolonczeli. Trzeba mieć na uwadze, iż pierwotne instrumenty ludowe z tej kategorii pozwalały nie tylko na tzw. smyczkowanie¹⁹⁷ czy szarpanie strun, ale również uderzania nóżką w podłoże w sposób rytmiczny. Warto także wspomnieć o lirach korbowych czy cymbałach strunowych, które zostały stworzone w taki sposób, że możliwe jest ich wykorzystanie zarówno do gry zespołowej, jak i tworzenia solowych występów. Interesujący wydaje się być fakt, iż jego wygląd nie zmienił się drastycznie na przestrzeni lat, zaś jego wykorzystanie nie ogranicza się wyłącznie do muzyki ludowej.

Analizując kategorię aerofonów, należy mieć na uwadze, że składa się ona z szeregu podkategorii dzielonych zgodnie z funkcją użytkową przejawianą przez instrumenty. W pierwszej kolejności należy skupić się na różnego rodzaju gwizdkach wykonanych z takich materiałów jak kora, drewno czy glina. W pierwotnym zamyśle wykorzystywano je do wabienia ptaków, gdyż pod względem brzmienia przypominały śpiew. Z czasem zaczęto je wykorzystywać jako zabawki. Należy także przywołać długie, drewniane trąby, które określa się w różny sposób w zależności od tego o jakim regionie Polski mówimy. Mamy więc do czynienia z trembitami, rogami pasterskimi, ligawkami czy bazunami, na co zwraca uwagę Olędzki¹⁹⁸. Początkowo instrumenty te wykorzystywano do sygnalizowania chociażby niebezpieczeństwa. Badacz jednak zwraca uwagę na sytuację, gdy ich zastosowanie ograniczało się wyłącznie do muzykowania. Miało to miejsce m.in. na Kaszubach czy Podhalu. Podkreśla też się, iż piszczałki stanowią pierwsze aerofony, których istnienie uwarunkowane były wyłącznie poprzez przydatność muzyczną. Mowa w tym przypadku nie tylko o fujarkach, ale również piszczałkach dwoistych, itp.

¹⁹⁷ Wydobywanie dźwięków z instrumentu smyczkowego za pomocą smyczka; różni się użycie smyczka arco i col legno, smyczkowanie od główki smyczka do karafułki lub odwrotnie, sul ponticello i sul tasto, détaché, martellato itp. *Encyklopedia PWN*, hasło: *Smyczkowanie*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/smyczkowanie>

¹⁹⁸ S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1978, s. 9-10.

Dokonując analizy instrumentarium, nie sposób nie odwołać się do dud, które mają dość długą tradycję oraz znaczenie dla polskiej muzyki ludowej, zaraz obok skrzypiec. Niezaprzeczalny jest fakt, iż instrument ten jest charakterystyczny przede wszystkim dla regionu Wielkopolski (dudy wielkopolskie), o czym wspomina m.in. Jadwiga Pietruszyńska¹⁹⁹. Jak wskazuje Sobieska, to właśnie na wskazanym obszarze możliwe jest wyróżnienie szeregu odmian tegoż instrumentu, które są nie tylko skomplikowane pod względem technicznym, ale również przejawiają odmienne możliwości muzyczne²⁰⁰.

Nie można także zapominać o instrumentach perkusyjnych, które były wykorzystywane w polskiej muzyce ludowej. Nie należy przy tym zapominać, iż nie jest ona skomplikowana pod względem rytmiki – co zostanie opisane w dalszej części pracy. Trzeba mieć na uwadze, że grupa ta nie jest zbyt obszerna. Gdy mówimy o membranofonach, w pierwszej kolejności należy wskazać na prosty bębenek obręczowy, który posiadał jedną membranę oraz najczęściej doczepione obręcze z blaszkami bądź dzwoneczkami. Odwołując się do uwag Stanisława Olędzkiego, należy zwrócić uwagę, że dość często instrument ten był zestawiany w duecie z skrzypcami, dzięki czemu „(...) sprawnie wypełniał całą pozamelodyczną przestrzeń w wygrywanej muzyce, najczęściej tanecznej”²⁰¹. Z kolei dość rzadkim zjawiskiem było produkowanie bębnów dwumembranowych. Mniejsze określane były mianem bębnów osznurowanych, podczas gdy większe można było zobaczyć m.in. w trakcie występów kapel ludowych. W drugim przypadku bęben łączony był przeważnie z talerzem perkusyjnym, gdzie bębniarz wydobywał z niego dźwięk na zmianę, uderzając w membranę pałeczką z miękkim zakończeniem oraz talerz przy pomocy metalowego pręcika²⁰².

Jednocześnie należy mieć na uwadze, że idiofony – do których zaliczamy²⁰³: grzechotki, kołatki, terkotki – funkcjonowały wyłącznie w kontekście obrzędowych bądź zabawowych. Do kategorii tej należy również zaliczyć tzw. idiofony dęte, na które składają się harmonie dwu- i trzyrzędowe, które wykorzystywane są najczęściej w ramach muzyki ludowej. Nie można jednak zapominać, że ich popularyzacja przypada dopiero na początek XX wieku.

Istotne jest, że zarówno elementy folkloru muzycznego, jak i jego instrumentarium podlegają ciągłej ewolucji. Niekiedy naturalne procesy wypierania instrumentów mniej

¹⁹⁹ Por. J. Pietruszyńska, *Dudy Wielkopolskie*, Instytut Zachodnio-Słowiański, Poznań 1936.

²⁰⁰ Por. J. Sobieska, *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. III, COPSA, Kraków 1961.

²⁰¹ S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1978, s. 10.

²⁰² Tamże, s. 10.

²⁰³ Por. W. Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, PWM, Kraków 1971.

doskonałych przez bardziej doskonale przyspieszane były przez zaborców, chcących za wszelką cenę zniszczyć wszelkie przejawy polskości. Instrumenty niszczone. Chociaż część z nich ukryta przetrwała do czasów współczesnych, wiele zaginęło bezpowrotnie. W niektórych przypadkach, okazało się, że zanikła umiejętność grania na nich. Dodatkowo tak po I, jak i II wojnie światowej polski rynek muzyczny zaczęła zalewać fala instrumentów produkowanych fabrycznie, jak skrzypce, trąbka, klarnet, saksofon, harmonia pedałowa (tzw. bandonia) oraz akordeon²⁰⁴. Należy zaznaczyć, że akordeon, choć często kojarzony z muzyką ludową, przejawia najmniej ludowy charakter. Użycie akordeonu przez kapele podczas liczących się festiwali muzyki ludowej (na przykład w Kazimierzu Dolnym) automatycznie dyskwalifikuje te zespoły. Akordeon daje bowiem brzmienie harmoniczne, niezgodne z jednogłosowym charakterem rdzennej muzyki ludowej²⁰⁵.



Źródło: Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, archiwum STL.

Współcześnie większość z przywołanych instrumentów - mimo iż jest podobna do profesjonalnych instrumentów - w ramach muzyki ludowej używana jest w odmienny sposób. Przykładowo palcowanie w harmonii jest całkowicie odmienne, aniżeli w przypadku wspomnianego akordeonu. Z kolei dudy wielkopolskie nie posiadają tzw. fabrycznego

²⁰⁴ Por. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.

²⁰⁵ Tamże.

odpowiednika, ze względu na fakt, iż ich budowa jest dość nietypowa. Kwestia ta została wspomniana, ze względu na fakt, iż ludowe techniki gry na instrumentach pozwalają niejako na rekonstrukcję tradycyjnego brzmienia charakterystycznego dla polskiej wsi. Dlatego tak ważne jest wykorzystanie ludowych instrumentów przez współczesnych wykonawców, którzy wskrzeszają brzmienie z przeszłości.

1.2.3. Rytmika i tekst śpiewany

Zarówno rytmika, jak i tekst śpiewany okazują się być w praktyce badawczej elementami rozłącznymi, których analiza powinna odbywać się w sposób oddzielny. Kiedy jednak analizujemy pieśni ludowe oraz muzykę ludową, należy mieć na uwadze, że są one ze sobą skorelowane, co niejako implikuje konieczność badania ich w sposób jednoczesny. Odwołując się do ujęcia praktycznego, można zauważyć, że rytm powiązany jest ze strukturą tekstu, która jest zarówno rytmiczna, jak i sylabiczna. Kwestia ta została podjęta przez Ludwika Bielawskiego, który w swojej pracy koncentrował się na rytmice polskich pieśni ludowych²⁰⁶. Nie można także zapominać, iż problematyka ta była podejmowana także przez Jana Łoś²⁰⁷, który skupiał się polskich wierszach oraz Heleny Windakiewiczowej²⁰⁸, zajmującej się analizą wzorów ludowej muzyki polskiej. Trzeba jednak mieć na uwadze, że wspomniani badacze odwoływali się głównie do zagadnienia wersyfikacji, nie analizując jej bezpośredniego wpływu na chociażby rytm²⁰⁹.

Koncentrując się na przemyśleniach Ludwika Bielawskiego, możliwe jest wyróżnienie kilku cech, które są charakterystyczne dla polskich pieśni ludowych. W pierwszej kolejności wskazuje na sylabizm, dzięki któremu powstaje konstrukcja muzyczna określana mianem toku sylab²¹⁰. To także tzw. odtaktowość, gdzie pierwsze sylaby oraz początek taktu są wyśpiewywane przez ludowego śpiewaka²¹¹. Badacz wskazuje także na „przewagę budowy regularnej, zwrotkowej, gdzie na zwrotkę składają się dwa lub cztery, symetryczne rytmicznie i melodycznie, rymowane wersy, a zwrotki często są rozbudowane powtórzeniami całych wersów lub ich części”²¹². Nie można przy tym zapominać o śpiewach, które są nieregularne pod względem zwrotkowym. Trzeba jednak mieć na uwadze, że nie tylko są rzadsze i starsze, ale – co ważniejsze – dużo bardziej prymitywne,

²⁰⁶ J. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.

²⁰⁷ Por. J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920.

²⁰⁸ Por. H. Windakiewiczowa, *Rytmika ludowej poezji polskiej*, „Wisła” 1897, t. 11, s. 716-737.

²⁰⁹ L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1970, s. 9-10.

²¹⁰ Tamże, s. 34.

²¹¹ Tamże, s.63.

²¹² Tamże, s. 182-186.

anizeli śpiewy regularne²¹³. Badacz jako przykłady przywołuje tu m.in. lamenty pogrzebowe, zawołania, nahukiwania, śpiewy weselne lub dziecięce²¹⁴.

Jak zauważa Bielawski w polskich pieśniach ludowych kwestia rytmiki powiązana jest z tekstem. Badacz podkreśla, że w większości przypadków na terenie Polski mamy do czynienia z tzw. pieśniami sylabicznymi²¹⁵. Na południu kraju można wskazać na nieznaczne występowanie melizmatów, czyli figury melodycznej śpiewanej na jednej sylabie tekstu. Częściej pojawia się we wschodniej oraz północnej części Polski. Istotne jest, iż polskie pieśni ludowe są głównie odtaktowe, niemniej jednak wyjątki od tejże reguły można spotkać m.in. na Śląsku - obszarze etnograficznym ukształtowanym przy pomocy folkloru niemieckiego. Gdy mówimy o środkowej Polsce, jest ona zdominowana przy pomocy wspomnianego trójmiaru o rytmice mazurkowej, który występuje pod postacią przyspiewki tanecznej, o czym wspomina Jan Stęszewski²¹⁶. Badacz podkreśla, że na obszarze Wielkopolski także pojawiają się rytmy trójmiarowe, jednak w tym przypadku przejawiają głównie charakter polonezowy – ze wskazaniem m.in. na wiwaty – oraz walcerkowy bądź niekiedy dwumiarowy²¹⁷. W przypadku Podhala czy Pienin wyróżnia się tzw. rytmy synkopowane, gdzie - powołując się na spostrzeżenia Stęszewskiego - „(...) rytmika jest przeniknięta rytmami »alla zoppa« [...], sugerując jeśli nie wpływ, to powiązanie z folklorem muzycznym grup etnicznych rozlokowanych na południe od Polski”²¹⁸. Trzeba jednak mieć na uwadze, że ich występowanie uzależnione jest od określonego kontekstu sytuacyjnego.

Warto także odwołać się do przemyśleń Łucjana Kamińskiego²¹⁹, który wskazuje na tzw. manierę rytmiczną określaną także mianem *tempo rubato*. Zdaniem badacza jest to jednak z ważniejszych cech przypisanych zarówno do wokalnych pieśni ludowych, jak i muzyki instrumentalnej. Jak podaje Bielawski, „(...) polega ona na subtelnym wydłużaniu lub wstrzymywaniu pewnych tonów melodii w taki sposób, by przy końcu frazy lub ostatniego taktu zwrotki, czyli tzw. okresu rubatowego, różnica w tempie została precyzyjnie wyrównana i główne tempo utworu nie uległo zmianie”²²⁰. Jest to osobliwość wykonawcza, polegająca na przesuwaniu drobnych wartości rytmicznych wewnątrz taktu lub grupy taktów

²¹³ Tamże, s. 164-180.

²¹⁴ Tamże, s. 164-180.

²¹⁵ L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999, s. 192.

²¹⁶ J. Stęszewski, *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*, [w:] *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 353.

²¹⁷ Tamże, s. 353.

²¹⁸ Tamże, s. 353.

²¹⁹ Ł. Kamiński, *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego*, „Balticoslavica” 1934, s. 136-137.

²²⁰ L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1970, s. 11.

bez naruszania podstawowego pulsu metrycznego. Może być efektem między innymi ekspresji ruchowej (np. przytupy tancerzy) i różnych manier wykonawczych (zawołania, okrzyki), co tylko wzbogaca związek muzyczno-ruchowy o elementy „niewymierne”, nieoczekiwane, uzależnione od indywidualnych, chwilowych nastrojów wykonawców²²¹. Dzięki takiemu właśnie bogactwu melodycznemu w polskiej muzyce nie istnieje potrzeba podbudowy harmoniczej, bowiem „melodia naszego ludu jest celem w sobie”²²². W tym przypadku mamy do czynienia z kontrolowanym odchyleniem od występującego wzorca rytmicznego, co warunkuje trudności w zapisie nutowym. Niemniej jednak to właśnie ten aspekt sprawia, że mamy do czynienia z melodią ludową. Na tej podstawie można również daną melodię – z dużą dozą pewności – dopasować do kategorii polskich melodii ludowych. Kwestia ta została podjęta także przez Sobieskich²²³, którzy zwracają uwagę, że termin *rubata* odnosi się głównie do rytmów określanych mianem żywych oraz tanecznych, co z kolei warunkuje jego wyjątkowość. Na podstawie przywołanych przykładów możliwe jest założenie, że mamy do czynienia z istotnym z badawczego punktu widzenia zjawiskiem.

Nie można także zapominać o kwestii metrum, które jest także charakterystyczne dla muzyki ludowej. Powołując się ponownie na przemyślenia Bielawskiego²²⁴ można uznać, że tok sylabiczny, czyli ogólne tempo, im jest wolniejsze, tym częściej warunkuje metrum 2/4. Istotne jest, iż kwestia ta potwierdza założenie dotyczące korelacji pomiędzy rytmem a wersyfikacją. Jeżeli tempo wzrasta, wtedy automatycznie metrum wzrasta do 4/4. Badacz podkreśla, że wspomniany dwumiar jest charakterystyczny także dla muzyki instrumentalnej i tanecznej. Chodzi przede wszystkim o wolne oraz szybkie tempo marszowe, które można zaobserwować na przykładzie krakowiaków oraz tzw. wiwatów wielkopolskich, które posiadają metrum 2/4 bądź 2/8²²⁵.

Również trójmiar jest charakterystyczny dla polskiego folkloru muzycznego. Można spotkać co prawda pieśni w metrum 3/2 czy 3/4, niemniej jednak najczęściej wskazuje się na szybsze metrum - wspomniane 3/4 czy 3/8²²⁶. Jeśli mówimy o podziale trójkowym, jest on charakterystyczny przede wszystkim dla mazurków, kujawiaków oraz oberków. Odwołując się do założeń literatury przedmiotu, można także wyróżnić tzw. podziały

²²¹ J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 452.

²²² Tamże, s. 452.

²²³ M. i J. Sobiescy, *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973, s. 437-439.

²²⁴ L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1970, s. 93-99.

²²⁵ Tamże, s. 93-99.

²²⁶ Tamże, s. 111-112.

wyższe nieparzyste, czyli pięciomiary oraz siedmiomiary²²⁷, na co wskazuje m.in. Sobieska²²⁸. Badaczka zaznacza, iż są one charakterystyczne przede wszystkim dla obszaru Pienin oraz regionu sądeckiego. Jest ona przekonana, że naznaczone są one wpływami pochodzącymi bezpośrednio z melodii starobułgarskich²²⁹.

Analizowany dwumiar jako zjawisko jest szczególnie widoczny na przykładzie tańca, jakim jest krakowiak. To nie tylko występowanie synkop, ale również tzw. rytmów odwrotnie punktowanych o który mówi m.in. Jadwiga Bobrowska²³⁰. Tempo określane jest mianem szybkiego, gdzie w ramach praktyki dodatkowo pojawia się element taki jak przyśpiewka. Gdy mówimy o tańcu, to najczęściej wymienia się przytupy²³¹. Najczęściej jest spotykany na obszarze ziemi krakowskiej oraz rzeszowskiej, jak również w innych obszarach, ale pod zmienioną nazwą. Jak wskazuje Bobrowska, to m.in. szopieniak, skalmierzak czy proszowiak²³².

Dla starodawnej polskiej melodyki charakterystyczna była pentatonika²³³, zarówno w swojej czystej formie, jak i w formie hemitonicznej. Ze skali hemitonicznej, o jednym półtonie, wywodzi się także występująca często w polskiej muzyce ludowej skala, zwana lidyjską²³⁴. Wśród innych skal spotyka się także skale naturalne (u górali) „o sekundach niejednakowej wielkości, o tercjach naturalnych i takiejże septymie”²³⁵ oraz skale cygańskie. Od XVIII wieku w polskiej muzyce ludowej zaczynają się pojawiać, a wkrótce potem dominować skale systemu dur-moll²³⁶. Jednocześnie zaczyna być zauważalny proces

²²⁷ Czteromiar powiązany jest zasadniczo z melodiami marszowymi. Z kolei pięciomiar występuje na północno--wschodnich obszarach Polski (Kurpie, Mazury) i według niektórych badaczy jego geneza sięga do folkloru muzycznego ludów bałtyckich (Litwa, Łotwa, Estonia). Natomiast siedmiomiar i ośmiomiar, według Jadwigi Sobieskiej, funkcjonują wyłącznie w nietanecznych melodiach śpiewanych (sporadycznie Sądecczyzna, Kurpie Puszczy Zielonej, Podlasie). J. Stęszewski, *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*, [w:] *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 353.

²²⁸ J. Sobieska, *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. III, COPSА, Kraków 1961, s. 77.

²²⁹ Tamże, s. 77.

²³⁰ J. Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2000, s. 275; Por. także: J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 383–389; G. Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 61–62.

²³¹ Trzy tupnięcia o jednakowej sile w rytmie: dwie ósemki i ćwierćnuta.

²³² J. Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2000, s. 275.

²³³ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

²³⁴ Tamże, s. 38.

²³⁵ S. Sledziński, *Muzyka polska - informator*, PWM, Kraków 1967, s. 31-32.

²³⁶ Tamże, s. 31-32.

wzajemnego mieszania się i przenikania poszczególnych skal, który świadczy o dawności i starodawnym pochodzeniu wielu utworów.

Jedną z cech odróżniającą polski folklor muzyczny od innych jest odtaktowość. Polega ona na braku przedtaktów na początku melodii oraz na umiejscawianiu mniejszych wartości rytmicznych na mocnych częściach taktu, a większych - na słabych jego częściach. Niezgodność akcentów rytmicznych z akcentami metrycznymi jest bardzo typowa dla wszystkich popularnych tańców polskich dwu- i trójmiarowych²³⁷.

Jak podaje Piotr Dahlig²³⁸, najszybsze tempo w muzyce ludowej jest charakterystyczne dla regionów Polski środkowej z jednoczesnym uwzględnieniem Wielkopolski. Z kolei szybkie tempo dotyczy ziemi rzeszowskiej, kieleckiej, a także części ziemi krakowskiej. Gdy mówimy o średnim tempie, najczęściej występuje ono tak na Pomorzu, jak i Mazurach czy Śląsku. Nie można także zapominać o wolnym tempie, które cechuje przede wszystkim wschodnią Polskę. Mówimy w tym przypadku o obszarze ciągnącym się od Lubelszczyzny, z uwzględnieniem Podlasia, aż po Suwalszczyznę. Badacz podkreśla, że najwolniejsze tempo, występujące w muzyce ludowej, jest przypisane do obszaru tzw. starego Mazowsza, gdzie wyróżnia się Kurpie oraz Puszcę Zieloną (pieśni leśne²³⁹), określaną mianem Puszczy Kurpiowskiej. Tempo to jest także spotykane w przypadku karpackiego śpiewu wielogłosowego. Warto także odwołać się do wspomnianego *rubato*, gdzie wyróżnia się m.in. *rubato* wielkopolskie – skrzyżowanie dwumiaru z trójmiarem obecne głównie w centrum Polski – oraz *rubato* fazowe, charakterystyczne dla obszaru Podhala.

Na podstawie dotychczasowych przemyśleń, możliwe jest wyprowadzenie wniosku, zgodnie z którym muzyka ludowa opiera się na prostych podziałach rytmicznych, zarówno gdy mówimy o warstwie instrumentalnej, jak i wokalne. Dzięki temu jest dużo bardziej przystępna dla osoby słuchacza. Niemniej jednak osoba, która nie ma pojęcia chociażby na temat *tempo rubato*, będzie miała problem z tym, by rozszyfrować poszczególne maniery wykonawcze. Prostota ta okazuje się być jednak kluczowa dla dalszych rozważań, gdyż

²³⁷ J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 452.

²³⁸ P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

²³⁹ Pieśń kurpiowska ma wiele wspólnego z pieśnią mazowiecką i ogólnopolską: podobna jest tematyka i struktura formalna. Odznacza się jednak charakterystycznymi cechami, które określają jej odrębny styl. Dawne melodie tego regionu wyróżnia przewaga pentatoniki, czyli skali 5 dźwiękowej nad skalami modalnymi - dur i moll. Liczną grupę stanowią pieśni obfitujące w zwroty melizmatyczne, polegające na krążeniu wokół jednego dźwięku oraz bogatą ornamentykę. Nie bez znaczenia dla ogólnego wyrażenia pieśni jest wolne tempo. Stare pieśni w wolnym tempie wykonuje się przy dużym natężeniu głosu, „coby echo w boru łodpoziedało”. Sami Kurpie nazywają te pieśni „leśnymi”; R. Kaczyński, *Pieśń kurpiowska*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., http://www.folklor.kurpie.com.pl/piesn_kurpiowska/

pozwała na szereg współczesnych interpretacji związanych z folklorem muzycznym. Zostanie to wykazane w dalszej części rozdziału.

1.2.4. *Melodyka i brzmienie głosu ludzkiego*

Wprawdzie brzmienie instrumentalne muzyki ludowej okazuje się być kluczowe dla podejmowanej problematyki, niemniej jednak istotnym elementem jest także ludzki głos, który współgra z brzmieniem instrumentu ludowego. Dzięki temu możliwe jest nie tylko wzbogacenie dotychczasowej linii melodycznej, ale również kreowanie odpowiedniego klimatu związanego z określoną pieśnią. Trzeba mieć jednak na uwadze, że to, w jaki sposób wykonywane są polskie pieśni ludowe, nie jest tożsame ze sposobem przedstawiania współczesnej muzyki rozrywkowej czy artystycznej. Podkreśla się, iż działania śpiewaka nierzadko nie są związane ze sposobem odbioru pieśni. Jak zauważa chociażby Ludwik Bielawski, współcześni odbiorcy koncentrują się przede wszystkim na warstwie tekstowej oraz rytmie, w związku tym wykonawca pieśni ludowych wydaje się śpiewać w sposób jednostajny²⁴⁰.

Odwołując się do przemyśleń Jadwigi Sobieskiej, możliwe jest wskazanie, że „(...) melodyka polskich pieśni ludowych jest bogato ukształtowana. Na początku pnie się ku górze, następnie przebiega po linii falistej; chętnie osiąga punkt kulminacyjny w pierwszej lub drugiej frazie, po czym wracając czasem do kulminacyjnego punktu melodii, opuszcza górne strefy diapazonu i falistym ruchem opada do finalnego punktu spoczynkowego, który znajduje się na poziomie lub poniżej nuty wyjściowej. Ruchliwość melodyki, wzmagana żywym tempem wykonawczym, potęgowana jest licznym i interesującym zasobem ozdobników, figurek ornamentacyjnych i środków artykulacyjnych. Ten typ melodyki odnosi się do Polski nizinnej i wiąże ze śpiewem jednogłosowym, realizowanym w zazwyczaj wysokich pozycjach głosowych, przede wszystkim przez kobiety, głównie jako śpiew indywidualny, rzadziej jako gromadny śpiew unisonowy. W strefie górskiej, zwłaszcza na Podhalu, panuje typ melodii descendentальной, zstępującej powolnymi krokami z wysokiego dźwięku inicjalnego do nisko położonego finalis”²⁴¹.

Melodyka polskiej pieśni ludowej zaliczana jest do tzw. melosu alującego, charakteryzującego się swobodnym ruchem melodii w dół i w górę, przesuwaniem akcentów rytmu i rozbieżności z akcentem metrycznym i frazowaniem, wychodzącym od mocnej

²⁴⁰ L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 1999, str. 202.

²⁴¹ Za: P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

części taktu oraz *legato*, na co wskazuje m.in. Piotr Dahlig²⁴². Bieg linii melodycznej jest urozmaicony przez liczne ozdobniki. Ta właśnie melodyka wielu polskich pieśni ludowych, w połączeniu z jej swoistymi cechami, jest główną przyczyną tego, że dawniej śpiewano niemal wyłącznie jednogłosowo. Wyjątkiem od tej reguły są wielogłosowe śpiewy góralskie. W folklorze zachodnioeuropejskim sytuacja wygląda dokładnie odwrotnie. Tam uwypukla się piękno brzmienia przez dodawanie drugiego głosu, ale za cenę zubożenia linii melodycznej²⁴³.

Ludwik Bielawski zaznacza, iż polski ludowy śpiew był wykonywany najczęściej przez jedną osobę, co jest podejściem zupełnie odmiennym, niż ma to miejsce w przypadku południowych czy wschodnich sąsiadów naszego kraju²⁴⁴. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że niemożność wprowadzenia do polskiego folkloru wielogłosowości uwarunkowane jest poprzez tzw. podłoże harmoniczne. Zaznacza się, iż skale chromatyczne dur i moll – występujące w muzyce ludowej – mają przewagę w stosunku do pozostałych systemów tonalnych. Mimo to zawsze doświadczamy ich w formie pierwotnej, co warunkuje brak ich pełnego uformowania czy archaiczność, o czym wspomina przywołany wyżej Bielawski²⁴⁵. Jest to ważny aspekt, gdyż warunkuje fakt niemożności dodania kolejnego głosu. Nie pasowałby on bowiem w sposób harmoniczny. Kolejny aspektem „przeciwdziałającym” wielogłosowości w melodiach ludowych jest tzw. utanecznienie, które oznacza przyspieszanie rytmu i wzbogacanie linii melodycznej, co zauważa m.in. Bielawski²⁴⁶. Dodatkowo należy mieć na uwadze, że objętość dźwiękowa muzyki ludowej na przestrzeni kolejnych dekad powiększała się, co sprawiło, że dużo bardziej przystępna jest wokalizacja jednogłosowa, a w niektórych przypadkach nawet solowa²⁴⁷.

Jednogłosowość, wynikająca z wysokiego stopnia trudności melodii, odnosi się tylko do warstwy śpiewanej, gdyż w warstwie instrumentalnej można mówić o wielogłosowości. Jej oryginalną odmianą jest stosowana przez dawne polskie kapele technika, zwana heteronią wariacyjną. Polega ona „(...) na jednoczesnym wykonywaniu tej samej melodii nieco odmiennie, w zależności od własnej fantazji i możliwości technicznych instrumentu. Instrumenty bardziej ruchliwe ozdabiają linię melodyczną, mniej ruchliwe podkreślają zasadniczą melodię lub jej ogólny schemat, co prowadzi w konsekwencji do częstych,

²⁴² P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

²⁴³ Tamże, s. 38.

²⁴⁴ L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 1999, s. 202.

²⁴⁵ Tamże, s. 202.

²⁴⁶ Tamże, s. 203.

²⁴⁷ Tamże, s. 203.

przypadkowych współbrzmień i elementów polirytmii”²⁴⁸. Oznacza to w praktyce, że wykonywany przez kapelę utwór, jawiący się odbiorcy jako jedność, a w rzeczywistości jest kompilacją tej samej melodii ogólnej wygrywanej przez członków zespołu w odmienny sposób, w zależności od możliwości instrumentu czy chociażby samego grającego.

Skupiając się dalej na przemyśleniach Ludwika Bielawskiego, możliwe jest wyróżnienie kolejnego elementu, jakim jest maniera wykonawcza śpiewaka. Badacz zwraca uwagę, że śpiewaczki, pochodzące z poszczególnych regionów Polski, w trakcie swoich występów starają się wykorzystywać wysokie pozycje głosowe. W niektórych przypadkach przypomina to niekiedy krzyk bądź pisk²⁴⁹. Kwestia ta została także poruszona przez Sobieskich²⁵⁰, którzy zwracają uwagę na specyficzną manierę śpiewania na obszarze Wielkopolski oraz ziemi lubuskiej. Wskazują oni, że w trakcie śpiewu „(...) śpiewak czerwienieje na twarzy i szyi. Im bardziej czerwienieje, tym lepiej śpiewa – tak się tu uważa”²⁵¹. Zdaniem Bielawskiego, wyłącznie góralki starają się śpiewać w sposób w miarę naturalny, co warunkuje możliwość wykorzystania niższych pozycji głosowych; są one dużo wygodniejsze²⁵². Mimo to dalej mamy do czynienia z tzw. śpiewem białym²⁵³, który dość często mylony jest z tzw. śpiewem gardłowym. W przypadku śpiewu białego osoba śpiewająca stara się korzystać przede wszystkim z rejestrów nosowych oraz czołowych, dzięki czemu możliwe jest wydobycie głosu, który jest silny, donośny i przenikliwy. Jest śpiew na tzw. krzyku w rejestrze piersiowym²⁵⁴. Warto zaznaczyć, iż jest to kolejna cecha charakteryzująca muzykę ludową, która znalazła swoje przełożenie na współczesną muzykę.

²⁴⁸ J. Krzyżanowski, *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 261.

²⁴⁹ Tamże, s. 205.

²⁵⁰ J. i M. Sobiescy, *Pieśń i muzyka ludowa Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973, s. 203.

²⁵¹ Tamże, s. 203.

²⁵² L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 1999, s. 205.

²⁵³ Pojęcie białego śpiewu jest szerokie: występuje w teatrze, w śpiewie chóralnym (Sacred Harp) – jest to bardzo popularny sposób śpiewania w kościołach w USA. W praktyce oznacza głos otwarty, pełny, gdzie luźno pracują wszystkie elementy aparatu głosowego, bez napięcia, śpiewanie czy mówienie staje się wręcz sprawą fizjologiczną, czyli bardzo swobodną i naturalną. W odniesieniu do archaicznych śpiewów ludowych mówi się o śpiewokrzyku czy głosie opartym na krzyku, ze względu na pełne zaangażowanie rezonatorów, pełnię i otwartość głosu, które towarzyszy krzyczeniu. R. Wojkiewicz, *Pieśń archaiczna jest jak nieumalowana kobieta*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://czaskultura.pl/czytanki/piesn-archaiczna-jest-jak-nieumalowana-kobieta/>

²⁵⁴ Jak mówi M. Kleszcz, jedna z członkiń Kapeli ze Wsi Warszawa, w wywiadzie udzielonym A. Markiewicz: „Biały głos to nie jest pojęcie naukowe. Raczej ma znaczenie impresyjne. Można to wytłumaczyć w następujący sposób: biały, w przeciwieństwie do czarnego, czyli negroidalnego. Biały, czyli związany z bardzo wysokim, ostrym brzmieniem. Tak najprościej - w ten sposób to się wizualizuje w momencie wypowiedzania tych słów: biały głos. Biały głos, czyli krzyk, czyli ostra, wyrazista ekspresja, czyli całe spektrum emocji, ale takich ekstatycznych... Wiadomo - krzyk, czyli zarazem funkcjonalna sprawa, wokalistka musi być słyszalna na weselu przy przyszybie; pasący krowy też może komunikować się za pomocą podobnych środków. Stąd <<biały głos>> nazwać możemy najbardziej pierwotnym językiem ekspresyjnym”; A. Markiewicz, *Rzeczpospolita Ludowej Awangardy*, TVP.PL, 27.IV.2005.

Cechy strictly muzyczne nie okazują się być jednak najistotniejsze w określeniu czy dany utwór można zaliczyć do kategorii muzyki ludowej. Najlepszym na to dowodem jest fakt nieznaności zapisu nutowego przez muzyków ludowych i opieranie się przez nich jedynie na tradycyjnej metodzie nauczania przez przekaz słowny i pokaz. Konsekwencją tego są ustawiczne zmiany, zarówno w melodii, jak i w tekstach, częściowo zamierzone przez twórców, a częściowo wynikające z ograniczeń, jakim podlegają ludzkie możliwości wykonawcze i pamięć²⁵⁵. Jednak sytuacja, z jaką mamy do czynienia obecnie – kiedy nie ma dwóch wykonawców prezentujących identyczny repertuar czy w ten sam sposób wykonujących tę samą pieśń – w żaden sposób nie wpływa na uznawanie wszystkich tych wykonań za ludowe, skoro, jak wskazano wcześniej, nie to stanowi to o przynależności do muzyki ludowej²⁵⁶.

Oczywistym wydaje się, że pojedyncza okoliczność wykonawcza również nie wystarczy do uznania utworu za pochodzący z repertuaru ludowego. Dopiero zestawienie wszystkich cech - zarówno muzycznych, jak i społecznych - może przesądzać o tym, czy dany utwór można zaliczyć do kategorii tradycyjnej polskiej muzyki ludowej, godnej archiwizacji i stanowiącej kanon. Jednakże pozbawienie wykonania muzycznego jednej z tych cech nie oznacza jeszcze, że przestaje ono należeć do muzyki ludowej. Jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że muzyka jest tworzona przez ludzi i dla ludzi, wtedy argumentacja, stosowana często przez reprezentantów ruchu purystycznego, a dotycząca „niewłaściwego zastosowania” bądź „niewłaściwej interpretacji” utworów muzycznych, traci niejako zasadność. Należy jednak uwzględnić także czynnik społeczny - ludzki. Jeżeli w rodzinie, mieszkającej od kilku pokoleń w tym samym regionie, śpiewa się pastorałki, zmieniając zgodnie z aktualną sytuacją język, tekst czy używając instrumentu rodzinnego, na przykład akordeonu (który nie jest instrumentem ludowym), to członkowie tej rodziny, zapytani o tradycję muzyczną ich regionu, wskażą właśnie na te pastorałki, nawet jeżeli etnomuzykolodzy będą starali się udowodnić, że są w błędzie.

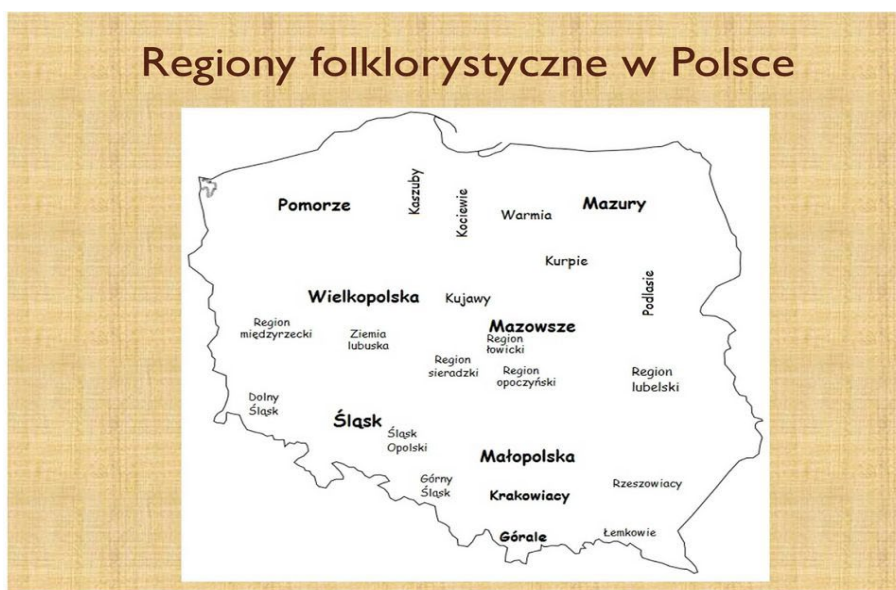
1.2.5. Charakterystyka regionów muzyki ludowej

Odwołując się do przemyśleń Piotra Dahliga, możliwe jest wskazanie, iż folklor muzyczny obszaru środkowej Polski skupia się na obszarze: Kujaw, Wielkopolski, Mazowsza, Sandomierza, Radomia z Kielcami oraz części Śląska. Na podstawie dotychczasowych założeń o charakterze teoretycznym możliwe jest założenie, że w muzyce

²⁵⁵ J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973, s. 452.

²⁵⁶ Tamże, s. 452.

ludowej mamy do czynienia z przewagą trójmiarowego metrum, gdzie występują przeważające cechy rytmiki mazurkowej. Najprościej rzecz ujmując, można tamtejszą muzykę ludową scharakteryzować przy pomocy szybkiego oraz bardziej szybkiego tempa, przy zmiennej melodyce, określanej mianem falistej, gdzie jej budowa opiera się na kontrastach, symetrycznej przewadze oraz zwrotkach melodycznych ośmiotaktowych, gdzie budowa poszczególnych fraz opiera się na dwutakcie. Do tego należy dodać istotny element, jakim jest *tempo rubato*²⁵⁷.



Skupiając uwagę na poszczególnych elementach melodycznych tegoż obszaru to najczęściej wskazuje się skrzypce, przejawiające tzw. taneczną funkcję folkloru. Gdy mówimy o Śląsku, Wielkopolsce czy ziemi lubelskiej, należy wskazać na przewagę rytmów mazurkowych, poloneza oraz walcerków²⁵⁸. Z najszybszym tempem mamy do czynienia na Mazowszu oraz w Wielkopolsce. Z kolei muzyka Kujaw oraz ziemi lubuskiej posiada wolniejsze tempo. Koncentrując się na Polsce środkowej należy wskazać, iż kapele wielkopolskie tworzone są na bazie skrzypiec oraz dud, z kolei te działające na pozostałych obszarach wykorzystują połączenie skrzypiec z basem bądź bębenkiem²⁵⁹.

Kolejnym obszarem, jaki należałoby tu wyróżnić, jest Polska Północno-Zachodnia, w składzie którego znajdują się Kaszuby, Pałuki oraz Kociewie. Charakteryzuje się on –

²⁵⁷ P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

²⁵⁸ Walcerki to tańce trójmiarowe spokrewnione z niemieckim walcem.

²⁵⁹ P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

podając za Dahligem – „(...) stosunkowo dużą objętością melodii (od oktawy do duodecymy); zmniejszeniem udziału rytmiki mazurkowej i przyśpiewki tanecznej, a zwiększeniem – rytmiki walcerkowej; znaczącą obecnością metrum dwumiarowego; dużym repertuarem dwuczęściowych tańców – zabaw (pierwsza część ilustrująca czynności, druga – polka); dominacją systemu dur–moll; umiarkowanym tempem melodii; popularnością repertuaru pozaludowego; obecnością wielogłosu wyuczonego w chórach świeckich i kościelnych”²⁶⁰.

Jeżeli mówimy o obszar północno-wschodnim, należy mieć na uwadze zarówno Mazury, jak i Kurpie czy część Podlasia. Istotne jest, iż mamy do czynienia z jednym obszarem na terenie Polski, który posiada pieśni, gdzie takt jest pięcio- bądź ośmiomiarowy. To także wyróżnienie apokopy, czyli ściszenia ostatniej sylaby, co tłumaczy Władysław Kopaliński²⁶¹. Odwołując się do przemyśleń Dahliga można wskazać, iż tonalność, znajdująca się pod wpływem aspektów charakterystycznych dla regionu kurpiowskiego, warunkuje występowanie tzw. skali pentatonicznej i pentachordalnej. Jednocześnie należy wskazać, iż tańce oraz przyśpiewki tanecznej co prawda są trójmiarowe, niemniej jednak w rytmice mazurkowej. Z kolei lokalne tańce opierają się na dwumiarze. Wspomniany wcześniej jednogłos występuje szczególnie w odniesieniu do pieśni weselnych, jak i repertuaru śpiewanego w sposób zespołowy. Dodatkowo, jak wskazuje Dahlig, „(...) na Kurpiach (ale i w Radomskim) w kapeli zadomowiła się od okresu międzywojennego harmonia pedałowa współgrająca ze skrzypcami i bębenkiem jednostronnym (tamburynem)”²⁶².

Warto także skoncentrować się na obszarze wschodnim, gdzie wyróżnia się przede wszystkim archaiczne melodie obrzędowe. Chodzi głównie o pieśni weselne, żniwne czy sobótkowe, gdzie tonalność ukierunkowana jest tzw. skale wąskiego zakresu. Gdy mówimy o melodiach weselnych, są one oparte o trzywersowe zwrotki, gdzie tempo jest przeważnie powolne, zaś ich recytacja odbywa się przy asyście ozdób oraz melizmatów. Jak wskazuje Dahlig, do najbardziej charakterystycznych aspektów zalicza się przede wszystkim „(...) zwrotki złożone z trzech wersów słowno-muzycznych o niekiedy zmiennych ilościach sylab (na ogół wersy są siedmioletkowskie)”²⁶³. Jeżeli chodzi o melodie taneczne, są one dużo

²⁶⁰ Tamże.

²⁶¹ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Rytm Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2007, hasło: apokopa.

²⁶² P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://kulturalnoludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

²⁶³ Tamże.

mniej widoczne, a ich trójmiarowość wpisuje się w rytmikę oberkową bądź walczykową. Wschodnie kapele opierają się głównie na pracy podwójnych skrzypiec w towarzystwie dzwonków oraz brzękadeł.

Należy także odnieść się do tzw. makroregionu południowej na terenie naszego kraju. Mowa przede wszystkim o terenie Karpat, gdzie wskazuje się na przewagę metrum parzystego oraz występowanie rytmiki synkopowej²⁶⁴. Z kolei na terenie rzeszowskim, krakowskim czy sądeckim pojawia się metrum trójmiarowe, niemniej jednak należy mieć na uwadze, że w przeważającej większości jest on zdominowany przez wspomniany dwumiar.

Warto także skupić się na folklorze góralskim, reprezentowanym przez Podhale, Orawę oraz Pieniny. Na tym terenie Dahlig²⁶⁵, wskazuje na występowanie indywidualnego repertuaru zarówno melodii, jak i tańców. Przy czym pieśni taneczne naznaczone są szybkim tempem, zaś pieśni wierchowe - powolnym²⁶⁶. To także zwrócenie uwagi na śpiewanie wspomnianych pieśni na otwartej przestrzeni, gdzie wyróżnia się zarówno wielogłos, jak i budowanie melodii (zwrotkowej) pięcioletkowej na podstawie wiersza dwunastozgłoskowego. Odwołując się do przemyśleń Dahliga należy wskazać na występowanie „(...) melodii opadających, częstej obecności kwarty zwiększonej (wyróżnik skali lidyjskiej) [jak również - przyp. aut.] obecność rytmów odwrotnie punktowanych (znak związku z folklorem słowackim i węgierskim)”²⁶⁷. Z podobnymi cechami mamy do czynienia w kontekście folkloru pasterskiego charakterystycznego dla Żywiecczyny czy Beskidu Śląskiego. Różnic należy upatrywać głównie w składzie kapel. Na Podhalu występują skrzypce oraz wiolonczela, na Spiszu - skrzypce z kontrabasem, w Beskidzie Śląskim – skrzypce z gajdami, zaś na Żywiecczynie – skrzypce z dudami²⁶⁸. Należy mieć na uwadze, że strefa góralska - w przeciwieństwie do pozostałych regionów - koncentruje

²⁶⁴ Synkopowanie to przemieszczanie akcentu rytmicznego z mocnej części taktu na słabą.

²⁶⁵ P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

²⁶⁶ Pieśni wierchowe, określane również ciągnionymi, śpiewane są na głosy (najczęściej trzy) falsetowym rejestrem u mężczyzn, naturalnym przez kobiety, bez towarzystwa instrumentów. Teksty jednowrotkowych śpiewek dotyczą przyrody czy życia pasterzy na halach. Są wśród nich również pieśni miłosne i zalotne. Pieśni do nut ozwodnych i drobnych, czyli krzesanych, to krótkie przyśpiewki do tańca góralskiego. Tańcowi zbójnickiemu także towarzyszą odrębne pieśni wykonywane przez tancerzy. Zob. W. Kotoński, *Pieśni Podhala*, PWM, Kraków 1955, passim.

²⁶⁷ P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>

²⁶⁸ Tamże.

się na męskim śpiewie, który charakteryzuje się wysokim rejestrem głosowym oraz dużym natężeniem²⁶⁹.

1.3. Funkcje muzyki ludowej w społeczeństwie tradycyjnym

Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu - w tym pozycji Piotra Dahliga²⁷⁰ - można wskazać, że już w starożytności muzykę pojmowano jako jeden z najważniejszych aspektów życia. Zajmowali się nią najwybitniejsi filozofowie antycznej Grecji - Pitagoras, Platon czy Arystoteles, który o muzyce mówił, że uszlachetnia (łagodzi) obyczaj²⁷¹. Pitagoras z kolei pojmował muzykę w sensie kosmicznym, uważając ją, obok ascezy i pracy naukowej, za czynnik umożliwiający oczyszczenie duszy i uwolnienie jej z cielesnego więzienia. Damon, jeden z pitagorejczyków, uważał, że od rygorystycznego stosowania konwencji stylistycznych w muzyce uzależniony jest społeczny i polityczny ład w państwie²⁷². Platon muzykę traktował bardziej w kategoriach estetycznych, ogłaszając podstawowe założenia estetyki muzycznej, twierdząc, że jest ona ściśle związana z życiem zbiorowym i powinna pełnić funkcje społeczne, co możemy odnaleźć w jego *Państwie*²⁷³.

Ostatni z postulatów znalazł swoją egzemplifikację również w muzyce ludowej, wykonywanej w naturalnym otoczeniu. W tym miejscu warto przypomnieć, że wprawdzie tradycyjna kultura muzyczna w Polsce stanowi zjawisko wielonurtowe, to jednak pojęcie muzyka tradycyjna w naszym kraju dotyczy wyłącznie muzyki wykonywanej dawnej na wsiach. Zupełnie odrębną kategorią jest kultura szlachecka (folklor szlachecki) i miejską²⁷⁴, jak również folklor religijny związany z pobożnością ludową, pieśni historyczne, żołnierskie, popularne i narodowe, chociaż w sensie formalnym zalicza się je w poczet muzycznej kultury tradycyjnej, na co wskazuje m.in. Jerzy Łysiński w swoim raporcie²⁷⁵.

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ Por. P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987.

²⁷¹ Cytat jest świadomą parafrazą myśli Arystotelesa zawartej w jego dziele również zatytułowanym *Polityka*, VIII, 4. W tłumaczeniu Ludwika Piotrowicza oryginalna wersja brzmi: Muzyka wpływa na uszlachetnianie obyczajów.

²⁷² A. Chodkowski, *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 2001, hasło: Damon z Aten.

²⁷³ Por. Platon, *Państwo*, W. Witwicki, ANTYK Marek Derewiecki, Kęty 2006.

²⁷⁴ Węgierski Leksykon Etnograficzny (Magyar Néprajzi Lexikon) dostarcza w tym względzie ujęcia historycznego: „folklor miejski – folklor, który powstał w przeszłości historycznej mieszkańców miasta. (...) określenie zbiorcze na niedające się od siebie odróżnić zjawiska. Można wymienić tutaj folklor starożytnych społeczeństw mieszkających w metropoliach (...) oraz ich wspólnotową świadomość społeczną. Folklorem można nazwać kulturę mieszkających w średniowiecznych miastach kupców, studentów i rzemieślników cechowych. Pojawiający się wraz z rozkwitem kapitalizmu folklor robotniczy można zaliczyć równocześnie do folkloru miejskiego. Wśród inteligencji i mieszczaństwa można odnaleźć niektóre lokalne elementy kulturowe, które w pewnym stopniu można nazwać folklorem”. V. Krawczyk-Wasilewska, *Współczesna wiedza o folklorze*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 9-10.

²⁷⁵ J. Łysiński, *Muzyka polska 2013. Raport roczny*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Muzyka%20polska%202013.%20Raport%20roczny.pdf>

Koncentrując się na literaturze przedmiotu, można wskazać, iż pierwotnie muzyka przejawiała funkcję komunikacyjną, opierającą się wyłącznie na prostych rytmach. Z czasem dzięki rozbudowanemu systemowi znaków oraz symboli zaczęto przypisywać jej funkcję obrzędową. Przykładowo Karol Darwin był przekonany o tym, że muzyka stanowi najbardziej pierwotny wytwór społeczeństwa, który wywodzi się od małp i ich sposobu porozumiewania się²⁷⁶. Bezsporny wydaje się być jednak fakt, iż muzyka ludowa przejawia szereg różnych funkcji w ramach społeczeństwa. Jak wskazuje Barbara Jabłońska, pojęcie funkcji należy definiować jako „zinstytucjonalizowany sposób zaspokajania społecznych potrzeb”²⁷⁷. W związku z tym, podając za tą badaczką, możliwe jest wskazanie na występowanie funkcji: integracyjnej, komunikacyjnej, tożsamościowej, ludycznej, eskapicznej, użytkowej, terapeutycznej, politycznej, ekonomicznej, edukacyjnej oraz religijnej²⁷⁸.

Odmienna, choć zbliżona klasyfikacja została przedstawiona przez Pawła Cybulskiego²⁷⁹. W pierwszej kolejności wskazuje on na funkcję estetyczną, która stanowi połączenie dwóch aspektów: percepcji oraz satysfakcji. Warto mieć na uwadze, że muzyka warunkuje występowanie specyficznych doznań oraz emocji, co nie jest możliwe poprzez inne formy uczestnictwa w kulturze. Wskazuje on także na funkcję integracyjną, która gromadzi określoną grupę osób, podejmujących konkretne działania, aby zrealizować wyznaczony cel. Gdy mówimy o funkcji poznawczej, pozwala ona na poszerzenie dotychczasowej wiedzy. Natomiast funkcja komunikacyjna, określana także mianem ekspresyjnej, odnosi się do systemu znaków, przy pomocy których dane treści są komunikowane. Dzięki niej możliwe jest rozróżnienie grup, które są w stanie zrozumieć przekaz, od tych, które tegoż przekazu nie rozumieją. Badacz wskazuje także na funkcję wychowawczą, ukierunkowaną na socjalizację oraz funkcję ideologiczną, gdzie muzyka wykorzystywana jest jako środek nacisku na dane grupy społeczne. Nie można również zapominać o funkcji użytkowej oraz funkcji stratyfikacyjnej, która łączy, ale także dzieli²⁸⁰. Istotne jest, iż każda z wymienionych funkcji przejawia istotne znaczenie, gdy mówimy o funkcjonowaniu muzyki – w tym muzyki ludowej – w ramach społeczeństwa.

²⁷⁶ C. Darwin, *The Expression of Emotion in Man and Animals*, John Murray, London 1872.

²⁷⁷ Por. B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2014.

²⁷⁸ Tamże, s. 120.

²⁷⁹ P. Cybulski, *Muzyka społeczna*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://meakultura.pl/arttykul/muzyka-spoeczna-2166>

²⁸⁰ Tamże.

Anna Czekanowska zauważa, że funkcje folkloru we współczesnym społeczeństwie wynikają głównie z rosnącego zapotrzebowania i zainteresowania nim. Są one „bardzo różnorodne i przeciwstawne”²⁸¹. Jej zdaniem najbardziej podstawową funkcją - która stanowi przykład odbioru zmysłowego muzyki ludowej - jest funkcja rekreacyjna, często nierozłącznie związana z oddziaływaniem na ludzką psychikę. Funkcja ta odnosi się przede wszystkim do indywidualnych i biernych konsumentów, wywodzących się tzw. środowisk nieautentycznych, czyli takich, gdzie nagrania z muzyką (płyty czy serwisy internetowe Spotify, iTunes) nabywane są, żeby podczas ich słuchania móc się zrelaksować, pozytywnie nastawić, rozmarzyć czy powspominać; kolokwialnie mówiąc – po prostu dobrze się poczuć. Drugi typ funkcji, jak pisze Czekanowska, „(...) ma charakter zasadniczo odmienny, łączy się przede wszystkim z wykonawstwem i odbiorczością zorganizowaną (kluby, organizacje) oraz oddziaływaniem dynamizującym, niekiedy wręcz rewolucjonizującym”²⁸². Ten drugi typ odnosi się do filozoficznego pojmowania muzyki jako dziedziny, która ma do spełnienia wyższą rolę. W tym przypadku można mówić o tzw. funkcji refleksyjno-mobilizującej i podać jako przykład pieśni żołnierskie pochodzenia ludowego. Obydwie z przedstawionych funkcji nie zawsze wchodzi ze sobą w konflikt, częściej uzupełniają się, niż stoją we wzajemnej opozycji. Podstawową różnicą między nimi jest dynamika oddziaływania i stopień związku z rzeczywistością. Pierwsza funkcja opisuje codzienność każdego człowieka, a druga wydarzenia niecodzienne, niezwykle, ważne dla zbiorowości. Jak wskazuje Czekanowska „(...) Pierwszy [typ funkcji - przy. aut.] wskazuje na prawidłowości stabilizacji okresowej, a drugi pojawia się sporadycznie, jako zjawisko okresów szczególnych o nadprawidłowej sile i zakresie oddziaływania”²⁸³.

Zestawienie kolejnych funkcji: poznawczo-inspirującej i identyfikującej, przejawia mniej kontrastowy charakter, gdyż nie dotyczy percepcji, ale kładzie nacisk na stopień uczestnictwa w grupie z podziałem na odbiorców zewnętrznych (funkcje poznawczo-inspirujące) i wewnętrznych (funkcje identyfikujące), o czym mówi Czekanowska ²⁸⁴. Funkcje poznawczo-inspirujące są charakterystyczne dla odbiorców, którzy wywodzą się z innych środowisk niż ludowe. Z pierwszą funkcją mamy do czynienia w sytuacji, kiedy odbiorca, sięgając po muzykę ludową, kieruje się chęcią wzbogacenia swojej wiedzy i

²⁸¹ A. Czekanowska, *Etnomuzykologia współczesna. Refleksje metodologiczne*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 62.

²⁸² Tamże, s. 63.

²⁸³ Tamże, s. 63.

²⁸⁴ Tamże, s. 63.

poznania poprzez muzykę innej kultury, niekoniecznie kultury wsi²⁸⁵. Jeżeli uzyskana wiedza zmobilizuje go do czynnego wzbogacania własnego warsztatu muzycznego, na przykład poprzez zakup i naukę gry na nowym instrumencie czy dodanie do własnych kompozycji elementów zaczerpniętych z innej kultury lub nią inspirowanych, dodatkowo można mówić o funkcji inspirującej, która została opisana m.in. przez Dahliga²⁸⁶. Funkcja poznawczo-inspirująca może także oddziaływać na rozwój zainteresowań artystycznych, niekoniecznie związanych z muzyką ludową. W muzyce ludowej, jak pisze Jan Stanisław Bystróż, „(...) łatwo spotkać się ze śladami dawnych poglądów na świat przyrody, z wiarą w ścisłe porozumienie duchowe człowieka ze światem zwierząt i roślin, które jest niewyczerpanym źródłem poezji”²⁸⁷.

W odmienny sposób należy postrzegać funkcję identyfikacyjną. Jak wskazuje Czekanowska „(...) ujmując najogólniej, ten typ funkcji pozostaje w związku ze wzrostem prestiżu społecznego różnych grup społecznych (przedstawiciele Trzeciego Świata, środowisk wiejskich czy robotniczych), spychanych dawniej na margines w procesie tworzenia i odbioru, czyli – innymi słowy – partycypacji w kulturze”²⁸⁸. Wraz z zauważalnym wzrostem zamożności poszczególnych środowisk, wzrosła także ich aktywność społeczna. Szczególnie imigranci, w obliczu tęsknoty za swoimi ojczyznami, łączą się w różnego rodzaju formalne i nieformalne grupy. W związku z tym obserwuje się występowanie trendów, zgodnie z którymi jednostki identyfikują się swoją tożsamością kulturową, głównie poprzez uczestnictwo w kulturze ludowej, w tym muzycznej. Trend ten jest tym silniejszy, im mocniej w danym narodzie zakorzenione są poszczególne tradycje. Stąd też istnienie organizacji kulturalnych m.in. w środowiskach polonijnych, które organizują koncerty ludowych zespołów i kapel oraz finansują wydawnictwa fonograficzne wydające polską muzykę ludową. Podobnie wygląda sytuacja osób migrujących ze wsi do miast oraz imigrantów przybywających do Polski²⁸⁹.

Nie ulega wątpliwości, że funkcje folkloru na przestrzeni kolejnych dekad uległy znacznym przeobrażeniom, o czym wspomina Katarzyna Dadak-Kozicka²⁹⁰. Należy wskazać na fakt, że obecnie coraz mniejszy nacisk kładziony jest na tzw. społeczną funkcję

²⁸⁵ Na przykład kultury innego kraju, kontynentu czy grupy etnicznej

²⁸⁶ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 30.

²⁸⁷ J.S. Bystróż, *Pieśni ludu polskiego*, Orbis, Kraków 1924, s. 6.

²⁸⁸ A. Czekanowska, *Etnomuzykologia współczesna. Refleksje metodologiczne*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 63.

²⁸⁹ Tamże, s. 63.

²⁹⁰ Por. J. Katarzyna Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, IS PAN, Warszawa 1996.

muzyki. O muzyce mówi się dziś głównie jako o sztuce autonomicznej, wolnej, choć z drugiej strony odgrywającej ważną rolę w ludzkim życiu²⁹¹.

Dawniej muzyka ludowa pełniła funkcje nazywane m.in. przez Czekanowską funkcjami tradycyjnymi. Są to: funkcja komunikacyjna, funkcja wychowawcza, funkcja obrzędowa, funkcja zabawowa²⁹². Odmienny podział został przedstawiony przez Dadak-Kozicką, która wskazuje na występowanie funkcji: zabawowej, ogólnorozwojowej, ogólnopoznawczej, integrującej, poznawczo-muzycznej, estetycznej i ekspresyjno-twórczej²⁹³.

W pierwszej kolejności należy skoncentrować się na tzw. funkcji komunikacyjnej²⁹⁴ muzyki, w szczególności śpiewu, która przejawia się w dwojaki sposób. Po pierwsze, w obliczu braku jakichkolwiek technicznych środków transmisji informacji, jakim współcześnie jest na przykład telefon, muzyka pozwalała na przekazywanie wiadomości osobom zamieszkującym oddalone miejsca. W Polsce²⁹⁵ funkcję tę najlepiej obrazują tak zwane prześpiewywania²⁹⁶. Po drugie, jak pisze Piotr Dahlig, „(...) śpiew jest niekiedy celowym nośnikiem treści, które w postaci werbalnej, w języku potocznym, z różnych względów (towarzysko-obyczajowych, np. docinki w przyśpiewkach do gości weselnych, lub społecznych, np. względna swoboda krytyki w tekstach dożynkowych, skierowanych do przedstawicieli lokalnej władzy) nie zwykły się raczej pojawiać w normalnych (...) warunkach”²⁹⁷. Najprościej mówiąc, krytyka zawarta w piosence jest dużo łatwiejsza do przyjęcia²⁹⁸.

Funkcja wychowawcza muzyki ludowej może być rozpatrywana na dwóch podstawowych płaszczyznach. Pierwsza z nich to wychowanie moralne, związane z rozwojem społecznym i internalizacją norm w trakcie tegoż rozwoju. W warstwie tekstowej poszczególnych utworów folklorystycznych można spotkać wskazówki tzw. starszyzny²⁹⁹, skierowane do młodszego pokolenia, a które dotyczą m.in. relacji z siłami

²⁹¹ Por. A. Brożek, *Trzeba myśleć, mówić i pisać o muzyce*, „Alma Mater” 2002, nr 43.

²⁹² A. Czekanowska, *Etnomuzykologia współczesna. Refleksje metodologiczne*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 63.

²⁹³ J. Katarzyna Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, IS PAN, Warszawa 1996, s. 57-60.

²⁹⁴ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 48.

²⁹⁵ Tamże, s. 48.

²⁹⁶ Na przykład: *O holu, o holu, holu malowana, oj dana! Jakoś ci sie pasie Marysiu złociutko, kochano? O holu, o holu, na holi równiutko, oj dana! Mnie sie dobrze pasie Helusiu słodziutko, kochana!*

²⁹⁷ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 24.

²⁹⁸ Przykładem może być tu przyśpiewka: *Nie tańczujta wy już Krzywe nóżki mata Nie dla was wesele Ino kuma chata.*

²⁹⁹ Ludzie stojący na czele grupy osób, organizacji, plemienia; *Słownik języka polskiego*, hasło: *starszyzna*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://sjp.pwn.pl/slowniki/starszyzna.html>

nadprzyrodzonymi, zasad współżycia społecznego czy też prowadzenia gospodarstwa, na co wskazuje następujący fragment³⁰⁰. Równie często spotyka się opisy sytuacji bez podanego w sposób bezpośredni morału, który powinien zostać odkryty przez adresata, na przykład przez „niewłaściwie” prowadzącą się młodą dziewczynę³⁰¹.

Za drugą płaszczyznę funkcji wychowawczej muzyki można uznać kwestię przyuczanie do jej tworzenia i wykonywania, o czym wspomina Dahlig. Tradycyjny proces nauczania i uczenia się muzyki przejawia następujące cechy: często występująca więź pokrewieństwa między nauczycielem a uczniem, duży udział wiernego naśladownictwa wzorów, podanych przez nauczyciela, przewaga praktyki nad teorią, duża rola samouctwa, otwarty czas i powszedniość uczenia się, związek uczenia się z uspołecznieniem³⁰². W praktyce oznacza to, że aby uczeń mógł nauczyć się śpiewu bądź gry na instrumencie, poza wrodzonymi zdolnościami i talentem musi odznaczać się cechami społecznymi. W pierwszej kolejności rozwijane i wzmacniane jest poczucie więzi rodzinnej i szacunek dla starszych osób, polegający głównie na bezwzględny podporządkowaniu się autorytetowi nauczyciela. Od ucznia wymagano pracowitości i skrupulatności w nauce, największy nacisk kładąc na samodzielną pracę w czasie wolnym. Kształtowało to takie pożądane cechy, jak obowiązkowość czy ambicja. Uczniowi przekazywano melodię i teksty funkcjonujące w społeczności od wielu lat, wzmacniając w nim w ten sposób jego poczucie identyfikacji i przynależności do danej społeczności³⁰³.

Cały proces uczenia muzyki, jak pisze Dahlig, polegał na szybkim i skutecznym przygotowaniu do jej praktykowania wśród społeczności lokalnych³⁰⁴. Dlatego dość prędko uczeń musiał osiąść szereg umiejętności społecznych, jak choćby zdolność rozpoznawania nastrojów czy umiejętność słuchania i dostosowywania się do potrzeb większości. Nie bez znaczenia dla procesu wychowawczego pozostawał fakt szczególnej pozycji społecznej, jaką muzycy cieszyli się w swojej lokalnej społeczności. Muzyka, uznawana za sztukę trudną, czaso- i pracochłonną, decydowała o wyjątkowej przydatności muzyka m.in. do roli męża³⁰⁵. Przyjmowano bowiem założenie, że, poświęcając czas na naukę muzyki, adept

³⁰⁰ Przykładem może być tu piosenka: *Pamiętaj se chłopce byś żonę szanował, na każdą niedzielę bulki pastował. Najlepiej z rana, z rana zabić barana i mięso wypsedać, a bidzie się nie dać! Najlepiej z rana, z rana zabić barana. Jak cie będą cepić spojrzij do powały zęby twoje dzieci came oczka miały Jak cie będą cepić spojrzij se do nieba aby twoje dzieci nie pragnęły chleba.*

³⁰¹ Na przykład: *Nad wodą siedziała Warkocze splatała Wzięła jej woda wianeczek Za wianeckiem płakała Zabrała wianeczek zła woda, zła woda Ale dziewczyny nie szkoda, nie szkoda.*

³⁰² P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 34.

³⁰³ Tamże, s. 34-35.

³⁰⁴ Tamże, s. 35.

³⁰⁵ Tamże, s. 35-38.

sztuki muzycznej nie ma czasu na „pijaństwo i rozróby”, a mając w ręku powszechnie pożądaną (i poważaną) fach, będzie w stanie utrzymać rodzinę i zapewnić jej życie na wysokim poziomie, o czym pisze chociażby Dahlig³⁰⁶.

Przykładem tradycyjnej funkcji, która obecnie uległa zanikowi, jest tzw. funkcja obrzędowa. Zdaniem Czekanowskiej³⁰⁷ jest to wynik zarówno postępu, jak i pojawienia się zasadniczych przewartościowań w tejże dziedzinie warunkowanych przy pomocy przeobrażonych norm – kiedyś usankcjonowanych społecznie – w normy towarzyskie, które mają związek głównie z rekreacją. Dawniej muzyka nie tylko towarzyszyła najważniejszym wydarzeniom w życiu człowieka, ale też była elementem organizującym cały rok kalendarzowy, którego poszczególne okresy zapoczątkowywane i kończone były właśnie muzyką³⁰⁸. Obrzędowa funkcja muzyki realizowana była także w charakterystycznych dla kultury tradycyjnej relacjach człowiek - siły nadprzyrodzone. Przyrodzie i wszelkim jej zjawiskom przypisywano mistyczne siły, które przyjmowały m.in. postać demonów³⁰⁹. W tego rodzaju relacjach ludzie wypracowali cały szereg sposobów działania opartych na muzyce. Śpiewane i szeptane pieśni były dostosowane do okoliczności i miały za zadanie zmienić istniejący porządek rzeczy - usunąć ból, zmusić kogoś do miłości, przychylności czy zapewnić powodzenie, o czym wspomina m.in. Dahlig³¹⁰.

Odwołując się do przemyśleń tego badacza, muzykę obrzędową możemy podzielić na: związaną z cyklami świątecznymi, szczególnie bożonarodzeniowym (przesilenie zimowe, początek nowego roku) - pod względem liczby obrzędów i towarzyszących im muzyce i tekstom najbogatszym (wyróżnić tu można przede wszystkim kolędy i pastorałki oraz pieśni wróżebne), ważnym okresem były także święta Wielkanocy; związaną z karnawałem - graną

³⁰⁶ Tamże, s. 38.

³⁰⁷ A. Czekanowska, *Etnomuzykologia współczesna. Refleksje metodologiczne*, Pomorze. Bydgoszcz 1987, s. 64.

³⁰⁸ Jak zauważa P. Dahlig, ma on „dwa profile: cykl roku kościelnego, liturgicznego oraz cykl wegetacyjny, rolniczy. Klasyfikacje pieśni wychodzą od tych dwóch fundamentów funkcjonalnych – rodzinnego (pieśni chrzciniowe, dziecięce, kawalerskie, panińskie, weselne, rodzinne, pogrzebowe) oraz dorocznego (pieśni adwentowe, kolędy, śpiewy dyngusowe, gaikowe, konopielkowe, sobótkowe, pieśni żniwne i dożynkowe i in.)”. P. Dahlig, *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1>

³⁰⁹ Jak pisze K. Dobrowolski: „Także w przedmiotach, wytworzonych przez człowieka do zaspokajania jego potrzeb, mogły się znajdować ukryte siły. Siły te mogły przynosić człowiekowi klęski, mogły też być przez niego opanowane i wciągnięte do akcji dla jego korzyści. (...) Dotyczyło to przede wszystkim prac rolnohodowlanych, zajęć pasterskich, rybackich, myśliwskich, bartniczych (...). Poczucie niepewności wyników działania towarzyszyło też zabiegom leczniczym w walce z chorobą oraz różnorodnym dążeniem ludzkim, których celem było uzyskanie powodzenia w zdobyciu mienia, w wymianie handlowej, w pozyskaniu miłości, w uskutecznieniu zemsty, w ochronie przed kradzieżą i wrogiem itd.”; K. Dobrowolski, *Chłopska kultura tradycyjna*, [w] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwel, wyd. IV. WUW, Warszawa 2005, s. 420-421.

³¹⁰ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

na powitanie i na pożegnanie karnawału; związaną z czynnościami gospodarskimi - pieśni wiosenne, dożynkowe, żniwne, posidelki (wykonywane przy posiłkach, biesiadach); związaną z życiem rodzinnym i najważniejszymi wydarzeniami w życiu człowieka (narodziny, zamążpójście, śmierć) - bardzo rozbudowane obrzędy i pieśni weselne (śpiewane narzeczonej i narzeczonemu, rodzicom, druhom), pieśni pogrzebowe (płacze)³¹¹. Niewątpliwie najbardziej znaną i jednocześnie najstarszą polską pieśnią obrzędową jest „Oj chmielu, chmielu”, którą śpiewano o północy podczas wesela, kiedy następował moment oczepin³¹². Pieśń ta śpiewana była jeszcze w XIX wieku na dworach szlacheckich, później zwyczaj ten utrzymywał się tylko wśród społeczności chłopów.

Folklor muzyczny zaczął tracić swoją funkcję obrzędową wraz z rozwojem nauki i wiedzy o otaczającym nas świecie, ze szczególnym naciskiem na zjawiska atmosferyczne. Na polskiej wsi ten proces „odczarowywania” świata przebiegał znacznie wolniej, jednak i ona nie była niewzruszona na bezpośredni wpływ wiedzy naukowej, o czym wspomina m.in. Magdalena Szyndler³¹³. Zrozumienie niewyjaśnionych wcześniej zjawisk zniwelowało pierwotny strach przed nimi i tym samym wyeliminowało konieczność odprawiania zapobiegającym im rytuałom. Dodatkowo rozwój medycyny całkowicie wyparł leczenie przy pomocy magicznych zaśpiewów. Nie bez znaczenia pozostał nowy sposób odmierzania czasu za pomocą zegara i świadomość wartości tegoż czasu, co bezpośrednio doprowadziło do skrócenia, a w konsekwencji wyeliminowania niektórych obrzędów³¹⁴. Dodatkowo zmienił się charakter samych obrzędów. Przypisana im niegdyś funkcja użytkowa, dla której istotny był czas ich odprawiania, kolejność i liczba, stopniowo zaczęła przekształcać się w funkcję o charakterze hedonistycznym, które sprzyjały rekreacji, odprężeniu i zabawie³¹⁵. Funkcję obrzędową częściowo przejął Kościół, choć w warstwie muzycznej, odprawianych w nim rytuałów odnoszących się bezpośrednio do folkloru, jest niezwykle mało.

Funkcja zabawowa muzyki ludowej jest najczęściej wskazywana zarówno przez twórców ludowych, jak i wykonawców czy odbiorców zarówno ze wsi, jak i miasta³¹⁶. Analizując muzykę ludową pod względem jej tradycyjnych funkcji, należy pamiętać, że

³¹¹ Tamże, s. 38.

³¹² *Oj, chmielu, chmielu, ty bujne ziele, Nie będzie bez cie żadne wesele, Ref: Oj, chmielu, oj nieboże, To na dół, to ku górze, Chmielu, nieboże!* Inna wersja tej pieśni brzmi: *Ażebyś ty, chmielu, na te tyczki nie laźł, A nie robilbyś ty z panienek niewiast, Ref: Oj, chmielu, oj nieboże, niech ci Pan Bóg dopomoże, Chmielu, nieboże.*

³¹³ Por. M. Szyndler, *Barwy Ziemi - Głosy Natury : powrót do korzeni czy "tylko" inspiracja?*, [w:] *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, red. M. Szyndler Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015,

³¹⁴ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

³¹⁵ M. Golka, *Socjologia sztuki*, Wyd. Difin, Warszawa 2008, s. 208-209.

³¹⁶ Por. K. Wyrzykowska, *Od kontestacji do estetyzacji życia codziennego. Kilka uwag o znaczeniu i funkcji muzyki w życiu młodzieży*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015, t. 26.

początkowo zaadresowana był głównie do mieszkańców wsi - zazwyczaj ciężko pracujących, których tryb życia był przewidywalny i miał rutynowy charakter. Codziennosc wyznaczana przez obowiązki, wynikające z pracy na roli i w gospodarstwie, stanowiła treść egzystencji, a zainteresowania skupione były przede wszystkim na życiu rodzinnym i zarządzaniu posiadanym majątkiem. Jak wskazuje Dahlig „(...) dlatego też muzyka, zabawa, śpiew i taniec, połączone z życiem towarzyskim, z wydarzeniami w środowisku wiejskim (np. wesele), z dniem odpoczynku w niedzielę, stanowiły najczęściej (jeśli nie zawsze) także formę rekreacji (niekiedy nawet równoczesnej z pracą), która zaspokajała też potrzebę niezwykłości, odświętności czasu wolnego”³¹⁷.

Podając za tym badaczem, należy mieć także na uwadze, że słuchanie muzyki, śpiewanie oraz tańczenie wiąże się z przyjemnością³¹⁸. Wynika to m.in. z obserwacji ludzi bawiących się współcześnie na weselach czy festiwalowej publiczności, tańczącej spontanicznie do melodii ludowych. Taka nieskrępowana zabawa stanowi jedynie namiastką tego, z czym związane było dawne muzykowanie³¹⁹. Na polskiej wsi w muzyce najbardziej liczyły się emocje, które były w ten sposób wywoływane. Jak wskazuje Dahlig, z tego powodu Kościół postrzegał muzykę ludową jako „dzieło szatana” i zakazywał uczestnictwa w imprezach z nią związanych. Siła drzemających w niej emocji prowadziła bowiem do niepohamowanej ekspresji tanecznej i wokalne. Tańczono i grano „do upadłego”, „jakby diabeł strzelił”, „jakby diabeł skrzypki stroił”, a muzyka miała „szatańską moc”³²⁰.

Warto jednak mieć na uwadze, że dawniej muzyka ludowa stanowiła jedyne źródło rozrywki. Dlatego też ludność wiejska grała i śpiewała przy każdej możliwej okazji, z pominięciem okresów postu, adwentu, żałoby oraz choroby bliskich, przy których to wydarzeniach obowiązywał surowo przestrzegany zakaz gry, o czym mówi Dahlig³²¹. Badacz zwraca uwagę, że funkcja rekreacyjna (zabawowa) przypisana była również do

³¹⁷ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

³¹⁸ Tamże, s. 38.

³¹⁹ Jak pisze P. Dahlig: „Postawa analityczno-intelektualna wobec muzyki nie jest charakterystyczna wśród wykonawców, twórców i odbiorców ludowych”; Tamże, s. 39.

³²⁰ Ciekawie o tym zjawisku mówi A. Bieńkowski: „Iż drugiej strony mamy tych muzykantów. Muzykantów, którzy tak naprawdę są przeklętymi artystami, którzy bezustannie egzystują na takiej wąskiej ścieżce pomiędzy dobrem a złem, pomiędzy grzechem a prawością. Z jednej strony ich obecność na weselu spajała tę obrzędowość i pomagała wejść w święte kręgi, a z drugiej strony oni popełniają grzech, bezustanny grzech. Ich gra jest grzechem, grzechem jest kojarzenie par, grzechem jest rozpusta z tym związana. (...) Rozpusta, czyli taniec, wódka, kobiety, cała ta otoczka, towarzysząca muzykowi. Skrzypkowi nie wolno było wchodzić do kościoła. Wchodziło całe wesele, muzycy nie. To nie są zakazy pisane, ale obyczajowe, jeszcze silniejszy kodeks. (...) Znam dwie gminy, między innymi gminę Zakrzew, gdzie wolno było wejść muzykantom pod jednym warunkiem, że zostawili instrumenty na zewnątrz. Tak, jakby cały grzech uosobiony był w narzędziach, tworzących sztukę. Oni się oczyszczali, zostawiając je na zewnątrz”; B. Wilgosiewicz-Wojtkowska, *Nuta po Panu zostanie, Pana gra, Pana oberki*, „Czas Folku” 2001, nr 2, s. 8.

³²¹ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987, s. 38.

artystów wykonujących muzykę. Dla wiejskiego muzykanta podstawą muzykowania była zabawa i przyjemność wynikające z grania muzyki ludowej. Budowały one jednocześnie poczucie wspólnoty z publicznością, gdzie pozytywna reakcja mobilizowała do dalszych działań w tym obszarze. W muzyce ludowej dużo ważniejsze, niż perfekcja wykonania i dokładne odwzorowanie warstwy tekstowej, było płynące z niej samozadowolenie. Grało się „z potrzeby serca”, dla tego, „co w człowieku siedzi”, a przede wszystkim dla zabawy - żeby odpocząć po ciężkiej pracy i od monotonii codzienności³²².

Mówiąc o funkcji zabawowej muzyki ludowej, nie można zapominać o dzieciach i folklorze dziecięcym, skierowanym do najmłodszego pokolenia³²³. Choć dzieci od najmłodszych lat wdrażane były w rytm codziennej pracy w gospodarstwie, nie odmawiano im prawa do zabawy z rówieśnikami. Zabawom tym towarzyszyły piosenki, przyśpiewki i wyliczanki, które obok funkcji zabawowej spełniały także rolę edukacyjną³²⁴. Niektóre z nich są obecne do dziś w środowiskach wiejskich, zwłaszcza w placówkach przedszkolnych, a rzadziej w domach. Dotyczy to na przykład ciuciubabki³²⁵. W praktycznie niezmienionej wersji tekstowej, ale pozbawiony melodii, zastąpionej melorecytacją, funkcjonuje wierszyk *Ele mele dutki*³²⁶.

Warto tu przywołać przemyślenia Wojciecha Zająca³²⁷, który jest przekonany o tym, że edukacja „zawsze była i jest zależna od kultury. Bez kultury nie ma edukacji”. Możliwe jest wskazanie, iż oddziaływanie na młode osoby w zakresie, jakim jest kultura ludowa (z uwzględnieniem muzyki ludowej) jest czymś koniecznym, ze względu na fakt, iż okres przedszkolny pozwala na przyswojenie dużej ilości informacji. Przykładowo Ewa Bogdanowicz jest przekonana o tym, że „(...) kształcenie muzyczne, kształcenie taneczne, ale także kształcenie uwzględniające pozostałe dziedziny sztuki to wychowywanie człowieka wrażliwego i wszechstronnego”³²⁸.

Niniejsze przemyślenia nie byłyby kompletne bez odwołania się do założeń przedstawionych przez Bielawskiego³²⁹, który analizuje oddziaływanie muzyki ludowej zarówno na odbiorców, jak i wykonawców. Zdaniem badacza muzykę należy rozpatrywać

³²² Tamże, s. 38.

³²³ Tamże, s. 38.

³²⁴ Na przykład: *Rąbał, rąbał siekiereczką Narąbał szesnaście A jeżeli nie wierzycie Porachować kaźcie.*

³²⁵ *Ciuciubabko, ciuciubabko, na czym stoisz? Na becze. A co w tej becze masz? Kapusta i kwas! To łap nas!*

³²⁶ *Ele mele dutki, gospodarz malutki, gospodyni jeszcze mniejsza, ale za to rozumniejsza.*

³²⁷ W. Zając, *Fenomen wychowania jako archetypiczny proces powrotu*, [w:] *Folklor – edukacja, sztuka, terapia*, red. M. Knapik, A. Łobos, Wyższa Szkoła Administracji, Bielsko-Biała 2009, s. 20.

³²⁸ E. Bogdanowicz, *Rola tańca ludowego w muzycznej edukacji przedszkolnej*, [w:] *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych, naukowych*, red. M. Szynder, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 69.

³²⁹ L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 1999, s. 104-107.

jako system komunikacyjny, przeciwstawny do języka, który mimo wszystko charakteryzuje się brakiem dosłowności. Potwierdza on tym samym, że pierwotnie była ona skorelowana z aspektami magicznymi, gdzie następnie przekształciła się w kult tak Boga, jak i diabła. Badacz dodaje jednak, że instrument stanowi pośrednika pomiędzy Bogiem i diabłem, zaś muzykant poprzez swoją grę jest w stanie ich wywołać, co implikuje, że to jeden z nich będzie kierował jego poczynaniami. Bielawski wyprowadza także hipotezę, zgodnie z którą występuje warstwa dźwiękowa określana mianem „antymuzyki”. Jego zdaniem są to „(...) wszelkie niemuzyczne odgłosy wydawane za pomocą instrumentów: pobrzękiwania diabelskich skrzypiec, stuk kołatek, dźwięk dzwonków”³³⁰. Co prawda jest ona naznaczona mocami diabelskimi, ale nie należy teźże mocy traktować w sensie negatywnym, gdyż diabeł wcale nie jest niebezpieczny, a zabawny, co widać chociażby na przykładzie brzmienia diabelskich skrzypiec. Badacz zaznacza, iż mamy do czynienia z parodią muzyki, która określana jest mianem muzyki pierwotnej³³¹.

Podsumowując dotychczasowe rozważania w niniejszym podrozdziale, możliwe jest wskazanie na szereg funkcji przejawianych przez muzykę ludową w ramach społeczeństwa. To nie tylko realizacja funkcji zabawowej, ale również komunikacyjnej. Co prawda wymienione funkcje można także przypisać do innych rodzajów muzyki, niemniej jednak pierwotnie muzyka ludowa nie przekraczała wyznaczonego obszaru, na którym była kultywowana. Funkcjonalność folkloru muzycznego ulega stałym przeobrażeniom, wynikającym przede wszystkim z przenikania się wpływów wsi i miasta. Migracje wewnętrzne i zewnętrzne przyczyniły się do zmiany nie tylko kontekstów wykonawczych, lecz także samego sposobu wykonywania tej muzyki i charakteru zapotrzebowania na nią. Proces ten, obserwowany od początków dziewiętnastego stulecia, jest nieodwracalny. Stąd na tym większe uznanie zasługuje wszelka działalność, mająca na celu archiwizację muzyki ludowej, a czasami nawet przywrócenie jej dawnej roli i funkcji. Współczesne oblicze muzyki ludowej koncentruje się na jej popularyzacji, co z kolei warunkuje zmianę pierwotnych funkcji.

1.3.1. Zespoły pieśni i tańca

Pierwsze zespoły pieśni i tańca zaczęły powstawać w Polsce po II wojnie światowej, chociaż grupy o zbliżonych cechach istniały już wcześniej. Przykładem może być zespół

³³⁰ Tamże, s. 104-107.

³³¹ *Muzeum Dźwięku*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://www.instrumentyludowe.pl/pl/skrzypce-diabelskie.html>

założony w 1937 roku przez Anielę Gut-Stapińską grający folklor góralski. Charakteryzuje przede wszystkim formalizacja. Są to grupy o określonej hierarchii, uwzględniające pracę dyrektorów artystycznych, muzycznych, tanecznych, kierowników kapel itd., o czym mówi Grozdew-Kołacińska³³². Ich działalność jest sponsorowana przez różnego rodzaju organizacje, szkoły, ośrodki kultury, kościoły, samorządy czy prywatnych inwestorów. W czasach PRL-u ich organizacja oraz finansowanie odbywało się ze strony władzy, co z kolei powodowało ich pewną „stygmatazację” w części społeczeństwa jako narzędzia propagandy politycznej³³³. Wśród członków zespołów znajdowali się nie tylko muzycy, instrumentalści, tancerze, choreografowie czy akompaniatory, ale także młodzi adepci, czyli dzieci oraz młodzież szkolna. Dzięki temu zespoły realizowały m.in. funkcję edukacyjną. Członkowie spotykają się w sposób regularny na próbach, podczas których przygotowują się do przyszłych występów, określanych mianem koncertów; które stanowią podstawową formą działalności zespołów³³⁴. Muszą one jednak obecnie mierzyć się z zarzutem stylizacji folkloru. Nawet jeżeli u podstaw zespołów pieśni i tańca początkowo leżała możliwość zaznajomienia mieszkańców miast z tradycją i folklorem, to finalnie przekształciła się ona w przedstawianie autorskich opracowań tej kultury³³⁵.

³³² W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://lsc.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2018/12/01_02_W_Grozdew-Kolacinska_Muzyka_tradycyjna_i_folkowa_w_Polsce.pdf

³³³ Tamże.

³³⁴ Można odnieść się do teorii socjologicznej Ervinga Goffmana i jego sposobu patrzenia na interakcje. Goffman postrzega świat jako teatr, w którym główne role gramy my sami oraz postacie nas otaczające, i zakłada, że wszyscy są aktorami, którzy występują, używając różnych gestów do przekazania obrazu samych siebie. „Występ można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. Biorąc poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazwać widzami, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami”; E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, PIW, Warszawa 1981, s. 52. Występ zespołu pieśni i tańca rzadko jednak bywa postrzegany jako popis pojedynczego aktora - tutaj jednostka jest uczestnikiem interakcji, odbywającej się dzięki współpracy pozostałych jego uczestników. Oznacza to, że chociaż postępowanie całego zespołu może nie być zgodne z poglądami poszczególnych jednostek, to jednak zespół wypracowuje wspólną drogę postępowania. Uczestnicy występu wychodzą na scenę, wierząc, że każdy z nich właściwie odegra przypisaną mu rolę, nie pomyli kroków, zaśpiewa odpowiednią piosenkę i wystąpi w odpowiednim stroju. Uczestnicy, ufając sobie wzajemnie, wspólnie realizują ustalony wcześniej plan działania, najczęściej będący wizją reżysera występu, którym może być dyrektor artystyczny czy też inny kierownik zespołu. K.A. Smusz, *Rzeczywistość społeczna kreowana w zespole pieśni i tańca*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. M. Fuszary, ISNS UW, VI 2006.

³³⁵ Dla założycieli zespołu Mazowsze, Tadeusza Sygietyńskiego i Miry Ziemińskiej-Sygietyńskiej, źródłem informacji o tańcach, melodiach, przyśpiewkach czy strojach była niewątpliwie wieś i jej muzyczne tradycje, ale dość szybko okazało się, że czysty folklor rodem ze wsi jest mało atrakcyjny i jako taki nie nadaje się do przedstawiania szerszej publiczności, a już na pewno nie nadaje się na towar eksportowy. Ludowy materiał został więc poddany „należytej” obróbce. Takie działanie znalazło wielu zwolenników, stąd też do dzisiaj kształci się osoby uprawnione do „upiększającej folklor” działalności; D. Murzynowska, *Wokół folkloru i folklorystyki*, „Uniwersytet Kulturalny” 2004, nr 4, s. 8.



Źródło: Eurofolk w Sanoku, zespół śpiewaczy Młode Janowianki, 1994 r. /zbiory prywatne.

Należy jednak pamiętać, że to, co prezentują wspomniane zespoły na scenie nie jest autentycznym folklorem, ale wyłącznie jego „ulepszoną” wersją³³⁶. Wiąże się to z kwestią tzw. uszlachetniania autentycznego folkloru³³⁷. Członkowie zespołów są instruowani przez profesjonalnych choreografów i aranżerów. Skutkuje to dodaniem do oryginalnego materiału nowych figur, użyciem profesjonalnych instrumentów, przetworzeniem melodii w sposób zmieniający ich brzmienie i tempo oraz pozbawiający je manier wykonawczych. Utwory są wykonywane przez wykształconych muzyków, absolwentów konserwatoriów i szkół muzycznych. Zespoły wybierają tylko niektóre elementy tradycji. Jednym z nich jest strój, do którego przywiązuje się ogromną wagę. Ponieważ w warunkach autentycznej wsi powstawały stroje mało kolorowe i noszone przez przedstawicieli wielu pokoleń,

³³⁶ Według Kopoczka kapele autentyczne współcześnie występują rzadko (w pierwotnej postaci) – „Muzycy są autentycznymi, ludowymi instrumentalistami, których repertuar i sposób jego realizacji to efekt ustnego przekazu pokoleniowego. Kapele te służą przede wszystkim zaspokojeniu autentycznych wewnętrznych potrzeb lokalnego audytorium o autentycznie wewnętrznych potrzebach (tradycyjne wesele, zwyczaje doroczne itp.)”; A. Kopoczek, *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*, [w:] *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Z.J. Przerembski, Biuro Promocji Zakopanego, Zakopane 2011, s. 29.

³³⁷ Zob. M. i D. Czubalowie, *Pamięć kultury (Rozmowa J. Hlonda)*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 35.

wymagały one szczególnego opracowania³³⁸. Stąd też tancerze i muzycy, występujący na scenie, ubrani są w stroje jaskrawe, dobrze prezentujące się w świetle reflektorów, o kroju tak dopasowanym, aby na przykładowo podkreślał walory kobiecej sylwetki, czyli krótsze spódnice, zwężona talia, wypychane gorsety³³⁹. Należy mieć na uwadze, że nie każdy może znaleźć się w takiej grupie. Osoby zainteresowane występami w zespole powinny być atrakcyjne fizycznie, posiadać elementarne wykształcenie muzyczne, dobry słuch muzyczny oraz czysty głos³⁴⁰. Jak zostało wcześniej nadmienione, każdy występ jest szczegółowo opracowywany przez instruktorów i choreografów oraz wielokrotnie odtwarzany podczas regularnie odbywających się prób - zarówno tych przed występem, jak i cyklicznych, mających na celu doskonalenie warsztatu. Należy zauważyć, że podczas nauki tańca ludowego stosowane są metody charakterystyczne dla tańca klasycznego i baletu - dla upiększenia tańca tradycyjnego, który jest przecież tańcem o zupełnie innej estetyce i przeznaczeniu³⁴¹.

1.3.2. Muzyka folkowa

W zależności od różnic ilościowych (procentowy udział tradycyjnego materiału oraz stopień jego przetworzenia) i jakościowych (metody przetwarzania), możemy wyróżnić następujący podział muzyki folkowej, zaprezentowany przez Brzezińską: world music, muzyka etniczna, muzyka korzeni, pop folk, folk rock, folk jazz, folk właściwy i projekty eksperymentalne³⁴². Z kolei Ewa Wróbel zwraca uwagę, że w przestrzeni naukowej coraz częściej pojawiają się nowe terminy, przy pomocy których możliwe jest odróżnienie tradycyjnej muzyki ludowej od współczesnych twórców. Badaczka wyróżnia m.in. następując

³³⁸ Tamże.

³³⁹ Stroje te są wykonywane na podstawie książkowych opracowań, a samym wykonawstwem zajmują się profesjonalni kostiumolodzy. Przechowuje się je w specjalnym pomieszczeniu, gdzie są posegregowane w zależności od płci i regionu, który reprezentują. Dodatkowo do stroju, zarówno u kobiet, jak i u mężczyzn, jest mocny makijaż, niejednokrotnie sztuczne rzęsy oraz doczepiane warkocze. J. Łosakiewicz, R. Teperek, *Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce*, [w:] *I Kongres Tańca: Raport*, red. J. Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa 2011, s. 14.

³⁴⁰ Na przykład, Zespół Pieśni i Tańca im. Tadeusza Sygietyńskiego „Mazowsze” na swojej stronie internetowej wylicza następujące kryteria, jakie powinni spełnić kandydaci na jego nowych członków: „Kandydaci egzaminowani są przez Komisję, sprawdzającą umiejętności wokalne, taneczne, aktorskie oraz warunki zewnętrzne (predyspozycje sceniczne). Szczegółowe kryteria: wiek kandydata: 18-27 lat; wzrost: panie 160-175 cm, panowie 170-195 cm; bardzo dobry stan zdrowia; wykształcenie średnie, potwierdzone świadectwem maturalnym; ukończona szkoła muzyczna, baletowa jest ważnym atutem; wygląd sceniczny; odporność na stres”. Oficjalna strona zespołu „Mazowsze”, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.mazowsze.waw.pl/>

³⁴¹ D. Murzynowska, *Wokół folkloru i folklorystyki*, „Uniwersytet Kulturalny” 2004, nr 4, s. 9.

³⁴² A.W. Brzezińska, *Specjaliści od kultury ludowej?*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.pan.poznan.pl/nauki/N_309_09_Brzezinska.pdf

określenia³⁴³: *contemporary folk music*, *living tradition*, *world music* czy muzyka etniczna³⁴⁴. Tomasz Rokosz także zaproponował zbliżony podział, gdzie wyróżnia się pop folk, folk rock, folk jazz, muzyka korzeni, muzyka etniczna, *world music*³⁴⁵.

Podążając za przemyśleniami dwóch badaczek: Marty Trębaczewskiej³⁴⁶ oraz wspomnianej Ewy Wróbel³⁴⁷, możliwe jest zaprezentowanie odmiennego podejścia do klasyfikacji współczesnej muzyki folkowej. Ze względu na fakt, iż jest ona niezwykle rozbudowana, dlatego też to właśnie ona zostanie zaprezentowana w niniejszym podrozdziale. W pierwszej kolejności wyróżniają one tzw. muzykę korzeni, która bądź przy pomocy rekonstrukcji instrumentarium, bądź wykorzystania zapomnianych już technik wokalnych korzysta z tradycji muzyki źródeł³⁴⁸. Badaczki wyróżniają także pop folk, który opiera się na powiązaniu elementów muzyki ludowej z muzyką popularną. Najczęściej można jednak spotkać tzw. folk rock, który powiązany jest z zespołami reprezentującymi takie gatunki jak: punk rock, heavy folk czy folk metal. Z kolei folk jazz koncentruje się na przedstawieniu utworów jazzowych w ramach tzw. konwencji ludowej. Wyróżnia się także folk właściwy bazujący na utworach ludowych w nowych aranżacjach, przy jednoczesnym zachowaniu tak oryginalnego instrumentarium, jak i repertuaru³⁴⁹. Warto przywołać chociażby przykład góralskich kapel, które posiadają świadomość tego, że repertuar przez nie wykonywany określa się mianem repertuaru autentycznego. Dodatkowo jak wskazuje Marta Trębaczewska „(...) uczestniczą w imprezach zarówno folklorystycznych, jak i tych z nurtu szeroko pojętego folku”³⁵⁰.

Jeśli chodzi o gatunek *world music*³⁵¹, ten typ muzyki folkowej obejmuje swoim zakresem muzykę całego świata, łącząc ją w sposób wskazujący na swobodne myślenie

³⁴³ E. Wróbel, *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001, nr 3, s. 27-29.

³⁴⁴ Ewa Wróbel wymienia takie określenia, jak: *living tradition*, *contemporary folk music*, *world music* czy muzyka etniczna.

³⁴⁵ T. Rokosz, *Między muzyką wsi a folkiem*, [w:] *Encyklopedia polskiego folkloru*, Ossower, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/miedzy_muzyka_wsi_a_folkiem.html

³⁴⁶ M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wyd. UW, Warszawa 2011, s. 110-118.

³⁴⁷ E. Wróbel, *Imiona folku*, [w:] *Encyklopedia polskiego folkloru*, Ossower; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html

³⁴⁸ Tamże.

³⁴⁹ Folk nie jest w żadnym razie zagrożeniem dla tzw. muzyki ludowej, ruchem skierowanym na zagarnięcie jej miejsca i pozycji. Przeciwnie – folk jest szansą dla muzyki, która ugrzęzła na scenach zarządzanych przez profesjonalne jury, dla muzyki interesującej przesiąkniętą nostalgią badaczy, muzyki, która utraciła kontakt ze słuchaczami, odcięła się od naturalnego podłoża; W. Kuligowski, *Wytwarzanie autentyczności*, „Literatura Ludowa” 2001, nr 1, s. 7.

³⁵⁰ M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wyd. UW, Warszawa 2011, s. 110-118.

³⁵¹ *World music*: „styl we współczesnej muzyce popularnej czerpiący inspirację z tradycyjnej muzyki różnych ludów”, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://sjp.pwn.pl/slowniki/world%20music.html>

twórców i oryginalność, dodając elementy muzyki rozrywkowej, tak aby wprowadzić ją do szerszego obiegu (czemu sprzyja także nazwa tego nurtu muzycznego - muzyka świata i dla świata, czyli dla każdego)³⁵². Na polskim rynku muzycznym niekwestionowanym liderem world music zespół Osjan, w którego muzyce obecna jest niemalże cała światowa kultura muzyczna - brzmienia i frazy inspirowane muzyką indyjską, przeplatają się w niej z elementami folklorów afrykańskiego, arabskiego i dalekowschodniego, a transowe fragmenty, przywodzące na myśl obrzędy południowoamerykańskich Indian, zderzają się z muzyką klasyczną i jazzem. W muzyce Osjana centralne miejsce zajmuje rytm, czyli najbardziej pierwotny i obecny we wszystkich kulturach element muzyki, ale równie ważna jest cisza występująca pomiędzy dźwiękami³⁵³.

Wyróżnia się także muzykę etniczną, o której pisze m.in. Marcin Skrzypek³⁵⁴. Stwierdza on, że jest „(...) to taka muzyka ludowa, którą celowo i świadomie <<stosuje się>> w sytuacji, należącej do innej, «obcej» kultury, ale która pod względem estetycznym nie odbiega wcale, lub [odbiega - przyp. aut.] tylko nieznacznie, od swojego ludowego pierwowzoru. Sytuacją, w której „powstanie” muzyka etniczna, może być np. koncert muzykanta ludowego dla «obcej» publiczności, czy nagrania tegoż muzykanta specjalnie zorganizowane przez etnografa. Tak ów koncert, jak i sesja nagraniowa, nie należą do kultury muzykanta, lecz są zaaranżowane sztucznie przez «parlamentariuszy» obcej kultury. Za pomocą takich sytuacji odmienna kultura ingeruje w życie muzykanta, a przez nie - także w «czysty» folklor”³⁵⁵.

Dzięki powyższej definicji możliwe jest wskazanie na różnice pomiędzy world music a muzyką etniczną. Jest to istotne, gdyż dość często gatunki te są ze sobą mylone, zaś ich nazewnictwo wykorzystywane jest w sposób zamienny, zaś obie nazwy rozpatrywane są w kategorii synonimów. Jak wskazuje Skrzypek³⁵⁶, z muzyką etniczną mamy do czynienia wtedy, kiedy zespół, złożony z Indian Ameryki Południowej, ubranych w charakterystyczne stroje, gra przy użyciu tradycyjnego instrumentarium swoją muzykę dla przypadkowej publiczności przy centrach handlowych bądź przy wejściu do metra. Muzyką jako etniczną można także określić sytuację, w której polski zespół, zafascynowany kulturą wybranego

³⁵² H. Schrammówna, *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Tow. Popierania Przemysłu Ludowego, Wilno 1939, s. 23.

³⁵³ L. Wesołowski, *World music, czyli muzyka folk i etniczna*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://przegladziennikarski.pl/world-music/>

³⁵⁴ M. Skrzypek, *Co to jest muzyka folkowa?*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://pismofolkowe.pl/artykul/co-to-jest-muzyka-folkowa-2353>

³⁵⁵ Tamże.

³⁵⁶ Tamże.

regionu świata czy też grupy etnicznej, tworzy muzykę o identycznej lub lekko zmodyfikowanej stylistyce³⁵⁷. Natomiast gdy wykonawca fascynuje się muzyką różnych regionów i różnych grup etnicznych, tworząc na tej bazie własne kompozycje „przywodzące na myśl” określoną kulturę muzyczną, ale łączące w sobie różne inspiracje z całego świata jest to muzyka świata, czyli world music³⁵⁸.

Muzyka korzeni to kolejny trend w muzyce folkowej, przysparzający ogromnych problemów terminologicznych. Zdarza się, że pojęcie to jest niewłaściwie rozumiane lub nieopatrznie łączony z innymi³⁵⁹. Muzyka korzeni odwołuje się do tradycyjnych źródeł (stąd jej inna nazwa, czyli muzyka źródeł), korzystając z tradycyjnego, często zapomnianego instrumentarium, bądź też operowania głosem w sposób charakterystyczny dla dawnego okresu historycznego. Ponadto w swoich tekstach używa tradycyjnych określeń i sformułowań.

Jak stwierdza Barbara Fatyga, by wprowadzić rozróżnienie między muzyką etniczną a muzyką korzeni, konieczne jest wyróżnienie tzw. etnicznej muzyki korzeni, czyli muzyki etnicznej, która odwoływałaby się do kultury muzycznej określonej grupy etnicznej³⁶⁰. Niemniej jednak tego typu posunięcie mogłoby doprowadzić do chaosu terminologicznego, dlatego na potrzeby niniejszej pracy przyjęto, że muzyka świata łączy w sobie muzykę różnych grup etnicznych, zaś muzyka etniczna to muzyka określonej grupy etnicznej we współczesnym wydaniu. Z kolei muzyka korzeni to muzyka różnych bądź jednej grupy etnicznej w wydaniu pierwotnym lub sięgającym do źródeł, jak wskazuje m.in. Barbara Fatyga³⁶¹. W praktyce poszczególne rozróżnienia nie znajdują całkowitego potwierdzenia naukowego, gdyż opierają się wyłącznie na intuicji muzycznej po stronie badaczy, którzy są w stanie wyróżnić różnice niesłyszalne dla przeciętnego odbiorcy. W tym przypadku kwestia ta nie okazuje się być kluczowa, dlatego też nie odniesiono się do wszystkich klasyfikacji występujących w ramach literatury przedmiotu.

³⁵⁷ Tamże.

³⁵⁸ Tamże.

³⁵⁹ Jak pisze E. Wróbel: „W środkach masowego przekazu często używany jest termin muzyka etniczna w dwóch bardzo różnych znaczeniach. Jan Pospieszalski - redaktor telewizyjnej audycji „Swojskie klimaty” - używa terminu muzyka etniczna zamiennie z określeniem muzyka źródeł czy muzyka korzeni na oznaczenie muzyki tradycyjnej danej kultury”; *Nadać sens tradycji – Rozmowa z Januszem Prusinowskim*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.januszprusinowskikompania.pl/wp-content/uploads/2016/02/NADAC%CC%81-SENS-TRADYCJI-_Etnosystem.pdf

³⁶⁰ B. Fatyga, *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.isns.uw.edu.pl/archiwum/wydawnictwa/Kultura-ludowa-KOMPLET_2.pdf

³⁶¹ Tamże.

Do najbardziej charakterystycznych polskich zespołów grających muzykę korzeni zaliczyć należy Syrbaków³⁶², czyli unikalny w Europie projekt muzyczny³⁶³. Grają oni słowiański folk, stylizowany na muzykę country, lub – jak mówi lider zespołu – „polskie kuntry”³⁶⁴. W swojej ofercie Syrbacy mają także koncert-widowisko, zatytułowany „Na strunach o strunach”, którego założeniem jest przybliżenie zapomnianych kultur muzycznych. Widowisko to stwarza widzom możliwość poznania kilkunastu instrumentów strunowych, jak: kobza, kantele, ud, dutar, buzuki, gęśle, lira korbowa, bałałajka, w tym także współczesnych, jak banjo, gitara elektryczna, mandolina, ukulele czy skrzypce³⁶⁵.

Pop folk³⁶⁶ otwiera kolejną grupę rodzajów muzyki, zawierających się w nurcie folkowym. W tym przypadku mamy do czynienia z muzyką zawierającą pewne elementy ludowości oraz tak zwanej muzyki popularnej³⁶⁷. Przykładem takiego zespołu jest niewątpliwie jedna z najstarszych polskich grup folkowych - Krywań³⁶⁸, pochodząca z Zakopanego. Zasadniczy wpływ na charakter tej muzyki ma zastosowane specyficznego instrumentarium - muzyce gęśli, piszczałek i fujary towarzyszy brzmienie gitary basowej, elektronicznych instrumentów klawiszowych najnowszej generacji i automatycznej perkusji.

Folk rock to prawdopodobnie najbardziej rozpowszechniony sposób wykorzystania folkowych inspiracji w muzyce. Mieści w sobie cały szereg podgatunków, począwszy od zespołów punk rockowych, sięgających do tradycji, aż po najnowsze podgatunki wywodzące się z folk rocka, jak heavy folk i folk metal³⁶⁹. Istotną cechą, odróżniającą folk rock od innych typów muzyki inspirowanej folklorem, jest umieszczenie ludowych tekstów i melodii w rockowej, ostrej stylistyce, uzyskiwanej poprzez wykorzystanie elektrycznych gitar i żywej perkusji. Wszystko to, w połączeniu z nieodłącznymi atutami muzyków rockowych, jak długie bądź specyficznym ułożone włosy czy ubiór, składający się często ze

³⁶² Motto lidera Syrbaków, Antka Kani, brzmi: „Grając na starych, zapomnianych instrumentach, chcemy «uświadomić», co byłoby, gdyby te instrumenty przetrwały do dziś i obowiązywały we współczesnej muzyce rozrywkowej”. Wypowiedź ta stanowi kwintesencję ideologii muzyki korzeni; A. Kania, *Antek Kania jako Syrbacy*, Sonie Dys-tribution, Warszawa 2005, s. 12.

³⁶³ Antoni Kania usłyszał audycję o węgierskim zespole Délibáb i po kilku latach pod jej wpływem stworzył zespół Syrbacy, jeden z dwóch pierwszych zespołów folkowych w naszym kraju, a więc taki, który muzyce ludowej dodaje nieco własnej weny i ekspresji, własnego wyobrażenia o muzyce ludowej; M. Baliszewska, *Jak to się zaczęło. Rozważania o folku*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., MuzykaTradycyjna.pl

³⁶⁴ A. Kania, *Antek Kania jako Syrbacy*, Sonie Dys-tribution, Warszawa 2005, s. 12.

³⁶⁵ A. Kania, *Tadek u Antka, Antek u Tadka*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., pismofolkowe.pl

³⁶⁶ Granie inspirowane folklorem łączy się z innymi formami muzycznymi.

³⁶⁷ B. Fatyga, *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.isns.uw.edu.pl/archiwum/wydawnictwa/Kultura-ludowa-KOMPLET_2.pdf

³⁶⁸ Zespół został założony w 1973 roku, przy Domu Kultury Dzieci i Młodzieży Jutrzenka.

³⁶⁹ W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.wychmuz.pl/arttykul_ar_53.html

skórzanej kurtki i obcisłych jeansów, stwarza określony klimat, zachęcający do wyrażania swoich emocji w tańcu innym niż ludowy. Należy pamiętać, że tańcem charakterystycznym dla fanów muzyki rockowej jest pogo³⁷⁰.

Istotne jest, że współcześnie folkowe inspiracje są obecne u niemal każdego ważnego oraz popularnego artysty czy zespołu, zarówno z Polski, jak i całego świata³⁷¹. Są one widoczne np. Elvise Presleya na płycie „American folk songs”; w utworze „La Bamba” - rockowej wersji meksykańskiej piosenki ludowej w wykonaniu Richiego Valensa; w szkockiej pieśni „My Bonnie” wykonanej przez zespół The Beatles; u The Animals w utworze zatytułowanym „The House Of The Rising Sun”, będącej amerykańską pieśnią folkową; w wielu utworach Boba Dylana; w fascynacjach Ritchiego Blackmoore’a, wyrażonych w „Greensleaves” Deep Purple, pierwotnie angielskiej piosence ludowej, rzekomo stworzonej przez króla Henryka VIII; w utworach Jethro Tull, szczególnie tych, które znalazły się na albumie „Songs From The Wood”; czy u znakomitego gitarzysty Mike’a Oldfielda, folkowym aranżacjom w całości poświęcił płytę zatytułowaną „Voyager”, odnoszącej się do celtyckiej muzyki folkowej³⁷². Z tych samych inspiracji korzysta zespół Clannad, znany głównie z muzyki do serialu „Robin Hood”. Irlandzkie brzmienie odnaleźć można u Gary’ego Moore’a, w utworze „Over the hills and far away”. Z kolei inspiracje muzyką orientu daje się zauważyć między innymi u Ofry Hazy. Folk był i jest wykorzystywany przez takich artystów, jak chociażby Bono z U2 czy Sting. Najbardziej chyba rozpoznawalnym utworem, reprezentującym zagranicznego folk rocka, jest wersja irlandzkiej piosenki „Whiskey in the jar”, w wykonaniu amerykańskiego zespołu Metallica, a wcześniej przez Thin Lizzy.

Jeżeli chodzi o polską scenę folkrockową, w pierwszej kolejności należy wymienić takich jej prekursorów, jak Skaldowie, No To Co czy Dwa Plus Jeden. Ten ostatni zespół nagrał płytę, będącą początkowo muzyczną ilustracją do telewizyjnego spektaklu zatytułowanego „Irlandzki Tancerz”, w którym stare irlandzkie wiersze w przekładzie Ernesta Brylla i Małgorzaty Goraj posłużyły za bazę do opowieści o Irlandii. Ernest Bryll, we współpracy z Katarzyną Gartner, stworzył w 1970 roku także projekt zatytułowany „Na

³⁷⁰ Grupowy taniec charakterystyczny dla kontrkultur punków, metalowców oraz skinheadów. Pogo polega na dość chaotycznym wzajemnym odbijaniu się od siebie, przepychankach w tańczącym tłumie. Zdarza się, że tańczący padają na ziemię, jednak zwykle od razu podnoszeni są przez osoby tańczące obok. Czasami tańczący chwytają się pod ramię, wtedy zmniejsza się ryzyko upadku. Pogo w większości przypadków nie zawiera elementów groźnych dla zdrowia, choć dla osób postronnych może sprawiać wrażenie prawdziwej bijatyki. Słownik Miejski.pl, *Pogo*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.miejski.pl/slowo-Pogo>

³⁷¹ R. Chojnacki, *Folkowe drogi: rock.*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., www.folkowa.art.pl

³⁷² W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.wychmuz.pl/arttykul_ar_53.html

szkle malowane”, w którym brali udział niemal wszyscy liczący się w owym czasie polscy artyści, tacy jak Czesław Niemen, Maryla Rodowicz, Urszula Sipińska czy Trubadurzy. Folkowe fascynacje pobrzmiewają także w utworach: „Hosa-Dyna” Czerwonych Gitar, „Płonie stodoła” Breakoutu czy u Czerwono-Czarnych z Michałem Burano. Współcześnie folk rockowe aranżacje pojawiają się na obu częściach płyty „Tata Kazika” grupy Kult, w utworach zespołów VooVoo czy Szwagierkolaska. Warto też wspomnieć o folkowych elementach w piosenkach Anny Marii Jopek oraz zespołu Sixteen³⁷³. Do najbardziej popularnych przedstawicieli tegoż gatunku należy polsko-norweski zespół De Press.

Jazzowa inspiracja folkiem, może się odbywać na kilka sposobów: muzycy interpretują utwory ludowe na sposób jazzowy lub utwory jazzowe wykonywane są w konwencji ludowej, na co wskazuje Magdalena Sztandara³⁷⁴. Badaczka zwraca uwagę, że w jazz folku stosunkowo często wykorzystywane są ludowe instrumenty bądź też przy utworach z użyciem wokalu używa się gwary lub tradycyjnego języka. Jednocześnie Grozdew-Kołacińska³⁷⁵ wskazuje na implikacje, jakie niesie ze sobą ten rodzaj muzyki. To szczególnie wrażliwość muzyczna, umiejętność odnajdywania sensu w improwizacjach i przyjemności w ich słuchaniu oraz wykonywaniu, która wymaga, oprócz muzycznej intuicji, także doskonałego warsztatu³⁷⁶. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na istotne cechy, łączące oba te gatunki - zarówno tradycyjna muzyka, grana przez niewykształconych muzycznie muzyków i grajków, jak i jazz, wykonywany przez profesjonalistów, uwypuklają to, co w muzyce najważniejsze - emocje. Każde wykonanie jest inne, mniej lub bardziej improwizowane, dostosowywane do reakcji odbiorcy czy wewnętrznej potrzeby grającego, a przez to mniej komercyjne i bardziej prawdziwe³⁷⁷.

Najtrudniejszym do zdefiniowania gatunkiem wydaje się być folk właściwy, o którym Trębaczewska pisze, że jest to „nowa aranżacja utworu ludowego z zachowaniem instrumentarium i repertuaru)”³⁷⁸. Jak wskazuje badaczka, kwestia ta odnosi się do między innymi do kapel góralski, które do zrealizowania mają dwa podstawowe cele: „(...) mają doskonałą świadomość repertuaru autentycznego, znają go często ze źródła i uczestniczą w

³⁷³ M. Sztandara, *Folk i folklorizm. Uwagi o modzie i powracaniu do korzeni*, „Literatura ludowa” 2001, nr 3, s. 5.

³⁷⁴ Tamże, s. 6.

³⁷⁵ W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://lse.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2018/12/01_02_W_Grozdew-Kolacinska_Muzyka_tradycyjna_i_folkowa_w_Polsce.pdf

³⁷⁶ Tamże.

³⁷⁷ Tamże.

³⁷⁸ M. Trębaczewska, *Między folklorem a folkkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 110-118.

impresach zarówno folklorystycznych, jak i tych z nurtu szeroko pojętego folku”³⁷⁹. Jak można zauważyć, folk właściwy wiąże się z obecnością wielu elementów tradycyjnych i to właśnie te elementy traktowane są jako największa wartość. Folk właściwy powstaje w wyniku nowej aranżacji dowolnego ludowego tematu, ale aranżacji, pozostającej jednak w ludowej stylistyce (a nie przeniesienia do stylistyki rockowej czy jazzowej) i z zastosowaniem oryginalnych tekstów oraz instrumentów. Ważnym elementem w tym gatunku muzyki jest także nieustanny kontakt z publicznością, której reakcje decydują o potęgowaniu bądź rezygnacji z niektórych elementów wykonania³⁸⁰.

Jak już wspomniano, w obrębie folku właściwego funkcjonują zespoły góralskie³⁸¹. Ich specyfika wynika z podwójnego charakteru wykonywanego repertuaru, a czasami nawet z przynależności do trzech różnych odmian folku³⁸². Dotyczy to zarówno górali z Tatr, jak i górali beskidzkich (Beskid Śląski, Żywiecki). Kapele góralskie, chociaż często uznawane za folkowe, spełniają również tradycyjne funkcje. Zespoły takie jak Trebunie Tutki czy Kapela Jana Karpiela Bułecki, tworzone są przede wszystkim przez członków określonej wspólnoty (podział na górali i ceprów) w sposób naturalny, a nie inicjowany odgórnie, a ich członkowie wykazują się przynależnością do „muzycznych rodów”³⁸³. Podwójny repertuar posiada także zespół Golec uOrkiestra, który jednak, celowo rezygnując z wybranych elementów swojej kultury, stał się częścią kultury masowej, a jego twórczość można z powodzeniem zaliczyć także do pop folku.

Obok wybierania niektórych elementów góralskiej tradycji i tworzenia jej nowatorskich aranżacji, obserwuje się silne zainteresowanie młodzieży przejmowaniem i kontynuowaniem tzw. pierwotnego folkloru góralskiego³⁸⁴. Mamy bowiem do czynienia z prawdziwym wielopokoleniowym przekazem, który nie omija żadnego z żyjących

³⁷⁹ Tamże, s. 110-119, cyt. za: M. Szyndler, *Barwy Ziemi - Głosy Natury: powrót do korzeni czy "tylko" inspiracja?*, [w:] *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, red. M. Szyndler, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 258.

³⁸⁰ Tamże, s. 258.

³⁸¹ T. Rokosz, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2009, s. 12.

³⁸² Kapela Walasi jest obecna zarówno na Festiwalu Śpiewaków i Kapel w Kazimierzu, jak i na konkursach folkowych oraz tworzy zapieczęte muzyczne dla zespołu folklorystycznego.

³⁸³ Wiąże się z tym: charakterystyczna potrzeba muzykowania rodzinnego, dziedziczenie zainteresowań i talentów muzycznych z pokolenia na pokolenie, nauka przez pokaz od wczesnych lat dzieciństwa; T. Rokosz, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2009, s. 12.

³⁸⁴ Por. *Folklor góralski*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://naludowo.pl/kultura-ludowa/folklor-goralski-gorale-podhalanie-muzyka-tradycja-gospodarka-pasterska-sztuka-gwara-zwyczaje.html>

pokoleń³⁸⁵, angażując całe rodziny, niezależnie od wieku. Jak wskazuje Szyndler, tam, gdzie istnieje jeszcze międzypokoleniowy przekaz, mniejsza jest ilość transpozycji kulturowych³⁸⁶. Żywa tradycja muzykowania obecna jest od kilkudziesięciu lat między innymi w takich zespołach, jak Kapela Jana Karpiela Bułeki (kontynuowana przez syna, występującego między innymi z zespołem Zakopower) czy w kapeli rodzinnej Brodów, z Józefem Brodą³⁸⁷ i jego synem Jozkiem na czele³⁸⁸.

Kolejnym nurtem wyrywkającym się jednoznacznie opisowi i klasyfikacji, są wykonawcy – określane za Tomaszem Rokoszem – projektami eksperymentalnymi. Stanowią one rezultat albo fascynacji innymi gatunkami muzyki zespołu grającego muzykę folk albo zainteresowania przedstawicieli innych gatunków właśnie muzyką ludową. Przykładem może być grupa Trebunię Tutki³⁸⁹, która chętnie eksperymentuje z reggae, rockiem, techno i jazzem, współpracując z producentem Włodzimierzem Kleszczem i z wybitnymi artystami, jak choćby z jamajską grupą The Twinkle Brothers, grającą roots reggae czy z zespołem Adriana Sherwooda. Z kolei Apolonia Nowak³⁹⁰, wybitna wycinankarka kurpiowska i przede wszystkim śpiewaczka, używająca techniki śpiewu na tzw. krzyku w rejestrze piersiowym, czyli śpiewająca białym głosem, nawiązała współpracę z zespołem Ars Nova³⁹¹, grającym muzykę dawną, co zaowocowało nagraniem kilku płyt.

³⁸⁵ W przeciwieństwie do sytuacji, z którą spotkać się można na festiwalu w Kazimierzu Dolnym, przy okazji konkursu duży-mały, gdzie „Wnuk się uczy za plecami ojca”; T. Rokosz, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2009, s. 12.

³⁸⁶ M. Szyndler, *Folklor muzyczny...*, op. cit., s. 59.

³⁸⁷ Józef Broda – „urodzony w 1941 r. w Ustroniu-Lipowcu. Multiinstrumentalista, budowniczy instrumentów ludowych, pedagog, wielokrotnie nagradzany na festiwalach krajowych i zagranicznych. Prowadził warsztaty muzyczne, obrzędowe na pograniczu teatru, dla dzieci z całego świata. Prowadził też zajęcia ze studentami i nauczycielami, ucząc ich wsłuchiwanie się w naturę. Gra również z Warszawskim Kwartetem Saksofonowym, wykonującym muzykę od Bacha po Kiara, co w połączeniu z instrumentami ludowymi daje nowy wymiar tej muzyce”. *Broda Józef*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.folk.pl/folk/Zespoły/Zespol.php?BrodaJozef>

³⁸⁸ Jozsko Broda – „urodził się w 1972 roku, w Istebnej, wsi położonej w Beskidzie Śląskim. Od najmłodszych lat, podpatrując mistrzów muzyki źródłowej: ojca – muzyka Józefa Brodę, a także grającego na instrumentach beskidzkich Jana Sikorę „Gajdosza”, zdobywał niepowtarzalny warsztat gry na wielu instrumentach ludowych (m.in. drumli, okarynie, fujarach – postnej, sałaskiej, pięcioletworowej, sześcioletworowej, rogach, trąbicie, skrzypcach, gajdach beskidzkich, kozie podhalańskiej, a także na tak niezwykłych instrumentach, jak liść, słomka i trzcina). Już w wieku czterech lat zaczął u boku ojca koncertować w Polsce i za granicą. Dziś trudno zliczyć zagrane przez Jozzka koncerty, odbyte tournée, współtworzone projekty i zespoły, przeprowadzone warsztaty artystyczne dla dzieci i młodzieży, wydane płyty, zdobyte nagrody. Swój sukces artystyczny Jozzko zawdzięcza nie tylko talentowi muzycznemu i ogromnemu wysiłkowi włożonemu w doskonalenie swoich zdolności, ale przede wszystkim swojemu pochodzeniu, kulturze, w której się wychował. Muzyka źródłowa, która powstała w kręgu kulturowym Karpat, stanowi naturalne i wciąż bijące źródło inspiracji Jozzka Brody”. *Jozzko Broda*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.jozskobroda.pl/pl/bio>

³⁸⁹ Por. M. Baliszewska, *Muzyka ludowa. Między autentycznością, "muzyką świata" i "cepeliadą"*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/cechy-postawy-nurty.muzyka-ludowa-miedzy-autentycznością-i-muzyką-swiata-i-cepeliada/all/1.html>

³⁹⁰ Tamże.

³⁹¹ Tamże.

Folkkiem inspirowali się także uznani artyści sceny rozrywkowej: Grzegorz Ciechowski pod pseudonimem Grzegorz z Ciechowa skomponował płytę zatytułowaną „Oj DADAna”³⁹². Przy użyciu tzw. samplera do funkowo-rockowej muzyki domontował fragmenty tradycyjnych pieśni ludowych - dodając czasami skrzypki czy flet. Wydawnictwo to zostało nagrodzone przez polski przemysł fonograficzny Fryderykiem. Fryderyka w kategorii album roku etno/folk/muzyka tradycji i źródeł/blues/country/reggae, otrzymała również w 2002 roku Justyna Steczkowska za album „Alkimja”, nawiązujący do kultury żydowskiej i zawierający utwory śpiewane po hebrajsku, aramejsku oraz w językach ladino i jidysz³⁹³.

Przedstawione powyżej eksperymenty są nie tylko przejawem szerokich zainteresowań muzycznych twórców, ale także wciąż żywych inspiracji korzeniami polskiej kultury. Niosą jednak za sobą pewne niebezpieczeństwo traktowania muzyki ludowej w sposób wybiórczy. Z uwagi na komercyjność takich projektów, jest wielce prawdopodobne, że tzw. szerszemu odbiorcy polska muzyka ludowa kojarzyć się będzie wyłącznie z przetworzonym i stylizowanym folklorem.

1.3.3. Wybrane festiwale folklu i folkloru w Polsce

Obecnie najistotniejszą formą prezentowania muzyki ludowej w Polsce stanowią festiwale. W ramach podejmowanego kontekstu należy odwołać się do pojęcia „drugi byt folkloru”³⁹⁴. Powołując się na definicję przedstawioną przez Tomasza Rokosza, można stwierdzić, że „(...) Drugi byt folkloru wiąże się ściśle z ruchem festiwalowym oraz kulturą lokalną. Tworzone najczęściej odgórnie zespoły nie spełniają już pierwotnych funkcji charakterystycznych dla folkloru, takich jak uczestnictwo w autentycznych obrzędach dorocznych i rodzinnych, udział w zabawach i potańcówkach dla wiejskiej społeczności”³⁹⁵.

³⁹² Album jest swojego rodzaju eksperymentem połączenia nowoczesnych rytmów, gitar elektrycznych a nawet techno z polskimi przyśpiewkami ludowymi. Najbardziej znanym utworem tej płyty jest przebój "Piejo kury piejo", w którym wykorzystano oryginalne nagranie słynnej biłgorajskiej śpiewaczki ludowej Anny Malec. Utwór osiągnął spory sukces, zyskując wysokie miejsca na listach przebojów. Album wywołał pewne kontrowersje, szczególnie wśród niektórych wokalistów występujących na płycie jak również etnografów; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.ciechowski.art.pl/wywiad_ojdadana_gw.html

³⁹³ Płyta nosi podtytuł „muzyka tradycyjna sefardyjska i aszkenazyjska” i nawiązuje do kultury żydowskiej. Zawiera utwory śpiewane po hebrajsku, aramejsku oraz w językach ladino i jidysz. Album jest zapisem dźwiękowym widowiska Alkimja, które Justyna Steczkowska wraz z grupą artystów (mimów, żonglerów, baletu) wystawiała okazjonalnie (np. w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, czy Przeglądu Piosenki Aktorskiej); artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.teatry.art.pl/!inne/piosenka/dziewczynac.html>

³⁹⁴ A. Czekanowska, *Pierwszy i drugi byt folkloru*, [w:] *Encyklopedia polskiego folklu*; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html

³⁹⁵ Za: T. Rokosz, *Oblicza folklorizmu we współczesnej kulturze – prolegomena*, [w:] *Encyklopedia polskiego folklu*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folklorizmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html

Tego typu imprezy prezentowane są współcześnie pod postacią tzw. wersji festynowych, gdzie wskazuje się przede wszystkim na stylizację. Nie można jednak zapominać, iż to właśnie dzięki nim mówimy o folklorze w drugim bycie, który niejako rozpatrywany jest jako impuls do tego, by materiały muzyczne były gromadzone.

Termin „festiwal” pochodzi od łacińskiego wyrażenia *festivus*, czyli radosny, wesóły, świąteczny. Najczęściej pojęciem tym określa się szereg imprez muzycznych, odnoszących się do takich dziedzin, jak film, muzyka czy teatr³⁹⁶. Ukierunkowany jest ja przedstawienie w ramach jednego miejsca i czasu, osiągnięć występujących w ramach danej dziedziny³⁹⁷. Jak wskazuje Paulina Ratkowska, charakteryzuje go przede wszystkim „(...) poczucie wyjątkowości, niezwykłości, a nawet odświętności zdarzenia - zarówno ze strony organizatorów, osób uczestniczących w jego realizacji oraz najwierniejszej publiczności”³⁹⁸. Warto także odnieść się do definicji festiwalu muzycznego przedstawionej przez Magdalenę Król, zgodnie z którą są to „(...) cykle imprez, organizowane sporadycznie lub periodycznie, czasem corocznie w tym samym czasie i miejscu, poświęcone muzyce danego kraju, okresu historycznego, twórczości określonego kompozytora, określonym gatunkom muzycznym, mające na celu prezentację bądź to nowych kompozycji, bądź też specjalnie dobranego repertuaru i wykonawców”³⁹⁹.

Tradycja ich urządzania zapoczątkowana została w XVIII wieku w Anglii⁴⁰⁰. Festiwale, prezentujące muzykę ludową sensu largo, cieszą się dużą popularnością zarówno wśród uczestników, jak i publiczności⁴⁰¹. Wiele z nich przejawia zasięg lokalny, ale do części przypisano charakter międzynarodowy. Ruch festiwalowy zaliczany jest do folkloryzmu, niezależnie od stopnia autentyzmu, komercjalizacji czy stylizacji prezentowanego folkloru.

Gdy analizujemy obszar Polski pod kątem trendów folklorystycznych, należy mieć na uwadze, że współcześnie występuje szerokie grono osób zainteresowanych nimi tak w sposób pośredni, jak i bezpośredni. Jest to nie tylko wynik muzyki odwołującej się do

³⁹⁶ W kulturze wysokiej możemy wskazać wydarzenia: muzyczne, teatralne, filmowe, literackie. A.M. Rohrscheidt, *Turystyka kulturowa. Fenomen, potencjał, perspektywy*, GWSHM Milenium, Gniezno 2008, s. 74-75.

³⁹⁷ T. Jędrusiak, *Turystyka kulturowa*, PWE, Warszawa 2008, s. 71.

³⁹⁸ P. Ratkowska, *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventowa raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 6, s. 31-32.

³⁹⁹ Por. M.B. Król, *Finansowanie festiwali muzyki poważnej na przykładzie Międzynarodowego Festiwalu „Muzyka w Starym Krakowie” w latach 2011–2020*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, nr. 1, s. 20.

⁴⁰⁰ Rozpoczęła się od trzech festiwali chóralnych w latach 1724-26, kolejno w Gloucester, Worcester i Hereford; A. Chodkowski, *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 2001, s. 93.

⁴⁰¹ W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://lse.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2018/12/01_02_W_Grozdew-Kolacinska_Muzyka_tradycyjna_i_folkowa_w_Polsce.pdf

tradycji, ale także działań zmierzających do tzw. „powrotu do źródeł”. Mamy bowiem do czynienia ze środkiem przekazu, który jawi się nie tylko jako wartościowy, ale – co ważniejsze – przystępny oraz atrakcyjny. Dowodem na to, że tego typu sytuacje faktycznie mają miejsce, może być ustanowienie roku 2014, rokiem Oskara Kolbera przez Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie⁴⁰². Dodatkowo z każdym kolejnym rokiem obserwuje się pojawianie się coraz to nowych festiwali folklorystycznych, koncentrujących się na polskiej kulturze tradycyjnej. Jako przykład można wskazać m.in. Festiwal Wszystkie Mazurki Świata⁴⁰³, którego organizatorem jest Janusz Prusinowski. Skupia się ona na kolaboracji pomiędzy młodych twórców zajmujących się wiejską muzyką z muzykami, których określa się mianem „wiejskich mistrzów”. Już sam ten fakt sprawia, że mamy do czynienia z wyjątkowym wydarzeniem. To także tworzenie środowiska, w jakim funkcjonują obok siebie tak odbiorcy i twórcy, dla których muzyka niejako stała się sposobem na życie. Warto podkreślić, że dzięki tego typu festiwalom, możliwe jest przywrócenie do życia dawnych kontekstów związanych z muzyką tradycyjną, a mianowicie towarzyszenie spotkaniom ludzi, kreowaniu wspólnoty oraz realizacji funkcji zabawowej.

Jak zostało nadmienione, obecnie mamy do czynienia z szeroką ofertą polskich festiwali prezentujących muzykę ludową. Wśród nich niewątpliwie ogromną rolę odgrywa Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym⁴⁰⁴ - największa tego typu impreza, na której prezentowany jest folklor w formie najbardziej zbliżonej do tzw. muzyki autentycznej. Pomysłodawcą festiwalu był w 1966 roku muzykolog Włodzimierz Dębski⁴⁰⁵, ówczesny pracownik Wojewódzkiego Domu Kultury w

⁴⁰² To zaczarowana „skrzynia skarbów”, pełna melodii, rymów, opowieści i opisów. Dla wnikliwego czytelnika, który użyje „czarodziejskiej różdżki”, te notatki mogą ożyć – zabrzmieć zarówno w wyobraźni, jaki w rzeczywistości. Ta różdżka to osobiste doświadczenie w praktykowaniu wiejskiej muzyki tradycyjnej. Chcemy powrócić do Rzeczypospolitej Kolberga – duchowo i muzycznie. Tegoroczne koncerty poświęcone będą kulturowemu bogactwu przestrzeni przez niego udokumentowanej – od Huculszczyzny, Litwy i Białorusi po Wielkopolskę. Będziemy mogli zetknąć się z zachowaną po dziś dzień żywą tradycją i usłyszeć wielu wiejskich mistrzów, którzy zawsze byli i są najważniejszymi gośćmi Festiwalu. J. Prusinowski, *Festiwal Wszystkie Mazurki Świata – Idea 2014*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://festivalmazurki.pl/festiwal/tematprzewodni/>

⁴⁰³ *Festiwal Wszystkie Mazurki Świata*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://festivalmazurki.pl>

⁴⁰⁴ *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=festiwal-kapel-i-spiewakow-ludowych>

⁴⁰⁵ Włodzimierz Dębski realizował się jako pedagog, niestrudzony nauczyciel, współorganizator szkolnictwa muzycznego wielu ośrodków w Polsce. W 1944 roku trafił do Powszechnej Szkoły w Lipsku-Białowoli pod Zamościem. Później pracował w Sokółce, Górkach Noteckich i Strzelcach Krajeńskich. Podczas studiów na Wydziale Teorii Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu zetknął się z postacią Mariana Sobieskiego, profesora, etnografa muzycznego, dokumentalisty i badacza polskiej muzyki ludowej. Ukończenie studiów z wyróżnieniem stało się początkiem działania na rzecz edukacji muzycznej w Wałbrzychu, Kielcach i wreszcie w Lublinie. W 1969 roku założył drugą w Lublinie szkołę muzyczną – Państwową Szkołę Muzyczną I i II st., w której pracował aż do przejścia na emeryturę w roku 1976; *Od Wołynia*

Lublinie. W festiwalowym jury zasiadali między innymi wybitni naukowcy, jak profesor Jan Stęszewski i profesor Piotr Dahlig, znany folklorysta Jerzy Bartmiński - autor książki *Ostatni wiejscy muzykanci* - oraz redaktorzy muzyczni, jak na przykład Maria Baliszewska (Radiowe Centrum Kultury Ludowej). W regulaminie kazimierskiego Festiwalu znalazł się następujący zapis: „Celem festiwalu jest przegląd, ochrona i dokumentacja tradycji autentycznego repertuaru, stylu muzykowania i śpiewu ludowego, a także popularyzacja i ożywienie tych tradycji w społeczeństwie”⁴⁰⁶. Warto także odwołać się do słów Jana Adamowskiego⁴⁰⁷, który stwierdza, że „(...) Z merytorycznego punktu widzenia Festiwal, traktowany jako całokształt przedsięwzięć (konkursy i różnego rodzaju imprezy towarzyszące), najistotniejszą rolę spełnia przez to, że przekazuje możliwie najbardziej autentyczny obraz polskiego folkloru. Jest to współcześnie szczególnie ważne, jako że mamy do czynienia z ekspansywnie szerzącym się folklorem i to często w postaci daleko odbiegającej od wartości pierwowzoru. W takich warunkach Kazimierz przez swą konsekwentną praktykę, stał się, oby już nie tylko symbolicznym, powrotem do źródeł”⁴⁰⁸. Istotność tegoż festiwalu została także podkreślona przez Józefa Bursztę, który zauważa, że gdyby nie festiwal „(...) zanikłaby na pewno umiejętność gry na wielu instrumentach [...], uległoby zapomnieniu wiele gatunków ludowych pieśni [...], zredukowałyby się umiejętności śpiewania, bo współczesne życie nie stwarza już dla niej możliwości przejawiania się”⁴⁰⁹.

do Lublina, Artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://pismofolkowe.pl/arttykul/od-wolynia-do-lublina-5681>

⁴⁰⁶ Artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=regulamin-festiwalu>; Niemał identycznie sformułowany został w regulaminie Sabałowych Bajan cel społeczny i kulturowy tego konkursu: „kultywowanie oraz popularyzowanie tradycji gawędziarstwa, śpiewu i gry na instrumentach ludowych; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://sabalowebajania.pl/sabalowe-bajania/regulamin-imprezy-masowej>

⁴⁰⁷ Językoznawca, kulturoznawca, folklorysta; ur. 1948. W 1972 roku obronił pracę magisterską na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, w 1982 roku uzyskał doktorat, a w 2000 roku - habilitację. W latach 1972 – 74 pracował jako nauczyciel w Ośrodku Szkolno-Wychowawczym w Puławach oraz w charakterze asystenta w Muzeum Wsi Lubelskiej. Od 1974 roku pracuje jako nauczyciel akademicki w UMCS, początkowo w Zakładzie Języka Polskiego, następnie w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego. W 2000 roku został mianowany kierownikiem Pracowni, a kolejno Zakładu Kulturoznawstwa UMCS. Od 2004 roku pełni funkcję dyrektora Instytutu Kulturoznawstwa i kierownika Zakładu Kultury Polskiej UMCS. W 2003 roku otrzymał stopień profesora nadzwyczajnego UMCS.

⁴⁰⁸ J. Adamowski, *Spoleczne i kulturowe funkcje Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, czyli powrót do źródeł*, [w:] *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, red. J. Adamowski, A. Sar (i zespół), Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie, Lublin 2016, s. 45.

⁴⁰⁹ J. Burszta, *Festiwal w Kazimierzu jako zjawisko kulturowe*, [w:] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967–1987*, red. E. Sendejewicz (i zespół), Krajowa Agencja Wydawnicza, Lublin 1989, s. 11.



Źródło: fot. Łukasz Grabczak/zasoby Radia Lublin.

Główną nagrodą na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym jest „Baszta”, przewidziane są także nagrody rzeczowe dla wyróżnionych wykonawców, na przykład dla najmłodszego zespołu. Uczestnicy występują w następujących kategoriach⁴¹⁰: kapela, zespół śpiewaczy, solista instrumentalista, solista śpiewak oraz duży-mały. Na szczególną uwagę zasługuje ostatnia kategoria, która ma istotne znaczenie dla kwestii kultywowania tradycji opartej na międzypokoleniowym przekazie. Chociaż mistrz (duży) i uczeń (mały) nie zawsze związani są więzami rodzinnymi i często w ich relacjach pomijane jest tzw. środkowe pokolenie, to ważne jest, aby doceniać zainteresowanie młodzieży muzyczną tradycją własnego regionu⁴¹¹.

Pomimo dużej dozy autentyzmu festiwalowych występów, nadal mamy do czynienia ze wspomnianym folklorem przekształconym. Warunkowane jest to przy pomocy kilku podstawowych czynników. Po pierwsze w konkursach mogą brać udział wyłącznie wiejscy muzycy i śpiewacy, którzy są członkami Stowarzyszenia Twórców Ludowych⁴¹². Drugim czynnikiem są indywidualne preferencje związane z wykonywaniem poszczególnych

⁴¹⁰ *Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://etno.serpent.pl/kazimierz/index.php>

⁴¹¹ Warto dodać, że choć festiwal w Kazimierzu ma charakter ogólnopolski, nie biorą w nim udziału muzycy i śpiewacy z rejonu Pomorza i Kaszub. Jednak - co podkreślono wyraźnie w podsumowaniu XXXIX Festiwalu w roku 2005 - w dalszym ciągu pozostaje on otwarty na reprezentację tamtych regionów; Por. K. Dadak-Kozicka, *Desakralizacja folkloru – jej przejawy muzyczne i kulturowe*, „Pro Musica Sacra” 2013, nr 11, s. 53-66.

⁴¹² W. Grozdew-Kołacińska, *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Raport%20o%20stanie%20tradycyjnej%20kultury%20muzycznej.pdf>

utworów. Jak wspomina Piotr Dahlig⁴¹³, przyjęło się promować tzw. zagrożone gatunki: pieśni sobótkowe, żniwne czy pogrzebowe, które następnie utrwalane są do celów archiwalnych. Dzięki temu odkrytych zostało wiele nowych melodii lub nowych wariantów znanych melodii. Jednakże niesie to ze sobą ryzyko powstawania nowych kompozycji, tworzonych specjalnie na potrzeby konkursu, których genezy nie da się prześledzić, zważywszy na oralny charakter dziedziczenia tradycji muzycznych na wsi⁴¹⁴.

Trzecim czynnikiem modyfikującym jest oprawa artystyczna prezentowanych utworów, czyli scena, strój i instrumentarium. Instrumenty, są najbardziej autentycznym i tradycyjnym elementem całego festiwalu, czego wyrazem jest nagroda, przyznawana w kategorii solista instrumentalista. Promuje się przede wszystkim grajków używających prawdziwych wiejskich instrumentów, często robionych własnoręcznie lub wykonywanych na zamówienie, z naturalnych materiałów, niekiedy dziedziczonych z pokolenia na pokolenie. Stroje, w jakich występują uczestnicy, mają przede wszystkim spełniać funkcję identyfikacyjną - każdy regionalny strój posiada charakterystyczne elementy, takie jak: krój, wzornictwo, kolorystyka, nakrycie głowy. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że tradycyjne stroje były używane „od święta”, przy okazji określonych wydarzeń. Zakładanie ich w innej sytuacji, tylko dla celów prezentacji utworu, spełnia funkcję edukacyjną dla publiczności, ale jednocześnie pociąga za sobą opisywaną już wcześniej zmianę kontekstu. Jeżeli chodzi o scenę, znajdują się na niej mikrofony oraz sprzęt nagłaśniający na samej scenie lub w jej okolicach. Wykorzystanie takiego sprzętu może prowadzić do przetworzenia dźwięku, ale przede wszystkim zaburza intymny kontakt wykonawców ze słuchaczami, tak charakterystyczny dla pierwotnych występów muzykantów na wsi, czyli zmienia styl muzykowania⁴¹⁵.

Czwartym elementem, decydującym o kształcie prezentowanego na festiwalu folkloru, jest festiwalowa publiczność. Tradycyjnie słuchaczami występów muzyków na wsi

⁴¹³ Por. P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987.

⁴¹⁴ Jednak uczestnicząca wielokrotnie w Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych jako wykonawca Katarzyna de Latour bardzo ostrożnie podchodzi do tego typu teorii. Jak mówiła w rozmowie z autorką niniejszej pracy: „Ja słyszałam te teorie o wymyślaniu przez muzykantów melodii na potrzeby konkursu. I one są bardzo kuszące, atrakcyjne, ale nie sądzę, żeby były prawdziwe. Ci ludzie po prostu grają swoje, to, co jest z ich regionu, co znają, co odziedziczyli. Na pewno je ogrywają, ale chyba nie mają na tyle świadomości, żeby siadać, czytać i wymyślać. Na pewno grają pod jurorów, ale ja nie sądzę, żeby specjalnie wymyślali. Nie mają na to czasu. Jeśli już, to mogą to robić ci wszyscy specjaliści od folkloru, którzy siedzą w GOK-ach [Gminnych Ośrodkach Kultury] i czytają, a później pouczają”.

⁴¹⁵ W. Grozdew-Kołacińska, *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Raport%20o%20stanie%20tradycyjnej%20kultury%20muzycznej.pdf>

byli członkowie tej samej społeczności. Ułatwiało to kontakt wykonawców z odbiorcami oraz powodowało, że intencje grających i oczekiwania aktywnie słuchających były łatwe do przekazania i zrozumienia. Dodatkowo wzajemna znajomość wykonawców i publiczności powodowała wyrozumiale wybaczenie ewentualnych „potknięć” czy zafalszowań dźwięku. Obecnie publiczność festiwalową tworzą wykonawcy, członkowie jury, pasjonaci folkloru i hobbyści oraz przypadkowi turyści, przyjeżdżający do miasta z innych niż festiwal powodów. Wykonawcy wcześniej przygotowany program, gdyż różnorodna publiczność uniemożliwia dostosowywanie się do potrzeb wszystkich osób. Jurorzy z kolei oczekują perfekcyjnego wykonania, zgodnego z ich wizją opartą o założenia etnomuzykologiczne, przy czym każdy z nich ma swoje własne wyobrażenie na temat autentycznej muzyki folklorystycznej. Cykliczni uczestnicy dobrze znają upodobania poszczególnych jurorów i starają się grać „pod przewodniczącego” lub pod osobę, która ma na wyniki największy wpływ⁴¹⁶.

Z uwagi na konkursowy charakter występów, wykonania są opracowane w sposób precyzyjny poprzez wielokrotne próby. Nie ma mowy o zmianach w tekście, tempie czy instrumentarium, bo każda innowacja może skutkować niższą oceną. Publiczność nie tańczy i nie śpiewa, ani nawet nie klaszcze w ich trakcie⁴¹⁷. Odwołując się do słów Magdaleny Szyndler, możliwe jest zauważanie, iż „(...) Nawet jeśli przemili muzykanci i śpiewacy odtwarzają na kazimierskiej scenie lokalną tradycję muzyczną i pieśniarską w sposób najwierniejszy, to owo przeniesienie własnej, lokalnej artystycznej tradycji na scenę, prezentowanie jej poza naturalnym kontekstem obyczajowym, obrzędowym, oznacza zmianę funkcji z folklorowej na folklorizm. Bo przecież nie tu jest pierwotne miejsce folkloru, z tą sceną, z obcą choć przyjazną publicznością, z mikrofonami i kamerami, z jury i z nagrodami”⁴¹⁸.

Natomiast poza konkursem uczestnicy starają się zachowywać oryginalne konteksty. Często grają nie na scenie, ale w różnych miejscach miasta m.in. na trwającym równocześnie

⁴¹⁶ Jak mówi prof. Jan Stęszewski, „(...) podczas terenowych badań słyszy się, że na przykład wielkopolski dudziarz czyta nasze, etnomuzykologiczne publikacje i stąd również uczy się, <<jaki folklor być powinien>>, czujnie obserwuje zachowania jury i na następny festiwal przyjeżdża w innym składzie kapeli, bo taki, jako tradycyjny i poprawny, akceptuje jury. Przecież w ten sposób szczególny badacz i juror mimo woli staje się współtwórcą kształtu folkloru, prezentowanego w Kazimierzu, a w konsekwencji i gdzie indziej C..)”; W. Grozdew-Kołacińska, *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Raport%20o%20stanie%20tradycyjnej%20kultury%20muzycznej.pdf>

⁴¹⁷ M. Szyndler, *Folklor muzyczny jako element wielopłaszczyznowego procesu edukacji muzycznej...*, op. cit., s. 59.

⁴¹⁸ Tamże, s. 59.

Jarmarku Sztuki Ludowej nad Wisłą⁴¹⁹. Grają przed grupkami słuchaczy, z którymi w międzyczasie rozmawiają i tańczą, a repertuar uzależniają od nastrojów i życzeń obiorców⁴²⁰. Podobnie spontaniczny charakter muzykowania można obserwować podczas całonocnych zabaw, gdzie gra się dla zabawy i przyjemności, dostosowując tempo czy teksty do możliwości tanecznych lub wieku słuchaczy.

W Polsce funkcjonuje ponadto wiele imprez folklorystycznych o charakterze ogólnopolskim, regionalnym i lokalnym. Każda z nich posiada swoją szczególną specyfikę. Co prawda mają one zróżnicowane regulaminy, jednak występują pomiędzy nimi podobieństwa. Podstawową analogią jest fakt wprowadzania folkloru na estradę, miejsca dotychczas mu obce.

Warto wspomnieć między innymi o Festiwalu Muzyki Folkowej Polskiego Radia „Nowa Tradycja”⁴²¹. Jest on interesujący, gdyż występuje wyraźny podział pomiędzy tzw. muzykę źródeł oraz muzykę folkową. Festiwal funkcjonuje od 1998 roku, gdzie w międzyczasie udało mu się zebrać grono wykonawców uczestniczących w dwóch odsłonach tegoż wydarzenia. Muzyka tradycyjna prezentowana jest w ramach Fonogramu Źródeł, podczas, gdy inspiracje tradycją można zobaczyć w trakcie Fonogramu Folkowego⁴²². Dodatkowo organizatorzy zapraszają twórców ludowych, by ci wystąpili w trakcie koncertu muzyki źródeł. Już na tej podstawie możliwe jest zaobserwowanie, że festiwal w przeciwieństwie do innych tego typu wydarzeń, ma chyba najbardziej usystematyzowaną formę. Trzeba jednak mieć na uwadze, że - jak nadmieniono wcześniej - formuła konkursowa nie stanowi idealnego kontekstu dla prezentowania muzyki o charakterze ludowym.

Nie można jednak zapominać, iż – jak podaje Weronika Grozdew-Kołacińska – „(...) Niezależnie od faktu, iż folklor muzyczny (wiejski) w swej dawnej formie i wyrazie jeszcze gdzieś jest żywy, jego naturalnym miejscem funkcjonowania wydaje się dziś scena (festiwale, przeglądy, koncerty) i media (a w szczególności radio i Internet) oraz wydawnictwa fonograficzne. To przesunięcie spowodowało, że użytkowość folkloru ustąpiła miejsca jego funkcji estetycznej, choć – trzeba podkreślić – i wcześniej nie był od niej wolny”⁴²³.

⁴¹⁹ Tamże, s. 59.

⁴²⁰ Tamże, s. 59.

⁴²¹ *Nowa tradycja. Festiwal Folkowy Polskiego Radia*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.polskieradio.pl/192/>

⁴²² *Folk i tradycja 2020 w fonograficznych konkursach Polskiego Radia!* artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.polskieradio.pl/439/8582/Artykul/2658570,Folk-i-tradycja-2020-w-fonograficznych-konkursach-Polskiego-Radia>

⁴²³ Por. W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, „Wychowanie muzyczne” 2014, nr 4.

Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu, należy mieć na uwadze, że muzyka ludowa powinna być rozpatrywana w kategorii sztuki, gdyż współcześnie nie jest przypisana do niej wyłącznie funkcja obrzędowa czy społeczna, ale również estetyczna.



Źródło: Czesław Węglarz - laureat nagrody Muzyka Źródeł. Fot. Grzegorz Śledź/PR2.

Podsumowując dotychczasowe rozważania na temat muzyki ludowej, należy wskazać, iż charakterystyczne dla XXI wieku jest nawiązywania w twórczości i nie tylko do muzyki ludowej. Coraz częściej można spotkać się z hasłami, nawołującymi do powrotu do źródeł, co dotyczy nie tylko samych wykonawców, ale również odbiorców. Dzięki temu, że tradycja zaczyna być na nowo odkrywana, kultura tradycyjna warunkuje powstanie jej nowej funkcjonalności i – co za tym idzie – pojawienie się specyficznej muzyki bazującej na tradycji. Wiele dekad temu muzyka wykorzystywana była do zabawy oraz obrzędów, dziś zmienił się jej kontekst zarówno przestrzenny, jak i czasowy.

Warto podkreślić, iż współcześnie głównym celem jest dotarcie do jak największej liczby słuchaczy, dzięki tzw. emocjonalnej ekspresji, co z kolei przekłada się na sprzedane płyty, bilety, czyli wszystko, co warunkuje „żywołność” artystyczną. Pojawił się jednak zupełnie nowy kontekst związany z muzyką ludową, który koncentruje się na popularyzowaniu tradycyjnych źródeł oraz promowaniu polskiej muzyki ludowej, poprzez przekształcenie dotychczasowej tradycji w taki sposób, by była dużo bardziej przystępna dla obecnego społeczeństwa. Pozwala to niejako uzasadnić wykorzystanie nowoczesnych środków wyrazu przy budowaniu „muzyki folklorystycznej”, gdzie pierwotna wartość

przejawiana przez muzykę źródeł zostaje mimo wszystko zachowana. Badacze są jednak zgodni, co do tego, że największa zmiana jednak zaszłaby, gdyby współcześni twórcy skoncentrowali się na przywróceniu podstawowej funkcji stojącej za muzyką ludową, a mianowicie funkcji zrzeszania ludzi⁴²⁴.

1.4. Recepcja muzyki ludowej w kulturze współczesnej

Koncentrując się na współczesnym funkcjonowaniu muzyki ludowej w obrębie tzw. kultury współczesnej, możliwe jest wyróżnienie różnorodnych zespołów i formacji funkcjonujących tak zwanej polskiej scenie folkowej. Różnią się one od siebie nie tylko pod względem gatunkowym, ale również w kwestii inspiracji muzycznych. Przy czym w tym ostatnim przypadku wskazuje się nie tylko na aspekt muzyki rozumianej *per se*. Należy bowiem zwrócić uwagę na czynniki odnoszące się do ludowych wierzeń czy tekstów źródłowych wykorzystywanych przy tworzeniu muzyki folkowej⁴²⁵.

Niniejszy podrozdział koncentruje się na wybranych współczesnych wykonawcach, którzy reprezentują odmienne obszary ludowej kultury muzycznej. Kryterium wyboru była m.in. warstwa brzmieniowa, melodyczna, rytmiczna, tekstowa oraz języka. Podobny podział został przedstawiony przez Weronikę Grozdew-Kołacińska⁴²⁶, niemniej jednak odwołuje się on do odmiennego podejścia badawczego.

Można wskazać, iż pierwotne funkcje przypisane do muzyki tradycyjnej powoli zanikają, zaś autentyczna muzyka ludowa stała się produktem niszowym⁴²⁷. Nie oznacza to jednak, że nie oddziałuje bezpośrednio na współczesną kulturę. Jak stwierdza Grozdew-Kołacińska⁴²⁸ obecnie możliwe jest wyróżnienie różnych zjawisk występujących w ramach

⁴²⁴ Muzyka jest zatem jednym z istotnych wytworów ludzkiej działalności, posiadającym określone znaczenia. Innymi słowy, jest nośnikiem pewnych treści, symboli i znaczeń, które podlegają nieustannej interpretacji w społecznym obiegu. To bowiem ludzie przypisują muzyce określone treści, wiążą z nią pewne sensy i interpretują w danym kontekście społeczno-kulturowym. B. Jabłońska, *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2018, t. 34, s.115.

⁴²⁵ Do grona zespołów folkowych powinniśmy zaliczać wyłącznie takie, u których sięganie do źródeł i wykorzystywanie wybranych elementów folkloru muzycznego (melodii, tekstów, rytmiki, instrumentarium, manier wykonawczych itp.) to zabiegi świadome. Zespoły folkowe to te, które poszukują oryginalności własnego stylu, odwołując się do źródeł tradycji, które nie są im obojętne, których wartość i głębię znaczenia umieją rozpoznać i docenić. I najczęściej zabiegi te czynią z pobudek estetycznych; W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, „Wychowanie Muzyczne” 2014, nr 4; artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., http://www.wychmuz.pl/artukul_ar_53.html

⁴²⁶ W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka folkowa – „tradycja na skróty”, czy „współczesna muzyka ludowa”?* [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Warszawa, 2014, s. 51-52.

⁴²⁷ W dawnej literaturze etnomuzykologicznej pojawiały się sformułowania związane z przemianami muzyki tradycyjnej tj. zepsuta, zdeintegrowana, nieautentyczna, pastisz, hybrydy; S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Wyd. UW, Warszawa 1995, s. 295.

⁴²⁸ W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, „Wychowanie muzyczne” 2014, nr 4; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.wychmuz.pl/artukul_ar_53.html

muzyki ludowej, która swoim zakresem obejmuje nie tylko wspomniany wcześniej *factlore*, ale także folklorizm oraz *fakelore*. Badaczka wskazuje, że folklor i folklorizm nabierają zupełnie nowych znaczeń, a sama muzyka folkowa posiada szereg różnych odmian, szczególnie widocznych na przestrzeni ostatnich dekad⁴²⁹.

Jak wskazuje Ewa Wróbel⁴³⁰, na obszarze Polski, już pod koniec lat 90. XX wieku⁴³¹ zaczęły pojawiać się pierwsze zespoły młodzieżowe, które swoją działalność opierały na tzw. muzyce źródeł⁴³². Badaczka podkreśla, że „(...) podstawowym terminem określającym muzykę posiadającą związki z folklorem w Polsce jest muzyka folkowa lub po prostu folk”⁴³³. Przy czym folk dość często powiązany jest z różnego rodzaju gatunkami muzycznymi m.in. piosenką autorską, jazzem, rockiem, popem, bluesem, muzyką klasyczną czy muzyką improwizowaną. Nie można zapominać, iż zmiany te warunkują pojawienie się zupełnie nowego stylu muzycznego, który mimo wszystko skorelowany jest z tradycyjną muzyką ludową. Warto podać za Grozdew-Kołacińską, iż „(...) poprzez odwoływanie się do tradycji jest to – bardziej niż «dorabianiem nosa» autentykowi – «naturalną koleją rzeczy», nurtem płynącym równolegle z innymi w jednym potoku polskich tradycji muzycznych”⁴³⁴.

Warto podkreślić, że polski nurt folkowy początkowo rozwijał się korzystając z zagranicznych wzorców pochodzących przede wszystkim z Wielkiej Brytanii, Francji, Niemiec, Węgier, a niekiedy nawet krajów skandynawskich. Było to szczególnie widoczne na przełomie lat 70. i 80. XX wieku⁴³⁵. Jak wskazuje Wróbel, wówczas zaczęły pojawiać się zespoły, których działalność była inspirowana muzyką: azjatycką, bałkańską, celtycką,

⁴²⁹ Tamże.

⁴³⁰ E. Wróbel, *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001, nr 3, s. 27-38.

⁴³¹ Prowadzone od kilku lat badania nad ruchem muzycznych zespołów młodzieżowych nawiązujących do folkloru wskazują na intensywny wzrost tego rodzaju inicjatyw i ich znaczną różnorodność. Działalność ta nasiliła się po roku 1989, czyli po upadku systemu socjalistycznego i przeciwstawieniu się idei typowych zespołów folklorystycznych, funkcjonujących na zamówienie instytucji odgórnych i subsydiowanych przez określone struktury. A. Czekanowska, *Pierwszy i drugi byt folkloru*, [w:] *Encyklopedia polskiego folklu*; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html

⁴³² Dopiero umiejętność przywoływania pieśni i melodii pochodzących ze źródła pozwala na przejście do kolejnego etapu, tj. artyzmu, tworzenia, komponowania na bazie doświadczeń zarówno własnych, jak i np. sąsiadów. Por. E. Wróbel, *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001, nr 3, s. 27-38.

⁴³³ E. Wróbel, *Imiona folklu*, [w:] *Encyklopedia polskiego folklu*, Ossower; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folklu.html

⁴³⁴ W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://lse.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2018/12/01_02_W_Grozdew-Kolacinska_Muzyka_tradycyjna_i_folkowa_w_Polsce.pdf

⁴³⁵ Por. M. Gelbart, *„Folk” and „tradition”: authenticity as musical idiom from the late eighteenth century onward*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 153-190.

hiszpańską, irlandzką oraz latynoamerykańską⁴³⁶. Warto zauważyć, że twórcy folkowi w naszym kraju nie tylko koncentrują się na tradycyjnej muzyce polskiej, ale również odwołują się do źródeł zagranicznych, wykorzystują w swojej twórczości założenia stojące za muzyką latynoamerykańską, irlandzką czy nawet bałkańską⁴³⁷.

Maria Baliszewska zwraca uwagę, iż współcześnie na obszarze Polski dalej możliwe jest spotkanie dawnej muzyki ludowej, która wciąż ukierunkowana jest na pełnienie funkcji quasi-obrzędowej. Na tej podstawie wyróżnia się tzw. muzykę odżywającą (ang. *revival*). Jak wskazuje badaczka jest to „(...) muzyka różniąca się od tradycyjnej tylko świadomym i pełnym szacunku podejściem wykonawcy do ludowego oryginału”⁴³⁸. To głównie muzyka stylizowana, realizowana przez zespoły pieśni i tańca, która co prawda odbiega ona od muzyki tradycyjnej, ale w stosunkowo niewielkim stopniu. Różnica między muzyką prezentowaną przez zespoły pieśni i tańca a tradycyjną wynika przede wszystkim z czynnika estradowego, który wskazuje, jak powinien wyglądać pokaz scenicznymi.

Zgodnie z literaturą przedmiotu można stwierdzić, że pojęcie „muzyki folkowej” po raz pierwszy zostało użyte przez Johna Lomaxa⁴³⁹, który twierdził, że jest to „ustnie przekazywana muzyka jakiejś społeczności”⁴⁴⁰. Założenia te implikowały występowanie kilku podstawowych zasad związanych z tym rodzajem muzyki. To po pierwsze ukierunkowanie na autentyczność, jak również odniesienie się do wartości przejawianych przez społeczność czy antykomercyjność⁴⁴¹. Kolejne dekady pokazywały jednak, iż zasady te zaczęły ograniczać gatunek, przez co światło dzienne ujrzały takie „muzyczne potworki”, jak utwór „Kawa na ławę” wykonywany przez Michał Wiśniewskiego. Warto jednak podkreślić, że uzdolnieni muzycy korzystając z nich potrafili przekazać takie wartości, jak: bunt, niezadowolenie czy idealizm⁴⁴².

Jak już wspomniano wyżej, termin „muzyka folkowa” w Polsce początkowo oznaczał twórczość, dla której źródłem inspiracji nie był folklor polski, ale także muzyka

⁴³⁶ Przykładem są m.in. takie zespoły jak: Syrbacy, Varsowia Manta, Kwartet Jorgi, Carranthuohill, Open Folk, Werchowyna, Orkiestra św. Mikołaja, Chudoba, Kyczera i wiele innych; E. Wróbel, *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001, nr 3, s. 33-34.

⁴³⁷ M. Baliszewska, *Muzyka ludowa. Między autentycykiem, "muzyką świata" i "cepliadaq"*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/cechy-postawy-nurty.muzyka-ludowa-miedzy-autentycykiem-quotmuzyka-swiataquot-i-quotcepliadaquot/all/1.html>

⁴³⁸ Tamże.

⁴³⁹ Por. A. Lomax, *Folk song style and culture*, American Association for the Advancement of Science, Wahington 1971.

⁴⁴⁰ *Muzyka folkowa*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.kulturaisztuka.pl/pl/p/katalog,348,270.html>

⁴⁴¹ Zob. A. Chodkowski, *Encyklopedia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

⁴⁴² Tamże.

Wschodu, a w późniejszym okresie muzyka irlandzka czy celtycka. Jeżeli mówimy o ujęciu naukowym, to badacze dopiero od niedawna interesują się tym zjawiskiem. Jego nasilenie przypada bowiem dopiero na drugą dekadę XXI wieku⁴⁴³. Odwołując się do przemyśleń Brzezińskiej, możliwe jest wskazanie, iż muzyka folkowa warunkowana jest przez dwa czynniki: pierwszy, wynikający ze wzorca i drugi, będący wynikiem twórczego działania muzyków⁴⁴⁴.

Istotne jest, iż badacze współpracujący w ramach Europejskiej Unii Radiowej w roku 1996 podjęli jedną z pierwszych prób zdefiniowania pojęcia, jakim jest muzyka ludowa. Zauważają oni, że „(...) Współczesna muzyka folkowa nie uznaje form kulturywujących folklor poprzez państwowe instytucje w wielkich narodowych zespołach pieśni i tańca, orkiestrach ludowych czy chórach, a także tendencji do rekonstrukcji folkloru w stylu muzealnym. Muzyka folkowa bazuje na muzyce tradycyjnej własnego kraju, wychodząc ku współczesnym sposobom jej rozumienia, adaptując ją dla ucha współczesnego słuchacza. Poszukuje nowych muzycznych obszarów, zachowując mniej lub bardziej ścisłe związki z tradycją, w dążeniu do innowacji chce zachować kontakt ze współczesnym jej odbiorcą. Dopuszcza łączenie jej z rockiem, jazzem i muzyką pop czy podobnymi gatunkami, ale współczesna muzyka folkowa w zasadzie szuka własnej drogi rozwoju”⁴⁴⁵.

To także konieczność odwołania się do ujęcia naukowego, zgodnie z którym muzyka folk, czyli muzyka folkowa funkcjonuje w ramach nurtu określanego mianem folkloryzmu. Skupiając się jednak na definicji „folkloryzmu”, która została przedstawiona w poprzednich podrozdziałach, należy podkreślić, iż konieczne jest jej przeformułowanie, gdyż w takiej postaci nie oddaje ona znaczenia analizowanego zjawiska. Warto mieć na uwadze – podając za Grozdew-Kołacińską – że definicji tej w obecnym kształcie nie powinno się „(...) odnosić się (...) do działalności artystycznej tych zespołów, które kładą szczególny nacisk na uwydatnienie elementów archaicznych muzyki ludowej, wymagających bardzo głębokiego zrozumienia i długotrwałego praktykowania (choćby operowania systemem nietemperowanym w śpiewie czy używania techniki paznokciowej w grze na fidelach

⁴⁴³ A.W. Brzezińska, *Specjaliści od kultury ludowej?*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.pan.poznan.pl/nauki/N_309_09_Brzezinska.pdf

⁴⁴⁴ Tamże.

⁴⁴⁵ Cyt. za: M. Baliszewska, *Muzyka ludowa. Między autentycznym, "muzyką świata" i "cepliadaq"*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/cechy-postawy-nurty.muzyka-ludowa-miedzy-autentycznym-quotmuzyka-swiataquot-i-quotcepliadaquot/all/1.html>. Jak stwierdza W. Kuligowski, „muzyka folkowa daje się (...) ostatecznie określić jako ambitna próba stworzenia nowej formy bazującej na formach zastanych bądź rekonstruowanych. (...) muzyka folkowa nie sprowadza się do bezrefleksyjnego mieszania stylów, gatunków i nastrojów, nie ogranicza do zestawiania gotowych elementów”. W. Kuligowski, *Wytwarzanie autentyzmu*, „Literatura Ludowa” 2001, nr 1, s. 11.

kolanowych), czy też zespołów zmierzających w stronę muzyki współczesnej (klasycznej) i improwizowanej, której trudno przypisać „uproszczenie formy” lub „schlebianie gustom kultury masowej”⁴⁴⁶.

Bezsprzecznym pozostaje jednak fakt, iż zarówno umiejętności o charakterze technicznym, jak i stylistycznym tych grup pochodzą w sposób bezpośredni od muzyków wiejskich. Mimo to przeciętny odbiorca nie jest w stanie wskazać na tej podstawie czy ma, czy nie ma do czynienia z polską muzyką tradycyjną. Jak wskazują badacze, stanowi to bezpośredni wynik braków edukacyjnych oraz braku upowszechnienia na większą skalę utworów zaliczanych do muzyki tradycyjnej⁴⁴⁷. Z drugiej jednak strony muzycy folkowi starają się temu przeciwdziałać, pokazując poprzez nowe aranżacje słuchaczom, czym jest owa muzyka tradycyjna.

W nurcie folkloryzmu – wbrew pozorom – funkcjonują także zespoły śpiewacze i kapele (przedstawiciele muzyki odżywającej, ang. *revival*), działające na wsi. Zwykle są tworzone przez lokalnych animatorów kultury, kierowników domów kultury bądź też przez ludowych artystów, na co zwraca uwagę Szyndler⁴⁴⁸. Mimo występowania aspektów takich jak: pochodzenie, regionalizacja czy wcześniejsze uczestnictwo w tradycyjnych sytuacjach wykonawczych kwalifikujących je do tzw. nurtu purystycznego, uznaje się, że zalicza się je do wspomnianego folkloryzmu. Wynika to z kilka podstawowych czynników. Wskazuje się, iż wiejskie zespoły śpiewacze i obrzędowe oraz kapele powstają głównie w celu „przygrywania” podczas odpustów, festynów, czy innych wydarzeń, a nie w celu towarzyszenia autentycznym sytuacjom obrzędowym, takim jak pieśni wielkopostne czy pogrzebowe, na co wskazuje Szyndler⁴⁴⁹. Prezentowane są w ramach przedstawiania swoich umiejętności, a nie jako część bądź ilustracja wydarzeń o charakterze na przykład religijnym⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ Zob. W. Grozdew-Kołacińska, *Muzyka folkowa – „tradycja na skrót” czy „współczesna muzyka ludowa”?*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 51.

⁴⁴⁷ Tamże, s. 51.

⁴⁴⁸ Por. M. Szyndler, *Folklor muzyczny jako element wielopłaszczyznowego procesu edukacji muzycznej*, „Wartości w muzyce” 2009, nr 2, s. 59-64.

⁴⁴⁹ Tamże, s. 61.

⁴⁵⁰ Jak mówi Irena Krawiec, założycielka zespołu Jarzębina: „Przyśpiewki i okoliczne nuty zbieram od najstarszych mieszkańców wsi. Zespół robi furorę nie tylko w regionie. Koncerty we Wrocławiu, Poznaniu czy Warszawie są na porządku dziennym. (...) Teraz występujemy z profesjonalistami, bo ludowość jest na topie. Nawet płytę niedługo mamy wydać, a za koncerty już się bierze normalną gażę, a nie, tak jak dawniej, za kielbasę gardła zdzierać”; M. Szyndler, *Folklor muzyczny jako element wielopłaszczyznowego procesu edukacji muzycznej*, „Wartości w muzyce” 2009, nr 2, s. 59-64.

Członkowie zespołów i kapel są zgrupowani pod kierownictwem i przewodnictwem znawców kultury, którzy często instruują wykonawców, poprawiając ich wykonania w taki sposób, aby pasowały do określonego wzorca, zaczerpniętego często - o czym wspominała w wywiadzie Wanda Księżopolska - z opracowań Oskara Kolberga⁴⁵¹. Muzycy i śpiewacy to w dużej mierze osoby starsze, o ograniczonych przy pomocy wieku możliwościach wokalny-instrumentalnych⁴⁵². Zdarza się, że wykonują utwory pierwotnie przeznaczone dla innych grup wiekowych. Chodzi głównie o dziecięce wyliczanki czy kawalerskie melodie taneczne. Odbiorcą dokonań muzycznych wiejskich zespołów i kapel jest przeważnie publiczność festynowa, traktująca występy ludowych artystów jako nieodłączny i konieczny element takich wydarzeń, a nie jako wartość samą w sobie czy konkretny przekaz⁴⁵³. Zdarza się, że występ takiego zespołu czy kapeli stanowi support⁴⁵⁴ przed koncertem innego wykonawcy, przyciągającego publiczność, która raczej nie poświęciłaby czasu na występ tylko grupy folklorystycznej⁴⁵⁵.

Jednocześnie za Katarzyną Dadak-Kozicką należy zwrócić również uwagę na rolę religijną przypisaną do folkloru muzycznego, którą określa mianem sakralności. Jak podkreśla badaczka wiarygodna dokumentacja przypada dopiero na XIX wiek, niemniej jednak możliwe jest pozyskanie informacji na temat wcześniejszych form, które stanowiły niejako fundament religijnego, jednostkowego sposobu patrzenia na świat. Mieszkańcy wsi traktowali go jako „(...) mądrą, piękną, choć czasem i groźną księgą życia człowieka i przyrody, pisaną stale ręką Boga. Podziw dla mądrości tej żywej, czytanej pilnie księgi, wyrażany był sztuką obrzędową, zwłaszcza śpiewem”⁴⁵⁶. Na podstawie artykułu można stwierdzić, że celem było przedstawienie jednostkowych odczuć w stosunku do życia toczącego się wokół niej. Wskazuje się, iż sakralność folkloru wyrażała się nie tylko w odniesieniu do pełnionych przez niego funkcji, ale również form; przykładem może być śpiew refleksyjny zawierający symboliczny tekst. Zaznacza się, iż aspekt ten różni się całkowicie od kwestii związanych z dotychczasowymi interpretacjami religijnego

⁴⁵¹ Tamże.

⁴⁵² M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwałgier, *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Akademia Muzyczna, Kraków 2017, s. 589-598.

⁴⁵³ Oznacza to, że utwory o różnych funkcjach - taneczne, ballady, pieśni doroczne, obrzędowe i religijne - zaczynają charakteryzować się wyłącznie funkcją użytkową; Tamże, s. 598.

⁴⁵⁴ Support to „muzyk lub zespół muzyczny poprzedzający występ gwiazdy koncertu”, artykuł dostępny online dn. 06.12.2021 r., <https://sjp.pwn.pl/szukaj/support.html>

⁴⁵⁵ M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwałgier, *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Akademia Muzyczna, Kraków 2017, s. 599.

⁴⁵⁶ K. Dadak-Kozicka, *Desakralizacja folkloru – jej przejawy muzyczne i kulturowe*, „Pro Musica Sacra” 2013, nr 11, s. 53.

charakteru przejawianego przez sztukę tradycyjną. Badaczka podkreśla, że powyższe założenia zostały przełamane przez Oskara Kolberga, który postulował konieczność dokumentowania folkloru w sposób pełny oraz wierny, gdyż w przeciwnym przypadku jest to pozbawione sensu⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ Tamże, s. 53.

Rozdział II

Specyfika radia, jako medium kulturotwórczego

Radio stanowi jedno z najstarszych mediów, gdzie wskazuje się, iż rozwój radiofonii został zapoczątkowany na początku XX wieku. Jak wskazuje m.in. Zbigniew Bauer pierwszą nadającą rozgłośnią radiową była amerykańska KDKA, która swoją siedzibę miała w Pittsburgu⁴⁵⁸, zaś pierwsze wydanie prasowe miało miejsce 2 listopada 1920 roku, o czym wspomina polski badacz, Józef Mayen⁴⁵⁹. Była ona także pierwszą na świecie rozgłośnią, która emitowała stały program⁴⁶⁰, zaś Sławomir Jędrzejewski zauważył, że „rok po uruchomieniu regularnej emisji pittsburska KDKA transmitowała w każdą niedzielę mszę św. z miejscowego kościoła⁴⁶¹. W niecałe dwa lata później do życia zostały powołane stacje na terenie Francji, Wielkiej Brytanii oraz w 1923 roku Niemiec, na co zwraca uwagę Grażyna Stachyra⁴⁶². Szacuje się, iż tylko do roku 1925 powstało ok. 600 rozgłośni radiowych, gdzie w tym czasie na całym świecie działało ok. 4 miliony radiodbiorników, zaś w 1929 roku było to już 10 milionów⁴⁶³.

2.1. Model komunikacyjny

Koncentrując się na etymologii terminu „komunikacja” należy podkreślić, iż wywodzi się od łacińskiego zwrotu *communicare*, które oznacza udzielenie komuś wiadomości bądź naradzenie się. Wskazuje się także na łaciński rzeczownik *communio*, czyli poczucie łączności, który to już na tym etapie wykazuje korelacje z podejmowaną problematyką. Jak wskazuje Bogusława Dobek-Ostrowska, w XIV wieku pojawiła się nowa łacińska forma, a mianowicie - *communicatio*⁴⁶⁴. Badaczka zauważa, iż z czasem została ona wchłonięta przez tzw. języki narodowe, oznaczając „wejście we wspólnotę, utrzymywanie z kimś stosunków”⁴⁶⁵.

Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu możliwe jest jednak zaobserwowanie, iż brak jest definicji terminu „komunikacja”, która byłaby jednolita i

⁴⁵⁸ Z. Bauer, E. Chudziński, *Dziennikarstwo i świat mediów*, Universitas, Kraków 2013, s. 60.

⁴⁵⁹ J. Mayen, *Radio a literatura*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1965, s. 7.

⁴⁶⁰ S. Jędrzejewski, *Radio. Narodziny – ewolucja - perspektywy*, Dziennikarstwo i świat mediów, Kraków 2008, s. 116.

⁴⁶¹ Tamże, s. 117.

⁴⁶² Tamże, s. 13.

⁴⁶³ A. Zwoliński, *Słowo w relacjach społecznych*, WAM, Kraków 2003, s. 315-316.

⁴⁶⁴ B. Dobek-Ostrowska, *Komunikowanie publiczne i polityczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 61.

⁴⁶⁵ Tamże, s. 61.

powszechnie przyjęta przez środowisko badaczy. Jest to warunkowane przez wszystkim przez przejawiany przez pojęcie charakter interdyscyplinarny. Warto zaznaczyć, iż kwestia komunikacji podejmowana jest nie tylko na gruncie kulturoznawstwa, ale również takich dziedzin jak psychologia, socjologia, etyka, filozofia, pedagogika, lingwistyka, antropologia, etnografia, politologia, prasoznawstwo, informatyka, ekonomia itd., co warunkuje szereg odmiennych podejść do podjętej problematyki. Wiąże się to także z występowaniem szeregu nieścisłości oraz rozbieżności związanych chociażby z ujęciem definicyjnym. Warto odwołać się do przemyśleń Teodora'a Clevengera, który zauważa, że „trwający problem z definiowaniem komunikacji dla celów akademickich czy naukowych wynika z faktu, iż czasownik „komunikować” jest mocno rozpowszechniony w języku. Dlatego nie jest łatwo go uchwycić. W rzeczywistości jest to jeden z najbardziej przeciążonych terminów”⁴⁶⁶.

Na chwilę obecną możliwe jest - podając za Karlem Mertenem⁴⁶⁷ - wyróżnienie prawie 160 różnych definicji słowa komunikacja. Badacz ten zwraca uwagę, iż praktycznie każda dziedzina naukowa posiada swoją własną analizę procesu komunikacji, co wiąże się z występowaniem odmiennych ujęć definicyjnych. Brak też jest powszechnej zgody odnośnie tego, co stanowi istotę komunikacji, co warunkowane jest przy pomocy odmiennych perspektyw badawczych.

Na potrzeby niniejszych badań przyjęte zostały dwie różne definicje komunikacji. Pierwsza z nich została zaprezentowana przez socjologa i filozofa, Floriana Znanieckiego, który stwierdził, że „przedmioty humanistycznego badania (...) jako przedmioty teoretycznej refleksji są (...) już przedmiotami komuś danymi w doświadczeniu lub czyimiś świadomymi czynnościami”⁴⁶⁸. To konkretne podejście warunkuje nie tylko całkowite odcięcie się od założeń postrzegających komunikację jako element zaliczany do systemu transportowego. Podkreśla się bowiem inkorporację założeń związanych z relatywizmem kulturowym, czyli poglądem zgodnie z którym „żadna praktyka kulturowa nie jest dobra ani zła sama w sobie”⁴⁶⁹.

Ale to także konieczność zwrócenia się do definicji zaprezentowanej przez Lesa Giblinga, zgodnie z którą „Komunikowanie społeczne jest to proces wytwarzania,

⁴⁶⁶ Za: E. Kulczycki, *Teoretyzowanie komunikacji*, Wydawnictwo Naukowe Instytut Filozofii UAM, Poznań 2012, s. 19.

⁴⁶⁷ Za: A. Kłosowska, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1983, s. 79.

⁴⁶⁸ F. Znaniecki, *Wstęp do socjologii*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1922, s. 33.

⁴⁶⁹ Por. J.A. Majcherek, *Relatywizm kulturowy, Uwarunkowania i konsekwencje pewnej doktryny*, Wydawnictwo naukowe WSP, Kraków 1995, s. 9-10.

przekształcania i przekazywania informacji pomiędzy jednostkami, grupami i organizacjami społecznymi. Celem komunikowania jest stałe i dynamiczne kształtowanie, modyfikacja bądź zmiana wiedzy, postaw i zachowań, w kierunku zgodnym z wartościami i interesami oddziałujących na siebie podmiotów⁴⁷⁰. Istotne jest, iż - jak zauważa filozof Hans-Georg Gadamer⁴⁷¹ - zarówno termin „komunikacja”, jak i sam proces komunikacji funkcjonują w oparciu o dotychczas obowiązującą tradycję. W jego przekonaniu „potrzebuje potwierdzenia, uchwycenia i kultywacji”⁴⁷².

Niemniej jednak uwaga niniejszego podrozdziału koncentruje się na tzw. modelach komunikacji, dlatego w pierwszej kolejności należy zaprezentować założenia o charakterze teoretycznym odwołujące się do pojęcia „komunikacji”. Gdy mówimy o modelach wskazuje się na swoistego rodzaju wyobrażenie związane cechami tak istotnymi, jak i pożądanymi w odniesieniu do całego procesu, o czym mówi Emanuel Kulczycki⁴⁷³. Badacz podkreśla, iż dzięki modelowi możliwe jest wyprowadzenie trafnych diagnoz społecznych. To także konieczność odwołania się do przemyśleń Tomasza Gobana-Klasa, który zauważa, że „modele (...) są w istocie uproszczonym, czasami nawet skrajnie uproszczonym, obrazem rozważanych zjawisk, a w żadnym wypadku nie mogą być badane zamiast nich”⁴⁷⁴. W warstwie teoretycznej modele te przejawiają przede wszystkim wartość heurystyczną, czyli możliwość prezentowania nowych związków pomiędzy faktami. Niemniej jednak w bezpośrednim odniesieniu do literatury przedmiotu możliwe jest wskazanie, iż to nie komunikacja stanowi rzeczywisty przedmiot refleksji, a elementy z których składają się poszczególne modele. Trzeba zaznaczyć, iż do grona podstawowych modeli komunikacji zaliczamy model transmisyjny⁴⁷⁵ oraz model konstytutywny⁴⁷⁶. Badacze koncentrują się także na innych modelach, które w praktyce okazują się być wyłącznie wariacjami na temat dwóch pierwotnych modeli. Jak wskazuje Kulczycki dość często prezentowane jest tzw. ujęcie transmisyjne czy konstytutywne, gdzie uwaga skoncentrowana jest na całej

⁴⁷⁰ L. Giblin, *Umiejętność postępowania z innymi*, Wydawnictwo Olimex, Kraków 1993, s. 150.

⁴⁷¹ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda* (tłum. B. Baran), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 388.

⁴⁷² Tamże, s. 388.

⁴⁷³ E. Kulczycki, *Teoretyzowanie komunikacji*, Wyd. naukowe IF UAM, Poznań 2012, s. 25.

⁴⁷⁴ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 1999, s. 52.

⁴⁷⁵ U podstaw tego modelu leży widzenie komunikacji, jako procesu transmisji określonej liczby komunikatów (przekazów) określonych przez nadawcę lub źródło, które są przesyłane do odbiorcy. Model ten ma charakter podstawowy i w historii rozwoju badań nad komunikowaniem masowym wielu autorów próbowało go rozszerzać i ulepszać ten model tak by oddawał jak najpełniej proces komunikacji masowej i ukazywał jego specyfikę; D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

⁴⁷⁶ Zakłada spojrzenie na komunikację jako pewną praktykę społeczną, dzięki której tworzymy więzi i związki międzyludzkie oraz konstruujemy znaczenia.

perspektywie badawczej, a nie tylko określonym modelu.

Z tego względu konieczne jest zaprezentowanie założeń o charakterze teoretycznym odnośnie wyróżnionych modeli. Odwołując się do definicji modelu transmisyjnego przedstawionej przez Kulczyckiego, możliwe jest stwierdzenie, iż jest to „proces służący do transmisji lub przekazywania informacji, wiedzy, idei, uczuć czy emocji związanych z modelem, który w literaturze przedmiotu nazywa się modelem transmisyjnym (inaczej nazywanym telegraficznym, hydraulicznym lub szkołą procesu komunikacyjnego)”⁴⁷⁷. Badacz przywołuje także definicję modelu konstytutywnego, określanego także mianem modelu rytualnego. Stwierdza on, że odnosi się on do podejścia, zgodnie z którym komunikacja równa się praktyka społeczna, która warunkuje możliwość kreowania tak związków, jak i więzi społecznych na podstawie społecznych interakcji, gdzie jednocześnie dochodzi do społecznego tworzenia się znaczeń⁴⁷⁸. Podział ten został przywołany, gdyż odwołuje się do procesu komunikacji na linii transmisja-interakcja, który jest skorelowany z radiem.

Niektórzy badacze⁴⁷⁹ zwracają uwagę, iż uproszczone modele są konieczne, gdyż sam proces komunikacji jest na tyle złożony, że nie ma możliwości zaprezentowania go w sposób nieskomplikowany. Gdy analizujemy modele komunikacji w odniesieniu do medium jakim jest radio konieczne jest skoncentrowanie się przede wszystkim na warstwie językowej, a dokładniej modeli komunikacji językowej przedstawionym przez Karla Bühlera⁴⁸⁰. Mamy do czynienia z najstarszym podejściem do podejmowanej problematyki, gdzie wyróżniono trzy podstawowe elementy: nadawcę, tekst oraz odbiorcę. To także konieczność odwołania się do modelu zaprezentowanego przez Romana Jakobsona⁴⁸¹, przy jednoczesnym zaznaczeniu, iż nie odwołuje się on bezpośrednio do radia, ale tekstów poetyckich. Jego wykorzystanie okazuje się być jednak kluczowy dla podejmowanych rozważań, gdyż zaprezentowane zostało poszerzone ujęcie zaprezentowane początkowo przez Bühlera.

W kolejnych latach założenia stojące za obydwoma modelami były rozszerzane o

⁴⁷⁷ E. Kulczycki, *Teoretyzowanie komunikacji*, Wyd. naukowe IF UAM, Poznań 2012, s. 27.

⁴⁷⁸ Tamże, s. 27.

⁴⁷⁹ Por. B. Kudra *O komunikacji społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 9-24.

⁴⁸⁰ Tamże, s. 12.

⁴⁸¹ Nadawca kieruje komunikat do odbiorcy. Aby komunikat był efektywny, musi on odnosić się do kontekstu (czyli musi coś oznaczać), kontekstu uchwytnego dla odbiorcy i albo zwerbalizowanego, albo dającego się zwerbalizować; dalej, konieczny jest kod, w pełni lub przynajmniej w części wspólny dla nadawcy i odbiorcy [...]; na koniec musi istnieć kontakt – fizyczny kanał i psychiczny związek między nadawcą i odbiorcą, umożliwiające im obu nawiązanie i kontynuowanie komunikacji; R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka: wybór pism*, t. 1–2, wybór, red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989, s. 81.

kolejne elementy takie jak kanał, szумы czy sprzężenie zwrotne rozumiane jako reakcja po stronie odbiorcy, które zostanie w sposób pogłębiony zaprezentowane w kolejnych podrozdziałach. Należy jednak mieć na uwadze, iż Jakobson był przekonany o tym, iż do odbiorcy została przypisana rola pasywna. Gdy jednak odwołamy się np. do modelu Catherine Kerbrat-Orecchioni⁴⁸² możliwe jest zaobserwowanie, iż tzw. kompetencje językowe, kompetencje pozajęzykowe, kompetencje ideologiczne, kompetencje kulturowe oraz uwarunkowania psychiczne zostały przypisane tak do osoby nadawcy, jak i osoby odbiorcy. To także zwrócenie uwagi, iż w tym przypadku mamy do czynienia z dwoma poziomami komunikacji. Pierwszy z nich określany poziomem nadawczym koncentruje się na tworzeniu oraz nadawaniu komunikatu. Drugi, czyli poziom odbioru dotyczy dekodowania oraz interpretowania komunikatu, o czym pisze m.in. B. Kudra⁴⁸³. Badacz podkreśla także występowanie odrębnych kompetencji kulturowych oraz językowych, zarówno po stronie nadawcy, jak i odbiorcy.

Kolejny ze schematów (modeli komunikacji) został zaprezentowany przez Urszulę Żydek-Bednarczuk⁴⁸⁴, która do dotychczasowych wymienionych elementów dodała nie tylko aspekty związane z kontekstem oraz sytuacją, ale również skupiła się na interakcjach występujących pomiędzy nadawcą oraz odbiorcą. Wskazuje ona, iż „Interakcja warunkuje powstanie tekstu. Jest ona tym elementem w komunikacji, który może dotyczyć języka mówionego – powoduje wtedy wymianę ról nadawczo-odbiorczych. Może też być efektem powstania tekstu pisanego – np. recenzji, referatu, gdzie interakcja nie zawsze związana jest ze zmianą ról nadawczo-odbiorczej. Musi ona uwzględniać następujące kryteria: uczestnicy, temat, forma efektu interakcji – czyli ramę układu interakcyjnego JA, TY, TU, TERAZ. O interakcji nie możemy mówić jako o zjawisku jednostkowym [...]. Skłonni jesteśmy uznać interakcję za zespół działań językowych prowadzonych zarówno z uwzględnieniem wzoru charakterystycznego dla danej instytucji, grupy społecznej, jak i indywidualnych wymian, w których istnieje powtarzalność zachowań oraz kreatywność”⁴⁸⁵.

Odwołując się bezpośrednio do założeń przedstawionych przez Stanisława Grabiasa możliwe jest wskazanie, iż interakcja obudowana jest przy pomocy określonych reguł, które

⁴⁸² Za: M. Kita, *Wywiad prasowy. Język – gatunek – interakcja*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 23.

⁴⁸³ B. Kudra *O komunikacji społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 14.

⁴⁸⁴ U. Żydek-Bednarczuk, *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy tekstu*, Universitas, Kraków 2005, s. 25-29.

⁴⁸⁵ Tamże, s. 24.

znane są głównie osobom uwikłanym w akt komunikacji⁴⁸⁶. Badacz zauważa, iż „(...) Aby wypowiedź stała się komunikatem, nadawcę i odbiorcę musi łączyć psychiczna gotowość do podjęcia interakcji (chęć rozmowy i wysiłek włożony w odkrywanie intencji nadawcy) oraz tożsamość kulturowa wyznaczona wspólnym systemem wartości, pozwalających ujmować rzeczywistość w podobnych kategoriach intelektualnych i w miarę podobnych kategoriach emocjonalnych”⁴⁸⁷. Bez względu na to, z jakim modelem mamy do czynienia, w ramach procesu komunikacji możliwe jest wyróżnienie elementów składowych, które „(...) decydują o dynamicznym i transakcyjnym charakterze komunikatu. Do stałych elementów procesu zalicza się kontekst, uczestników, przekaz/komunikat, kanał, szumy i sprzężenie zwrotne”, na co zwraca uwagę Dobek-Ostrowska⁴⁸⁸.

Warto także odwołać się do przemyśleń Denisa McQuaila⁴⁸⁹, który proces komunikowania dzieli na komunikowanie się intrapersonalne, interpersonalne, grupowe, instytucjonalne oraz masowe. Z kolei Tomasz Goban-Klas⁴⁹⁰ stwierdza, iż komunikacja instytucjonalna dzieli się na tzw. komunikację społeczną, która dotyczy komunikacji pomiędzy określoną instytucją, a jej otoczeniem społecznym. To także wyróżnienie tzw. komunikacji organizacyjnej, gdzie proces komunikacji odbywa się pomiędzy dwoma instytucjami. Kwestie te warunkują m.in. konieczność skoncentrowania się na aspektach związanych ze środkami komunikacji oraz nośnikami komunikowania, które w sposób pośredni oraz bezpośredni powiązane są z radiofonią rozumianą jako system przekazywania i rozpowszechniania programów radiowych⁴⁹¹. Mowa w tym przypadku przede wszystkim o języku naturalnym, znakach językowych, systemach znaków, czyli słowie mówionym, nośnikach sygnałów, czyli pasmach radiowych oraz sieci transmisyjnej rozpatrywanej pod kątem sieci kablowej, satelitarnej oraz Internetu, który będzie stanowił przedmiot namysłu w kolejnych podrozdziałach. To także konieczność uwzględnienia radiostacji jako takich oraz instytucji, które zajmują się tworzeniem oraz rozpowszechnianiem przekazów - w tym przypadku wskazuje się na radio.

Ze względu na podejmowaną tematykę konieczne jest skoncentrowanie się na modelu komunikacji Claude'a Shannona, który stał się punktem wyjścia dla Tomasza

⁴⁸⁶ S. Grabias, *Język w zachowaniach społecznych*, Wyd. UMCS, Lublin, s. 219.

⁴⁸⁷ Tamże, s. 232.

⁴⁸⁸ B. Dobek-Ostrowska, *Komunikowanie polityczne i publiczne. Podręcznik akademicki*, Wyd. Żak, Warszawa 2007, s. 64.

⁴⁸⁹ Por. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, PWN, Warszawa 2008.

⁴⁹⁰ Por. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa 2022.

⁴⁹¹ *Radiofonia*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://sjp.pwn.pl/sjp/radiofonia;2573272>

Gobana-Klasa to wyróżnienia grupy następujących elementów⁴⁹²: źródła, przekazu (treść komunikacji, informacja, która jest przekazywana), kodera (przetwarza informację), kanału (medium, system transmisyjny), dekodera (odwraca proces kodowania), odbiorcy (adresat komunikacji), sprzężenia zwrotnego (między źródłem a odbiorcą) oraz szumu (niepożądane zniekształcenie, które może zakłócić wymianę informacji). Kolejny model opracowany przez Harolda Lasswella⁴⁹³ koncentruje się na linearności oraz jednokierunkowości działania, gdzie oba modele zostaną opisane w sposób pogłębiony w dalszej części pracy. Trzeba mieć na uwadze, iż jest to jeden z najbardziej znanych modeli komunikacji, który składa się z pięciu podstawowych elementów, które są tożsame z tzw. zasadą pięciu pytań informacji⁴⁹⁴ - kto mówi? (nadawca), co mówi? (treść), jakim medium? do kogo? (audytorium), z jakim skutkiem? (treść).

Nie można zapominać, iż oba przywołane powyżej modele funkcjonują na podstawie określonych relacji występujących po stronie odbiorcy. Z tego względu mówimy o modelu jednokierunkowym oraz modelu dwukierunkowym⁴⁹⁵. Najbardziej popularnym jest modeli jednokierunkowy zaprezentowany przez Lasswella, gdzie badacz wskazuje, iż mamy do czynienia przede wszystkim z procesem przejawiającym tzw. charakter instrumentalny⁴⁹⁶. Warto nadmienić, iż mamy do czynienia z procesem w ramach którego wiadomość jest emitowana przez osobę nadawcy, która trafiając do odbiorcy przejawia określoną intencję odnośnie wpływu jaki ma zostać wywarty na przejawiane przez niego postawy oraz zachowania. Dodatkowo należy wskazać, że zaprezentowany model przejawia charakter linearny, niemniej jednak największy nacisk został w nim położony na efekty wywołane przez proces komunikowania; chodzi o zmiany zachodzące w postawach oraz zachowania po stronie odbiorcy, o czym wspomniano wcześniej. Istotne jest, iż komunikowanie się - według Lasswella - posiada nie tylko przypisany charakter informacyjny, ale również charakter perswazyjny. W związku z tym konieczne jest odwołanie się do typów komunikowania się przedstawionych przez Lazara⁴⁹⁷. Badacz koncentruje się na trzech aspektach, czyli komunikowaniu informacyjnym, gdzie celem jest wzrost wiedzy oraz świadomości, komunikowaniu perswazyjnym, ukierunkowanym na kreowanie nowych

⁴⁹² Por. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa 2022.

⁴⁹³ H. Lasswell, Harold, *The Structure and Function of Communication in Society. The Communication of Ideas*, Institute for Religious and Social Studies, New York 1984, s. 117.

⁴⁹⁴ Tamże, s. 117.

⁴⁹⁵ W.L. Wilkie, *Consumer Behavior...*, op. cit., s. 443-444.

⁴⁹⁶ T. Goban-Klas, *Media...*, op. cit., s. 56-57

⁴⁹⁷ Za: B. Dobek-Ostrowska, R. Wiszniowski, *Teoria komunikowania...*, op. cit., s. 79 i nast.

postaw oraz zmiany już istniejących oraz komunikowaniu prowokującym odbiorcę do przybrania określonej postawy. W ostatnim przypadku możliwe jest wykorzystanie pojęcia propagandy, gdzie informacja traktowana jako psychologiczny środek oddziaływania⁴⁹⁸.

Podsumowując dotychczasowe przemyślenia możliwe jest wskazanie, iż model transmisji przedstawia komunikowanie się jako transmisję jednokierunkową; proces, w ramach którego nadawca oddziałuje na odbiorcę. Komunikacja ta ma strukturę monologu⁴⁹⁹ i opiera się na serii pytań sformułowanych przez Lasswella: kto mówi? - co? - w jakim kanale? - do kogo? - z jakim skutkiem? Komunikacja jako transmisja charakterystyczna jest dla mediów masowych takich jak chociażby radio, telewizja, kino.

Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu, nie można zapominać, iż poza przedstawionym modelem Lasswella, niezwykle ważny okazuje się być model Shannona i Weavera, gdzie uwzględniono tzw. szumy, czyli zakłócenia występujące w ramach procesu komunikacji⁵⁰⁰. Początkowo schemat ten wykorzystywany był do analizy m.in. telefonu, niemniej jednak z czasem został wdrożony w odniesieniu do komunikacji międzyludzkiej.

Istotne jest, iż wyróżnia się nie tylko komunikacji pośrednią oraz pośrednią. Współcześnie możliwe jest także mówienie i tzw. quasi-interakcji o charakterze pośrednim, która określana jest mianem komunikacji interaktywnej, co jest zgodnie z założeniami przedstawionymi w ramach literatury przedmiotu⁵⁰¹. Niektórzy badacze są jednak przekonani o tym, iż jedynym rodzajem komunikacji jest komunikacja bezpośrednia, gdzie wskazuje się na występowanie przede wszystkim komunikacji dwukierunkowej. Jak wskazuje Dobek-Ostrowska⁵⁰² konieczne jest jednak przeprowadzenie w tym przypadku pogłębionej analizy.

Warto mieć na uwadze, iż teoria komunikacji musi mierzyć się z podstawowym problemem jakim jest wyróżnienie podstawowych elementów zaliczanych do omawianego procesu komunikacji. Na podstawie przedstawionych elementów możliwe jest jednak wskazanie na występowanie trzech elementów, które są niezmiennie, a mianowicie nadawcy, przekazu oraz osoby odbiorcy. Jest to jeden z najprostszych modeli komunikowania, który traktowany jest jako akt komunikowania się pomiędzy nadawcą i odbiorcą, gdzie przekazywana jest nie tylko wiedza, ale również myśli czy pragnienia. Odwołując się do

⁴⁹⁸ A. Kozłowska, *Oddziaływanie mass mediów*, Szkoła Główna Handlowa w Warszawie, Warszawa 2006, s. 29.

⁴⁹⁹ J.B. Thompson, *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Astrum, Wrocław 2001, s. 91.

⁵⁰⁰ Za: S.R. Olson, *Teoria komunikowania: ponowne rozpatrzenie kwestii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 48 i nast.

⁵⁰¹ Tamże, s. 48 i nast.

⁵⁰² Por. B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy...*, op. cit., s. 18–19.

przemysła Gobana-Klasa⁵⁰³ możliwe jest wskazanie, iż „proces komunikowania dotyczy dopiero takiej sytuacji, kiedy dochodzi do interakcji, czyli wzajemnego oddziaływania na siebie co najmniej dwóch osób, nawet jeśli jest ono związane z czasowym odseparowaniem nadawcy od odbiorcy”⁵⁰⁴.

Nie można zapominać, iż proces komunikowania w radiu przebiega przy pomocy specyficznego kanału. Chodzi o stworzenie przez słuchacza tzw. portretu głosowego

2.2. Nadawca

Współcześnie radio traktowane jest jako medium przy pomocy którego możliwe jest kształtowanie określonego obrazu społeczeństwa. Nie można także zapominać, iż mamy do czynienia z pośrednikiem, jeśli chodzi o informację oraz opinie, który kreuje możliwość podjęta polemiki, przy jednoczesnym przekazywaniu wiedzy na tematy niekiedy rozbieżne; mowa w tym przypadku o muzyce, nauce, kulturze czy nawet religii. Istotne jest, iż radio, czyli media oddziałują tak pośrednio, jak i bezpośrednio na emocje po stronie odbiorców, czyli słuchaczy, kształtując tym samym przejawiany przez nich światopogląd.

Nie można zapominać, iż mamy do czynienia z tzw. medium audialny, gdzie muzyka stanowi jeden z integralnych elementów. To także zwrócenie uwagi na fakt, iż na rynku medialnych występuje duża konkurencja, przez co radio jako medium stara się szukać zupełnie nowych i nowatorskich dróg dotarcia do potencjalnego odbiorcy. Kwestia ta zostanie opisana w kolejnych podrozdziałach, niemniej jednak już na tym etapie można wskazać, iż dzięki badaniom preferencji muzycznych po stronie słuchaczy, kreowane są obszary, które realizowane są przez radiowców na antenie. Nie można zapominać, że mamy także do czynienia z medium fonicznym⁵⁰⁵, czyli jednokanałowym, gdzie znaczenie słów nie jest obudowane wyłącznie wokół pojęcia sensu, ale również brzmienia. Przy pomocy kodu pozawerbalnego⁵⁰⁶ możliwa jest określona interpretacja danej wypowiedzi, gdy weźmiemy pod uwagę takie elementy, jak np. akcent czy intonacja.

Warto podkreślić, iż w przypadku radia mamy do czynienia z tzw. komunikacją masową, gdzie jako nadawcę wskazuje się „zbiorowość działająca w sposób zorganizowany i mająca status instytucji”⁵⁰⁷. Do grupy tzw. instytucji medialnych zaliczamy następująco:

⁵⁰³ T. Goban-Klasa, *Media...*, op. cit., s. 44–45.

⁵⁰⁴ Za: A. Kozłowska, *Oddziaływanie...*, op. cit., s. 25.

⁵⁰⁵ S. Nożyński, *Radio - „Przyjazne Medium”*, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012, s. 334.

⁵⁰⁶ Tamże, s. 334.

⁵⁰⁷ J. Beliczyński, *Zarządzanie radiem jako subdyscyplina zarządzania mediami*, „Studia Medioznawcze” 2015, nr 1(60), s. 88.

redakcje i wydawnictwa prasowe, rozgłośnie radiowe, stacje telewizyjne, wytwórnie fonograficzne i filmowe, wydawców serwisów internetowych oraz firmy produkujące serwisy multimedialne⁵⁰⁸. Nie można zapominać, iż organizacja radiowa określana mianem rozgłośni radiowej stanowi dość specyficzne przedsiębiorstwo nastawione zarówno na produkcję, jak i świadczenie usług, gdzie jej uruchomienie wiąże się ze znacznymi nakładami inwestycyjnymi, nie tylko związanymi z kosztami działalności, ale również - co ważniejsze - sprzętem technicznym potrzebnym do jej funkcjonowania, na co zwraca uwagę Maciej Mrozowski⁵⁰⁹. Badacz podkreśla, iż mamy do czynienia z podmiotem, który rządzi się niejako własnymi prawami oraz zasadami, które odnoszą się do wszystkich organizacji radiowych, bez względu na to, jaki jest ich status własności⁵¹⁰.

Powołując się na przemyślenia Jana Beliczyńskiego⁵¹¹ możliwe jest wskazanie, że „rozgłośnia radiowa stanowi jednostkę gospodarczą wyodrębnioną pod względem prawnym (koncesja), organizacyjnym (redakcja radiowa, studio radiowe), ekonomicznym oraz terytorialnym. Z techniczno-organizacyjnego punktu widzenia jest pozostającym pod wspólnym kierownictwem zespołem osób i środków materialnych powiązanych technologią działań w zakresie produkcji programu radiowego”⁵¹². Z tego względu wyróżnia się trzy rodzaje rozgłośni radiowych, komercyjne (ang. *commercial radio*), publiczne, które będzie przedmiotem namysłu w niniejszej pracy (ang. *public radio*) oraz radio społeczne (ang. *community radio*).

Istotne jest, iż mamy do czynienia przede wszystkim z medium awizualnym, ze względu na fakt, iż odbiorca komunikatu nie widzi osoby nadawcy; znany jest mu tylko głos, dlatego tak ważna jest barwa głosu. Bogumiła Toczyska wyjaśnia, że pojęcie „barwy głosu” może być rozumiane jako cecha naturalna, przyrodzona albo „środek wyrazu, ekspresji, wyemitowany emocjonalnie, czyli będący skutkiem przeżyć wewnętrznych”⁵¹³. Zgodnie z kryterium barwy głosu, możliwe jest wyróżnienie głosów fonicznych oraz niefonicznych. Nie można zapominać, iż radio jest zarówno medium werbalny, jak i parawerbalny, którego celem jest emitowanie przekazu przejawiającego szerszy kontekst; mowa o różnych środkach artystycznych. Mamy jednak do czynienia ze zjawiskiem funkcjonującym niejako

⁵⁰⁸ Organizacja medialna może występować w postaci firmy medialnej, przedsiębiorstwa medialnego (ang. *media company*) lub stowarzyszenia (związku) instytucji nadawczych. Za: Tamże, s. 88.

⁵⁰⁹ M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2001, s. 46 i 49.

⁵¹⁰ Tamże, s. 46 i 49.

⁵¹¹ Por. J. Beliczyński, *Zarządzanie radiem...*, op. cit., s. 88.

⁵¹² Tamże, s. 88.

⁵¹³ Za: J. Bachura, *Odstłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 42.

na pograniczu, gdzie by możliwe było zrozumienie określonych kontekstów, należy skoncentrować się tak na przekazie słownym, jak i muzycznym, na co zwraca uwagę Stanisław Jędrzejewski⁵¹⁴.

Wspomniany wyżej badacz w swoich przemyśleniach zwraca uwagę na pojęcie „ślepego radia”, który dysponowało wyłącznie przekazem audialnym w procesie opisywania otaczającego nas świata przedstawionego. Termin ten nie jest adekwatny do obecnej rzeczywistości. Jak zauważa Andrew Crisell⁵¹⁵ wyrażenie to wskazuje na swoistego rodzaju upośledzenie, podczas, gdy niewidzialność po stronie radia należy traktować w kategorii zalety; możliwości kreowania świata magicznego, rytualnego. Z podobny podejście można spotkać się u Petera Lewisa⁵¹⁶, który koncentruje się na aspekcie wizualnym. W jego przekonaniu oddziałuje ona ludzką wyobraźnię, przez co tworzone są odrębne wymiary, które niejako dopełniają cały obraz. Jednocześnie Martin Esslin, który swego czasu pełnił funkcję a sekcji Teatru Radiowego BBC, stwierdził, bodźce odbierane przez ucho przejawiają większy stopień abstrakcji, aniżeli bodźce dostarczane przez oko⁵¹⁷. Istotne jest, iż ludzki głos jest niepowtarzalny i niezwykły. Jednocześnie brak możliwości zobaczenia nadawcy wiąże się z konkretnymi wyobrażeniami na jego temat; aura tajemniczości. Niemniej jednak relacja pomiędzy nadawcą, a odbiorcą (słuchaczem) przejawia aspekt emocjonalny, który warunkuje aktywność i zaangażowanie po stronie tego drugiego, co przekłada się na aktywność w ramach aspektu dekodowania. Słuchacz niejako prowadzony jest przez prezentera, odkrywają kolejne etapy audycji. Jak wskazuje Grażyna Stachyra jest on „przewodnikiem, mistrzem, aktorem w radiowym spektaklu”⁵¹⁸. To także rozpoznawanie poszczególnych elementów komunikacji, dzięki czemu możliwe jest płynne przejście od jednego etapu programu do drugiego.

Koncentrując się XX wieku należy wskazać, iż ówczesnie radio, ze szczególnym naciskiem na radio publiczne, było traktowane jako najważniejszy i - co za tym idzie - najbardziej wpływowy środek przekazu, nie tylko muzyki, ale również różnego rodzaju treści. Przypisana była do niego m.in. funkcja edukacyjna, rozrywkowa oraz kulturalna. Trzeba mieć na uwadze, że przed powstanie radia muzyka funkcjonowała wyłącznie w

⁵¹⁴ S. Jędrzejewski, *Od muzyki w radiu do muzyki w sieci*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://www.nck.pl/upload/2018/10/9-od-muzyki-w-radiu.pdf>

⁵¹⁵ Za: P. Gałuszka, B. Brzozowska, *Crowdfunding and the democratization of the music market*, „Media, Culture & Society” 2017, nr 6(39), s. 833–849.

⁵¹⁶ Za: D. Hesmondhalgh, *Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade*, „Popular Music” 1998, nr 3(16), s. 255–274.

⁵¹⁷ Por. S. Jędrzejewski, *Radiofonia publiczna w Europie w erze cyfrowej*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2010.

⁵¹⁸ G. Stachyra, *Radio jako przestrzeń dla rytuału*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9, s. 12.

obszarze muzyki na żywo, czyli koncertów oraz muzyki powstającej w przestrzeni prywatnej. Nie można jednak zapominać, iż funkcja przypisana do radia zmienia się w zależności od przejawianego kontekstu, na co wskazuje m.in. Jędrzejewski⁵¹⁹.

Obecnie możliwe jest mówienie o powszechnej dostępności muzyki, co sprawia, że rola przypisana do samego radia wymaga przedefiniowania. Mamy bowiem do czynienia z medium, które niejako towarzyszy odbiorcy. Koncentrując się na radiu publicznym należy wskazać, iż jego celem jest „kształtowanie życia muzycznego, z biernego przekaznika treści muzycznych stając się animatorem działań związanych z życiem kulturalnym”⁵²⁰. Nie można zapominać, iż zarówno łatwa dostępność do utworów muzycznych, jak i ich powtarzalność przekłada się bezpośrednio na proces upowszechniania. Stacja radiowa jaką jest Polskie Radio kontroluje jakie utwory „puszczane” są na antenie, promując tym samym muzykę tradycyjną, niejako narzucając ją potencjalnemu odbiorcy. Z tego względu można pokusić się o stwierdzenie, że mamy do czynienia z mediów określanym mianem wszechwładnego oraz wszechwiedzącego, gdzie reakcja na działania odbiorców odbywa się w sposób natychmiastowy, podczas, gdy sam odbiorca współuczestniczy w całym omawianym procesie.

Kulturotwórcza rola radia koncentruje się na aspektach dotyczących m.in. wychowania społecznego, moralnego, estetycznego oraz intelektualnego. Odbiorcy - czy to w sposób czynny czy sposób bierny - mają możliwość zetknięcia się z poszczególnymi elementami tak kultury duchowej, jak i materialnej, tym samym wzbogacając swoją osobowość i charakter. Koncentrując się na muzyce ludowej warto zaznaczyć, iż radio pozwala niejako na styczność z kulturą minionych pokoleń, przez co podlega ona utrwaleniu oraz wprowadzeniu nowych elementów, dzięki którym jej treść może zostać znacznie ubogacona. Pozwala to na przekazanie kolejnym pokoleniom tradycji, obyczajów oraz zwyczajów.

Twórcy Polskiego Radia za cel stawiają sobie za cel realizację trzech wymiarów kulturotwórczych po stronie radia⁵²¹. W pierwszej kolejności wskazuje się na upowszechnianie kultury, czyli stwarzanie/umożliwianie dostępu do istniejących dzieł

⁵¹⁹ S. Jędrzejewski, *Od muzyki w radiu do muzyki w sieci*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://www.nck.pl/upload/2018/10/9-od-muzyki-w-radiu.pdf>

⁵²⁰ I. Żukowska, *Przekaz muzyczny w wybranych radiofoniach publicznych w Europie*, [dysertacja doktorska przygotowywana w Instytucie Socjologii KUL].

⁵²¹ M. Wielopolska-Szymura, „Radiowy Dom Kultury” – o kulturotwórczej i edukacyjnej roli radia, [w:] *Radio w cyfrowym świecie. Regionalne rozgłośnie radiowe*, red. M. Łyszczarz, M. Sokołowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016, s. 104–105; także nieco zbliżony podział obszarów działalności w ramach polityki kulturalnej zaproponowany w pracy: S. Krzemiń-Ojak, A. Ziemiński, *Wiedza o polityce kulturalnej. Próba typologii problemów*, Instytut Kultury, Warszawa 1984.

kultury. Gdy mówimy o wymiarze technologicznym to za Wielkopolską-Szymurą należy wskazać na „pierwotnie fale radiowe czy współcześnie także Internet to niezbędny warunek udostępniania kultury w formie programów i innych form rozpowszechniania; na technologię upowszechniania składa się radiowy system nadawczo-odbiorczy, rejestracja dźwięków, zastosowanie nośników i formatów cyfrowych wykorzystanych do archiwizacji i rozpowszechniania audycji (streaming, podcasty), radiowe wydania fonograficzne, strony internetowe itp.”⁵²². Koncentrując się na wymiarze programowym wskazuje się na odpowiednie formatowanie stacji radiowej.

Z kolei aspekt edukacji kulturalnej zdaniem Andrzeja Szpocińskiego, „stanowi zespół działań stwarzających szanse dostępu do wytworów kultury i umożliwiających nabywanie kompetencji niezbędnych do ich interpretacji”⁵²³. W kontekście Polskiego Radia mamy do czynienia z programami przy pomocy których możliwe jest przekazanie nadawcy treści o charakterze kulturalnym, które przekładają się bezpośrednio na zwiększone kompetencje kulturowe⁵²⁴. Odwołując się do przemyśleń Jana Grada, możliwe jest wskazanie, iż uczestnictwo w kulturze należy definiować jako „przejawianie odpowiedniej aktywności w ramach zinstytucjonalizowanego »życia kulturalnego«. Instytucjonalny system kultury (wedle terminologii socjologicznej) powołany bowiem został do upowszechniania uczestnictwa w kulturze”⁵²⁵.

To także wyróżnienie twórczości artystycznej, gdzie radio pozwala na tzw. działalność twórczą, a dokładniej „transmisje wykonań wokalnych i instrumentalnych ze studia radiowego lub z innych sal koncertowych, scenę kabaretową, tworzenie audycji według klasycznych form radiowych, takich jak: dokument, reportaż, słuchowisko czy teatr radia; ponadto oprawę dźwiękową audycji, organizację konkursów w różnych dziedzinach twórczości artystycznej czy zamawianie oryginalnych dzieł na potrzeby emisji radiowej”⁵²⁶.

Wielu badaczy radia jest przekonanych o tym, że słuchanie radia należy rozpatrywać w kategorii aktu społecznego, gdzie m.in. Susan Douglas wskazuje na występowanie tzw.

⁵²² Tamże, s. 104-105.

⁵²³ A. Szpociński, *Edukacja kulturalna i uczestnictwo w kulturze*, [w:] *Kultura polska w dekadzie przemian*, red. T. Kostyrko, M. Czerwiński, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 153.

⁵²⁴ „Zasób wiedzy o kulturze i obowiązujących w niej kodach (konwencjach)” i składają się na nie: wiedza o zjawiskach minionych i aktualnych z dziedziny kultury (erudycja), umiejętności interpretacji przekazu artystycznego (warsztat) oraz obycie z dziełami sztuki, czyli ich familiaryzacja jako efekt systematycznego i aktywnego uczestnictwa w kulturze”, Tamże, s. 154.

⁵²⁵ J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Wyd. UAM, Poznań 1997, s. 53.

⁵²⁶ M. Wielopolska-Szymura, *Dwójka – radio z kulturą. O kulturotwórczej misji Programu II Polskiego Radia. Ujęcie monograficzne*, „Media - Kultura - Komunikacja Społeczna” 2019, nr 4(12), s. 52.

wymiaru tożsamościowego⁵²⁷. Postulują oni, iż słuchanie radia równa się specyficzny tryb nadawczy przy pomocy którego możliwe jest wywołanie określonych zachowań społecznych u odbiorcy. Jak wskazuje Stachyra „polega ono na wzbudzaniu naturalnej dla nadawcy świadomości, że w danym momencie dokonywania aktu antenowej wypowiedzi towarzyszy mu odbiorca i vice versa – na przekonaniu odbiorcy, że nadawca mówi do niego w czasie rzeczywistym”⁵²⁸. Aspekt ten jest o tyle ważny, gdyż dodaje do relacji pierwiastek wspólnotowy.

2.3. Audytorium

Jak wskazuje Goban-Klas⁵²⁹ obecnie pojęcie „audytorium” utożsamiane jest z publicznością, co biorąc pod uwagę podstawowe założenia stojące za tymi dwoma terminami wydaje się być słuszne. Mamy bowiem do czynienia z tzw. zbiorowością odbiorcą, w ramach której wyróżniamy jednostki, które bądź uczestniczą bądź uczestniczyły w odbiorze konkretnego przekazu, w tym przypadku przekazu radiowego. Założenia te warunkują konieczność wprowadzenia wyrażenia „masowy odbiorca”, który został poddany analizie przez Herberta Blumera⁵³⁰. Badacz wskazuje, że masa to nowy rodzaj zbiorowości społecznej, która przeciwstawiona została innym zbiorowościom, takim jak chociażby tłum. Istotne jest, iż przeciwstawia on masę również publiczności, co obecnie wydaje się być nieuzasadnione, jak wspomniano wcześniej. Termin ten pozwolił niejako na zaprezentowanie nowych cech po stronie słuchaczy radiowych. Przede wszystkim jest ona liczniejsza oraz bardziej rozproszona od innych tego typu zbiorowości. Nie tylko się oświadczyły, ale - co ważniejsze - nikt nie wie, kiedy zbiorowość masowa została powołana do życia. Z kolei brak tożsamości prowadzi do niezdolności funkcjonowania w określony sposób, gdzie jednym z aspektów jest także zmienność jej uczestników. Blumer podkreśla, iż nie działa ona w sposób samodzielny, a stanowi bardziej przedmiot działania, który może prowadzić do manipulacji⁵³¹.

Powołując się na przemyślenia Johna Ellisa, możliwe jest stwierdzenie, że audytorium „nie ma głosu (...), w jego skład wchodzi różne grupy zróżnicowane ze względu

⁵²⁷ S. Douglas, *Listening In: Radio and the American Imagination, from Amos 'n' Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*, Crown Publishing, New York 1999, s. 6–8.

⁵²⁸ G. Stachyra, *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media - Kultura - Komunikacja Społeczna” 2019, nr 4(12), s. 75.

⁵²⁹ Por. T. Goban-Klas, *Pochwała medioznawstwa, czyli renesans McLuhana*, „Studia medioznawcze” 2000, nr 1.

⁵³⁰ Za: M. Juza, Internet jako nowe medium masowe: szanse, zagrożenia, perspektywy, „Studia Medioznawcze” 2007, nr 2(29).

⁵³¹ Tamże.

na poziom dochodu, wykształcenia, kompetencje kulturalne. Audytorium nie korzysta z telewizji, ono raczej ogląda programy i je konsumuje. Dlatego instytucje medialne nie poszukują widzów, lecz audytorium”⁵³².

Pozycja radia w Polsce jest dość silna. Według raportu przygotowanego w 2015 roku średni czas słuchania radia w naszym kraju jest większy niż w innych państwach Unii Europejskiej⁵³³. W pierwszym kwartale 2021 r. radia słuchało 67,0% Polaków, gdzie wskazuje się na grupę wiekową od 15 do 75 lat. Przy czym przeciętny słuchacz robił to przez 4 godziny 14 minut dziennie, co jest o osiem minut krócej niż w poprzednim kwartale 2020 roku. Można w tej dziedzinie wprawdzie zauważyć niekorzystną tendencję, bowiem jeszcze w pierwszym kwartale 2019 r. z medium tego korzystało 72,1% mieszkańców Polski⁵³⁴. Mimo to audytorium radiowe wciąż obejmuje swoim zakresem osoby mieszkające na terytorium naszego kraju, co pozwala na dotarcie z przekazem do szerokiego grona odbiorców. Jeżeli skoncentrujemy się na programach ogólnopolskim, w tym Polskim Radiu (13,7 proc. udziałów w słuchalności) to w pierwszy kwartale 2021 roku zanotowało ono spadek słuchalności, nawet o 12 minut w przypadku Programu II Polskiego Radia.

Największe znaczenie posiadają programy ogólnopolskie, których udział w słuchalności wynosił 51,6%⁵³⁵. Z badań wynika, że radio jest najchętniej słuchane w godzinach porannych, tak w domu, jak i w drodze do pracy (w tym ostatnim przypadku przez osoby, które poruszają się samochodem), a także w czasie wykonywania obowiązków zawodowych. Wynikają z tego dwie zależności. Po pierwsze radio najwięcej odbiorców ma do godziny 16.00, kiedy to stanowi medium o największym zasięgu. Po drugie zaś ma ono większy zasięg w dni powszednie niż w soboty i niedziele. Natomiast jego zasięg praktycznego dotarcia do odbiorców nie zależy od wahań sezonowych, czyli nie zmienia się w zależności od pory roku. Największą słuchalność ma ono w grupie wiekowej 15-49 lat, niemniej jednak stanowi tzw. medium uniwersalne, obierane niezależnie od płci, wykształcenia, a także wieku⁵³⁶.

Warto także odwołać się do badania przeprowadzonego przez Millward Brown na

⁵³² J. Ellis, *Channel 4: Working Notes*, “Screen” 1983, nr 24–26, s. 49.

⁵³³ *Polski rynek reklamy telewizyjnej na tle wybranych rynków w Europie. Perspektywy rozwoju i zagrożenia. Raport przygotowany przez KPMG na zlecenie IAA Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Reklamy*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., https://iaa.org.pl/wp-content/uploads/2017/10/IAA_Polska_Raport2015_wersja-online-1.pdf html

⁵³⁴ *Informacja o audytorium radiowym w Polsce w I kwartale 2021 roku*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://www.gov.pl/web/krrit/raporty-kwartalne2>

⁵³⁵ Tamże.

⁵³⁶ J. Dzierżyńska-Mielczarek, *Rynek radiowy w Polsce w latach 2001–2011*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2012, nr 4, s. 36.

temat radiowego audytorium⁵³⁷. Na tej podstawie stwierdza się, iż słuchanie radia jest popularniejszym zajęciem mężczyzn, niemniej jednak to grupa kobiet stanowi największą grupę osób słuchających radia. Gdy skoncentrujemy się na kryterium wieku, należy wskazać w pierwszej kolejności na przedział 40-59 (największa liczba radiosłuchaczy), niemniej jednak radio najczęściej jest słuchane przez osoby w przedziale wiekowym 25-39. To także skupienie się na czynniku, jakim jest wykształcenie. Okazuje się, iż najczęściej radio jest słuchane przez osoby z wykształceniem średnim. Z kolei radio najchętniej jest słuchane przez grupę absolwentów uczelni wyższych, po studiach magisterskich. Największa liczba radiosłuchaczy to emeryci i renciści. Raport wskazuje jasno, iż w grupie pracowników umysłowych słuchanie radia jest najpopularniejszą czynnością. Koncentrując się na Polskim Radiu, wskazuje się, iż taki sam odsetek kobiet, co mężczyźni słucha Programu 1 PR. Jednocześnie można zauważyć, iż to mężczyźni znacznie częściej niż kobiety zmieniają programy radiowe, co sprawia, że to właśnie kobiety dłużej słuchają pojedynczych programów radiowych. Tendencja ta jest odwrotna, gdy mówimy o Programie 2 PR⁵³⁸.

Odnosząc się do aspektu związanego z wiekiem, to na podstawie przywołanego raportu stwierdza się, iż radio najczęściej słuchane jest przez osoby w przedziale wiekowym 40-59, co dalej 35 proc. wszystkich słuchaczy. Z kolei 30 proc. to słuchacze w wieku 25-39 lat, zaś grupa najmłodsza, poniżej 25 roku życia to ok. 19 proc. wszystkich słuchaczy. Warto mieć na uwadze, iż 15 proc. wszystkich badanych słuchaczy stanowiły osoby pomiędzy 60 a 75 rokiem życia. Gdy skoncentrujemy się na jednostkach słuchających Polskiego Radia, to przeważa przede wszystkim grupa starszych osób, gdzie odsetek młodszych jest niewielki⁵³⁹.

Raport zaprezentował także dane dotyczące miejsca zamieszkania osób słuchających radia, z którego wynika, że 38 proc. badanych osób stanowią mieszkańcy wsi. Z kolei 19 proc. stanowią mieszkańcy małych miast do 100 tysięcy mieszkańców, zaś 15 proc. to mieszkańcy miast do 20 tysięcy mieszkańców. Kolejny odsetek, czyli 11 proc. dotyczy mieszkańców dużych miast do pół miliona mieszkańców, jak chociażby Warszawa czy Kraków, zaś miasta do 200 tysięcy mieszkańców mają tylko 8 proc. słuchaczy radia⁵⁴⁰. Gdy mówimy przykładowo o publicznej Trójce, to więcej słuchaczy pochodzi z miast powyżej

⁵³⁷ *Analiza danych radiometrycznych pod kątem modelu słuchania radia z uwzględnieniem wskaźników demograficznych*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://www.gov.pl/attachment/9a0d229b-7bdc-4a63-97e1-779dea1a6d69>

⁵³⁸ Tamże.

⁵³⁹ Tamże.

⁵⁴⁰ Tamże.

500 tys. mieszkańców, gdzie jest ona mało popularna dla osób młodych poniżej 25 roku życia. Programy Polskiego Radia są także popularne wśród osób legitymizujących się wyższym wykształceniem.

Uwzględniając coraz to nowe rozwiązania technologiczne możliwe jest dokonanie podziału pomiędzy programy radiowe posiadające tzw. tradycyjne audytorium oraz programy, gdzie audytorium to jest znacznie bardziej otwarte na wszelkiego rodzaju nowości o charakterze technicznym. Do pierwszej grupy bez wątpienia można zaliczyć programy Polskiego Radia, gdzie 80 proc. wszystkich słuchaczy to osoby w przedziale wiekowym 40-75 lat, czyli dwie najstarsze kategorie wiekowe, gdzie słuchanie radia odbywa się w domu.

Warto także skoncentrować się na porównaniu poszczególnych programów wchodzących w skład Polskiego Radia ze względu na takie cechy jak: wiek, wykształcenie, miejsce zamieszkania oraz sytuacja zawodowa. Gdy mówimy o Programie I to zdecydowana większość, bo prawie 70 proc. słuchaczy przekroczyło 50 rok życia. Z kolei prawie 80 proc. posiada średnie wykształcenie, z czego prawie 44 proc. mieszka na wsi. Warto zaznaczyć, że Program III gromadzi znacznie młodszą widownię, gdyż osoby powyżej 50 roku życia stanowią nieco ponad 36 proc. Największy odsetek dotyczy osób pomiędzy 30 a 60 rokiem życia (67,7 proc.). Dodatkowo ponad 88 proc. słuchaczy posiada bądź wykształcenie średnie bądź wykształcenie wyższe. Prawie 65 proc. zamieszkuje miasta powyżej 20 tys. mieszkańców, gdzie prawie 44 proc. osób słuchających tegoż radia to menadżerowie, właściciele przedsiębiorstw oraz osoby wykonujące tzw. wolne zawody. Analizując audytorium Programu II należy wskazać, iż duży odsetek to osoby powyżej 40 roku życia. Ponad 76 proc. słuchaczy legitymuje się wykształceniem średnim oraz wyższym. Prawie 30 proc. to mieszkańcy wsi, zaś 34 proc. stanowią emeryci.

Odwołując się do pozyskanych danych możliwe jest zaobserwowanie, iż zróżnicowana oferta programowa nie przedłożyła się dłuższy okres słuchania radia przez odbiorców, jak również nie przełożyła się na odmienne słuchanie Polskie Radia; głównie w domu bądź w pracy. W praktyce okazuje się bowiem, iż słuchanie radia to wyłącznie czynność towarzysząca innym zajęciom, które bardziej absorbują jednostkę. Radio przestało być rozpatrywane w kategorii medium zapewniającego rozrywkę. Jednocześnie należy mieć na uwadze, iż audytorium słuchaczy radiowych jest najbardziej zróżnicowane pod względem cechy, jaką jest wiek. Warunkuje ona niejako pozostałe aspekty, takie jak wykształcenie, miejsce słuchania radia oraz indywidualną skłonność do korzystania z radia internetowego. Na tle pozostałych rozgłośni radiowych, pod względem audytorium, wyróżnia się Program 3 PR.

2.4. Sprzężenie zwrotne

Gdy mówimy o procesie komunikacji należy wziąć pod uwagę tzw. sprzężenie zwrotne. Stanowi ono reakcje odbiorcy na przekaz płynący od nadawcy, przy czym dochodzi do odwróconej komunikacji. Mianowicie sygnał płynie od pierwotnego odbiorcy do nadawcy, przechodząc przez te same etapy co pierwotny komunikat, dzięki czemu nadawca otrzymuje informację, czy treść dotarła do adresata. Podkreśla się, iż informacja musi być zrozumiała, akceptowalna, oczekiwana oraz przyswojona. Dzięki temu możliwe jest wskazanie na aspekty, które wymagają poprawy, co pozwoli na skuteczniejszą komunikację. To także skoncentrowanie się na samej informacji oraz wymaganym przez odbiorcę sposobie jej przekazywania. Sprzężenie zwrotne może przejawiać zarówno wymiar pozytywny, czyli akceptujący komunikat i sposób jego przekazania, jak i negatywny służyć do skorygowania przyszłego sposobu nadania czy treści⁵⁴¹. Dzięki sprzężeniu zwrotnemu komunikacja nabiera charakteru interaktywnego.

W przeciwieństwie to tzw. kontaktu *face to face*, telefonicznego czy przez media społecznościowe, radio jest zasadniczo medium jednokierunkowym, gdzie za podstawę swego działania przyjmuje klasyczną drogę przekazu od nadawcy do odbiorcy. W komunikacji radiowej obowiązują komunikacyjny wzorzec alokacji, czyli centralny podmiot przekazuje zestandaryzowaną informację w tym samym czasie wielu odbiorcom, gdzie nie ma możliwości przekazania bezpośredniej odpowiedzi lub jest to niezwykle ograniczone. Wyróżnia się alokację twardą, która zakłada jednokierunkowy przekaz bez oczekiwania na jakąkolwiek informację zwrotną oraz alokację miękką, która może zawierać informacje, wprowadzające elementy konwersacji czy też konsultacji⁵⁴².

Na podstawie literatury przedmiotu należy podkreślić, iż podział na jedno- oraz dwukierunkowy model komunikowania się stanowi wyłącznie podział umowny. Anna Kozłowska podkreśla, iż sprzężenie zwrotne pojawia się praktycznie w każdej sytuacji o charakterze komunikacyjnym, ze względu na fakt, iż po stronie odbiorcy występuje określona reakcja⁵⁴³. Niemniej jednak nadawca nie może jej rozpatrywać w ramach kategorii efektu komunikowania się, ani nie wpływa ona bezpośrednio lub pośrednio na sam proces

⁵⁴¹ S.W. Littlejohn, K.A. Foss, *Theories of Human Communication*, Thomson/Wadsworth, Belmont 2008, s. 952.

⁵⁴² J.L. Bordewijk, B. van Kaam, *Towards a New Classification of Tele-Information Services*, „InterMedia” 1986 vol. 14(1), s. 16–21; R. van Koert, *Electric media in rural development: Individual freedoms to choose versus politics of power and control*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., https://pure.uva.nl/ws/files/3732512/19019_UBA002000374_10.pdf [dostęp: 15.09.2019].

⁵⁴³ A. Kozłowska, *Oddziaływanie...*, op. cit., s. 29-31.

komunikacji. Badaczka zaznacza, iż nadawca - w przypadku radia - nie jest w stanie jej zobaczyć. Gdy mówimy o stacjach radiowych to wskazuje się na występowanie sprzężenia zwrotne, niemniej jednak przejawia ono zupełnie inny charakter, niż dotychczas. W pierwszej kolejności należy wskazać na natychmiastową reakcję po stronie nadawcy, niemniej jednak występuje ograniczony kontakt pomiędzy nadawcą oraz odbiorcą. Komunikacja dwukierunkowa przejawia aspekt bezpośredniości, gdzie nadawca ma możliwość zobaczenia reakcji po stronie odbiorcy. Pojawia się sprzężenie zwrotne, który przejawia konkretne znaczenie po stronie nadawcy; informacje na temat tego co zostało usłyszane, zobaczone oraz zrozumiane. Gdy mówimy o komunikacji jednostronnej, która w przypadku radia ma charakter monologii, nie można zapominać, iż odbiorca poprzez kody niewerbalne przekazuje swoje emocje w stosunku do danego przekazu, o czym mówi m.in. B. Dobek-Ostrowska⁵⁴⁴. Literatura przedmiotu jednoznacznie wskazuje, że jedną z funkcji sprzężenia zwrotnego jest możliwe dopasowanie komunikatu do potrzeb oraz oczekiwań po stronie nadawcy w sposób wręcz natychmiastowy. Pozwala to na uzupełnienie potrzebnych informacji w toku komunikowania się, co przełoży się bezpośrednio na możliwość zrozumienie⁵⁴⁵.

Wraz z pojawieniem się mediów elektronicznych rośnie możliwość uzyskania w komunikacji radiowej sprzężenia zwrotnego. Pojawienie się prowadzonych przez stacje radiowe portali czy stron w mediach społecznościowych zwiększyło w znacznej mierze ich interaktywność. Na przestrzeni ostatnich lat możliwe było zaobserwowanie zmieniających się ustawicznie sposobów komunikacji międzyludzkiej, co poniekąd doprowadziło do zmiany tzw. komunikatów medialnych. Jak zauważa Grażyna Stachyra „niezaprzeczalna jest transformacja radia zarówno w aspekcie technicznym, jak i gatunkowym”⁵⁴⁶. W radiu treść przekazywana przez nadawcę obudowana jest wokół konkretnych kontekstów kulturowych, co powoduje naturalną transponację określonych atrybutów cywilizacyjnych wpisanych w komunikację medialną.

2.5. Rodzaje instytucji radiowych w Polsce

Rozgłośnie radiowe w Polsce dzielą się na dwie zasadnicze grupy: publiczne i

⁵⁴⁴ B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy...*, op. cit., s. 18–19.

⁵⁴⁵ W przypadku komunikowania bezpośredniego, w przeciwieństwie do komunikowania pośredniego, można też spodziewać się większego stopnia zaangażowania odbiorcy w sytuację komunikacyjną. Fakt, że jako odbiorca mamy możliwość większego zaangażowania się w proces komunikowania, czyni nas często bardziej aktywnymi, tym samym bardziej pozytywnie nastawionymi do całego procesu; Za: A. Kozłowska, *Oddziaływanie...*, op. cit., s. 31.

⁵⁴⁶ G. Stachyra, *Radio jako przestrzeń...*, op. cit., s. 11.

komercyjne. Te pierwsze są obecnie spółkami Skarbu Państwa i obok reklam finansowane są również z wpływów abonamentowych oraz ewentualnych dotacji państwowych. Natomiast źródło dochodów rozgłośni komercyjnych stanowią wyłącznie środki pozyskiwane od reklamodawców. W Polsce możliwe jest także wyróżnienie nadawców określanych mianem „trzeciego sektora”, czyli nadawców społecznych, którzy nie mają obowiązku uiszczania opłat koncesyjnych, niemniej jednak nie posiadają prawa do emitowania reklam. Przykładem mogą być chociażby stacje radiowe powiązane z Kościołem katolickim⁵⁴⁷.

Stacje publiczne

Nadawcy publiczni stanowią najstarszą grupę instytucji radiowych. W okresie PRL-u byli absolutnymi monopolistami, jeśli chodzi o omawiane tu medium⁵⁴⁸. Sytuacja zdecydowanie zmieniła się po 1990 r., kiedy to nastąpiła względna nieformalna deregulacja rynku radiowego i pojawiły się tzw. stacje komercyjne. Mimo to stacje publiczne nadal posiadały silną pozycję na rynku, która zaczęła się zmniejszać w pierwszej dekadzie XXI wieku⁵⁴⁹. Warto mieć na uwadze, że w latach 1991-1993 programy zaliczane do Polskiego Radia ustawicznie zaczęły tracić dotychczasowych słuchaczy na tak rozgłośni komercyjnych, jak i katolickich⁵⁵⁰.

Nadawców publicznych dzielimy na dwie podstawowe kategorie. Pierwsza z nich obejmuje ogólnopolskie Polskie Radio SA., druga natomiast grupę 17 nadawców lokalnych, tworzących oddzielne spółki prawa handlowego i mających zasięg ograniczony do jednego województwa; wyjątkiem jest tu województwo zachodniopomorskie, w którym działają dwie takie stacje. W ramach Polskiego Radia wyróżnia się najważniejsze rozgłoszenie radiowe o charakterze publicznym, czyli Jedynekę, Dwójkę, Trójkę oraz Polskie Radio 24, a także szereg stacji nadających wyłącznie w formacie cyfrowym lub internetowym.

Jedynka, czyli Program 1 Polskiego Radia jest jedną z najpopularniejszych stacji radiowych w Polsce, która posiada bogatą historię. Istnieje ona nieprzerwanie od 1926 roku. Jedynka kieruje swoje audycje radiowe do szerokiego grona odbiorców, w różnym wieku i

⁵⁴⁷ Zob. P. Stęпка, *Media trzeciego sektora w państwach europejskich*, „Analiza Biura KRRiT” 2006, nr 6, passim.

⁵⁴⁸ Ustawa z dnia 2 grudnia 1960 r. o Komitecie do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”, Dz.U. 1960 nr 54 poz. 307.

⁵⁴⁹ J. Dzierżyńska-Mielczarek, *Rynek radiowy w Polsce w latach 2001-2011*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2012, nr 4(212), s. 36-37.

⁵⁵⁰ J. Beliczyński, *Rozwój radia w Polsce w latach 1989-2009* [w:] *Radio i Gazety. Transformacja polskich mediów regionalnych po 1989 roku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, B. Nierenberg, J. Marszałek-Kawa, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, s. 23

o różnej płci; analiza przedstawiona w podrozdziale 2.3 - audytorium. Nadaje programy informacyjne i publicystyczne, a także rozrywkowe. Inny charakter przejawia Program 2 Polskiego Radia, czyli Dwójka. To rozgłośnia stricte kulturalna, zajmująca się w swoich audycjach literaturą, muzyką klasyczną i kinem. Trójka, tj. Program 3 Polskiego Radia, zajmuje się informacją, publicystyką i reportażami. Znana jest przede wszystkim z reportaży i programów muzycznych, obejmujących różne gatunki m.in. rock, folk czy piosenkę poetycką. Natomiast Polskie Radio 24 ma charakter stacji stricte informacyjnej.

Stacje komercyjne

Pierwszą polską stacją komercyjną było krakowskie Radio Małopolska Fun, które później przekształciło się w dzisiejszy RMF FM. Rozpoczęło ono nadawanie w styczniu 1990 roku. Wśród pionierów należy wspomnieć także o Radiu Solidarność, czyli późniejszym Radiu Eska, Radiu GA-ZET-A (dzisiejsze Radio Zet), Radio Alex i nieistniejącym obecnie Radiu Kormoran z Węgorzewa. Pozwoliło to na stworzenie tzw. sektora komercyjnego⁵⁵¹. Niedługo zaczęły powstawać kolejne, które były określane mianem „pirackich” ze względu na profil prowadzonej działalności; działało ich w tamtym okresie 55.

Uporządkowanie rynku radiowego rozpoczęło się w 1994 roku, poprzez uruchomienie systemu koncesji przyznawanych przez Krajową Radę Radiofonii i Telewizji. Wówczas zezwolenie na nadawanie ogólnopolskie otrzymały dwa podmioty komercyjne: RMF i Radio Zet. Koncesje otrzymały także stacje lokalne, ograniczone do obszaru jednego województwa, jego części lub nawet pojedynczego miasta. W 1994 roku łącznie przyznano je trzem sieciom radiowym przejawiającym zasięg ogólnopolski oraz 156 stacjom komercyjnym w tym 46 stacjom kościelnym, a w 1995 r. następnych 36, gdzie otrzymały je głównie podmioty funkcjonujące już wcześniej⁵⁵².

W kolejnych latach wśród komercyjnych nadawców radiowych uwidoczniły się dwie zasadnicze tendencje. Pierwsza z nich obejmowała sieciowanie poszczególnych stacji, czyli wykorzystywanie wielu koncesji lokalnych do nadawania jednolitego programu na obszarze Polski. Na takiej zasadzie działają m.in. Radio Złote Przeboje, Eska czy Vox FM⁵⁵³. Umożliwia to zmniejszenie kosztów funkcjonowania poszczególnych rozgłośni. Drugim

⁵⁵¹ Tamże, s. 23.

⁵⁵² P. Wiśniewski, *Radiofonia i telewizja. Narzędzia służące realizacji misji Kościoła. Prawo i praktyka w Polsce 1989–2008*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 88.

⁵⁵³ R. Kowalczyk, *Media lokalne w Polsce*, Contact, Poznań 2009, s. 135.

trendem było tworzenie tzw. stacji sformatowanych, czyli skierowanych do określonej grupy odbiorców, na przykład fanów muzyki klasycznej czy rocka⁵⁵⁴. Dzięki temu możliwe dotarcie do osób niezbyt pozytywnie nastawionych do tradycyjnych stacji radiowych, co dawało możliwość poszerzenia audytorium, a także pozyskania lojalności po stronie słuchaczy.

Dwoma najpopularniejszymi stacjami o charakterze komercyjnymi w Polsce od lat pozostają RMF FM oraz Radio Zet. Obie rozgłośnie funkcjonują od 1990 roku. RMF FM rozpoczęło działalność w styczniu, podczas, gdy Radio Zet we wrześniu tego samego roku. RMF FM to skrót od Radio Muzyka Fakty. Jest to największe i pierwsze na polskim rynku komercyjne radio muzyczno-informacyjne w Polsce. Powstało w Krakowie i kładzie nacisk przede wszystkim na aspekt muzyczny. Na przestrzeni kolejnych lat dodawane były kolejne programy muzyczne, np. RMF MAXXX. Radio Zet to również komercyjna stacja radiowa o profilu muzyczno-informacyjnym z Warszawy. Początkowo nadawało ono audycje pod nazwą „Radio Gazeta” i dość skutecznie konkurowało z RMF FM⁵⁵⁵. W drugiej dekadzie XXI wieku RMF stało się samodzielnym dominantem na polskim rynku radiowym.

Wśród podmiotów funkcjonujących na obecnym rynku radiowym, najczęściej przejawia charakter komercyjny. W I kwartale 2021 roku największy udział w czasie słuchania posiadała grupa RMF - 36,7% (w tym samo radio RMF – 30,1%). Następne miejsca zajmowały kolejno: Eurozet (17,1% - przede wszystkim Radio Zet), z którym dodatkowo związane jest porozumienie ponad 50 mniejszych stacji – Pakiet Niezależnych (7,8%); rozgłośnie publiczne (13,7% - w tym ponad 8,6% programy ogólnopolskie); grupa Time (13,5%), w ramach, której działają sieci stacji oparte na koncesjach lokalnych (Eska, Wawa, Vox FM); grupa Agora (6,7%). Mniejsi samodzielni nadawcy mieli tylko 4,4% udziału w rynku⁵⁵⁶.

2.6. Misja Radia Publicznego

Jak zauważa F. Znaniecki Radio Publiczne „to przede wszystkim instrument udostępniania kultury, pośrednik, dzięki któremu różne obszary kultury stają się dostępne ogółowi społeczeństwa. Radio jest jedną z form społecznych styczności symbolicznych a

⁵⁵⁴ T. Kowalski, *Przyszłość mediów – media przyszłości*, [w:] *Media, komunikacja, biznes elektroniczny*, red. B. Jung, Difin, Warszawa 2001, s. 248.

⁵⁵⁵ M. Trochimczuk, *Rynek radiowy w Polsce. Przegląd na podstawie danych z 2011 r.*, artykuł dostępny online dn. 5.10.2019 r., http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/kontrola/program/radio/problemowe/rynek_radiowy_w_polsce_przeglad.pdf

⁵⁵⁶ *Informacja o audytorium radiowym...*

zarazem środowiskiem społecznym pośrednim. Jako nośnik treści ważnych (lub nie) społecznie zastępuje rzeczywiste kontakty z innymi członkami tej samej grupy; daje wiedzę o grupie i jej doświadczeniu społecznym w wymiarze zbiorowym i indywidualnym”⁵⁵⁷.

Na tej podstawie możliwe jest radio stanowi środek masowego komunikowania, będąc jednocześnie tzw. instytucją wychowania pośredniego, o czym wspomina Mirosława Wielkopolska-Szymur⁵⁵⁸. Mamy bowiem do czynienia z narzędziem, przy pomocy którego możliwa jest komunikacja pomiędzy tak jednostkami, jak i grupami które są od siebie odległe zarówno w ramach czasu, jak i przestrzeni. Badaczka wskazuje, iż jest on „wspólne, dostępne innym, stanowi aktualną lub potencjalną własność duchową wielu rozproszonych jednostek lub grup”⁵⁵⁹. Z kolei Znaniecki podkreśla znaczenie funkcji integrującej, co pozwala na stworzenie tzw. społecznego porozumienia; ta styczność symboliczna, pośrednia jest niezbędna dla istnienia dużych grup społecznych - narodu, społeczeństwa, a także państwa”⁵⁶⁰.

Media publiczne różnią się od stacji komercyjnych nie tylko pod względem sposobu finansowania, ale przede wszystkim misji publicznej. Mamy jednak do czynienia z pojęciem niejednoznacznym, rozumianym jako kształtowanie postaw społecznych i obywatelskich. To także skoncentrowanie się na kreowaniu wzorców osobowych, przy pomocy których możliwe jest podjęcie dialogu społecznego oraz tworzenie społeczeństwa obywatelskiego. W misji mieści się także cel przekazywania wiarygodnych informacji z naciskiem na sprawy ważne dla poszczególnych społeczności, które nie mają podnieść wyłącznie wyników słuchalności. Działania o charakterze kulturalnym mają służyć zachowaniu tradycji i dziedzictwa narodowego czy społecznego, promować tzw. kulturę wyższą. Dotyczy to także kwestii wspierania twórców, kierując się nie ich potencjałem komercyjnym, a wartością artystyczną. W zakresie misji mieści się także wszechstronna edukacja społeczeństwa, włączając w to edukację medialną i obywatelską. Jednocześnie treści te muszą być powszechnie dostępne i przygotowane dla jak najszerszego grona odbiorców, ale poprzez wszechstronność treści, a nie dostosowywanie ich do gustu przeciętnego odbiorcy⁵⁶¹. Wymienione aspekty zostaną pogłębione w dalszej części tegoż podrozdziału.

⁵⁵⁷ F. Znaniecki, *Socjologia wychowania*, Wydaw. Nauk. PWN, Warszawa 2001, s. 15.

⁵⁵⁸ Por. M. Wielkopolska-Szymur, *Misja radia publicznego*, „Studia Medioznawcze” 2006, nr 3(26), s. 23.

⁵⁵⁹ Tamże, s. 24.

⁵⁶⁰ F. Znaniecki, *Socjologia wychowania...*, op. cit., s. 15.

⁵⁶¹ T. Lasota, *Misja publiczna w telewizji polskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (20), s. 157-158; T. Skoczek, *Zasady finansowania mediów publicznych w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2009, nr 783, s. 71-72.

Pod względem prawnym misję mediów publicznych określa Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji⁵⁶². Publiczna radiofonia i telewizja realizuje analizowaną misję publiczną, oferując, na zasadach określonych w ustawie, całemu społeczeństwu i poszczególnym jego częściom, zróżnicowane programy i inne usługi w zakresie informacji, publicystyki, kultury, rozrywki, edukacji i sportu, cechujące się pluralizmem, bezstronnością, wyważeniem i niezależnością oraz innowacyjnością, wysoką jakością i integralnością przekazu.

Powołując się na przemyślenia Znanieckiego, radio to jedna z form społecznej styczności symbolicznej. Mianem tym badacz określał wszelkie środki masowej komunikacji. Jednocześnie zwrócił on uwagę, że media to także środowisko społeczne pośrednie. Gdy mówimy o pierwszym z aspektów należy zaznaczyć, iż jest on kluczowy dla funkcjonowania określonych grup społecznych, takich jak naród, społeczeństwo czy państwo. Znaniecki był przekonany, że dzięki radiu możliwe jest dokonanie połączenia na linii państwo-obywatele, ze szczególną uwagą na wzajemne relacje pomiędzy członkami społeczeństwa⁵⁶³. W związku z tym konieczne jest odwołanie się do Ustawy o radiofonii i telewizji⁵⁶⁴, gdzie znalazł się zapis zgodnie z którym obowiązkiem mediów publicznych jest udostępnienie czasu antenowego poszczególnym organom państwowym, co pozwoli nie tylko na zaprezentowanie polityki państwa, ale również pokazanie jakie stanowisko w odniesieniu do poszczególnych spraw publicznych przejawiają poszczególne partie polityczne.

W teorii partie polityczne nie pojawiają się tak często na antenie mediów koncesjonowanych, niemniej jednak tendencja ta na przestrzeni ostatnich lat uległa znacznej przemianie. Nie zmienia to faktu, iż media publiczne najczęściej przeznaczają część swojego czasu antenowego zarówno organom państwowym, jak i członkom partii politycznych. Główna różnica polega na tym, iż media koncesjonowane nie mają takiego obowiązku, podczas, gdy media publiczne „muszą” to robić.

Warto także skoncentrować się na wspomnianej styczności pośredniej, dzięki której istnieje nie tylko naród, ale także państwo. Jak podkreśla Wielkopolska-Szymur „każda z tych grup w interesie własnego bytu jest zmuszona żądać od swych członków znajomości symboli służących do pośredniego porozumienia”⁵⁶⁵. Wśród tzw. tradycyjnych form

⁵⁶² Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz.U. z 2018 r. poz. 650, 915, 1717.

⁵⁶³ F. Znaniecki, *Socjologia wychowania...*, op. cit., s. 15.

⁵⁶⁴ Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz.U. z 2018 r. poz. 650, 915, 1717.

⁵⁶⁵ M. Wielkopolska-Szymur, *Misja radia publicznego...*, op. cit., s. 25.

nabywania wiedzy wyróżnia się nauczanie indywidualne, które odbywa się w ramach naturalnego środowiska. To także zwrócenie uwagi na nauczanie szkolne oraz działalność intelektualną, która pozwala na kontakt z literaturą oraz sztuką poprzez instytucje porozumienia pośredniego, do których należy także radio⁵⁶⁶. Gdy mówimy o edukacji realizowanej przez media publiczne należy pamiętać, iż w żaden sposób nie jest ona w stanie zastąpić tradycyjnych form, takich jak szkoła czy rodzina. To jedynie możliwość wypełnienia potencjalnych luk odnośnie kultury i społeczeństwa.

Odwołując się do założeń stojących za stycznością pośrednią wskazuje się, iż warunkuje ona zwiększoną możliwość wybrania przez jednostkę określonego wpływu kulturalnego, któremu ta będzie poddawana. Istotne jest, że to ona sama decyduje o kształcie swojego środowiska społecznego, wyznaczanego na podstawie zarówno indywidualnych zainteresowań, jak i przejawianego rozwoju intelektualnego. To zwrócenie uwagi, iż radio ma możliwość zaspokojenia już istniejących potrzeb kulturalnych, gdzie dużo trudniejszym i bardziej złożonym zadaniem jest pobudzenie przez nie potrzeb, których *de facto* nie ma. Co nie oznacza, że jest to zadanie całkowicie niemożliwe, gdyż jednostka ma kontakt z różnymi, odmiennymi formami kultury. Współcześnie możliwe jest zaobserwowanie, iż nastąpiła zmiana poszczególnych form uczestnictwa kulturalnego, co warunkuje konieczność przeformułowania misji w kontekście zadań misyjnych powiązanych z tzw. kulturą artystyczną. Radio, a dokładniej media publiczne ukierunkowane są na styczność pośrednią, która niejako stanowi gwaranta dalszego trwania narodu oraz państwa, o czym wspomina Wielkopolska-Szymur⁵⁶⁷.

Jednocześnie należy mieć na uwadze, iż kwintesencją misji Radia Publicznego jest w pierwszej kolejności zachowanie nagrań radiowych, pod postacią m.in. audycji dla kolejnych pokoleń. Stanowią one bowiem bezsprzecznie część dziedzictwa narodowego. To także ich dokumentacja w ramach kategorii zasobów archiwalnych, gdzie wyróżnia się także aspekt ich upowszechniania. W tym przypadku konieczne jest odwołanie się do zapisów artykułu 21 ustawy z dnia 29 grudnia 1992 roku o radiofonii i telewizji, czyli podpunktu koncentrującego się na misji radia publicznego. Misyjność może być realizowana m.in. poprzez zróżnicowane programy i inne usługi w zakresie informacji, publicystyki, kultury, rozrywki, edukacji i sportu; szczególnie ważny w tym przypadku jest aspekt edukacyjny,

⁵⁶⁶ Wraz z postępowaniem cywilizacyjnym wzrasta różnorodność styczności symbolicznych, co powoduje konieczność dokonywania selekcji. Zakres styczności pośrednich przy danej technice pośredniego porozumienia zależy od zdolności osobnika do rozumienia symboli - znajomości kodu komunikowania i umiejętności dekodowania; Tamże, s. 25.

⁵⁶⁷ Tamże, s. 26.

który został także zawarty w punkcie 11 – upowszechnianie edukacji medialnej. Z kolei punkt 6a, wskazuje na prowadzenie działalności w zakresie zachowywania, ochrony, konserwacji i uzupełniania zbiorów audycji i innych materiałów nabytych lub wytworzonych na potrzeby programów.

Realizacja misji publicznej przez radio jest tym ważniejsza, gdyż media spełniają szereg istotnych zadań⁵⁶⁸ i funkcji⁵⁶⁹. Do zadań publicznej radiofonii i telewizji, wynikających z realizacji misji, należy w szczególności - na podstawie przywołanej Ustawy - wyróżnić⁵⁷⁰: tworzenie i rozpowszechnianie programów ogólnokrajowych, programów regionalnych, programów dla odbiorców za granicą w języku polskim i innych językach oraz innych programów realizujących demokratyczne, społeczne i kulturalne potrzeby społeczności lokalnych; tworzenie i dostarczanie przez sieci telekomunikacyjne audiowizualnych, audiowizualnych i tekstowych usług innych niż programy, związanych z programami, uzupełniających, poszerzających lub wzbogacających je, które realizują demokratyczne, społeczne i kulturalne potrzeby społeczeństwa, w tym audiowizualnych usług medialnych na żądanie; budowa lub eksploatacja nadawczych i przekaźnikowych stacji radiowych lub telewizyjnych oraz innych urządzeń służących do dostarczania programów; prowadzenie prac nad nowymi technikami tworzenia i rozpowszechniania programów radiowych lub telewizyjnych, tworzenia i dostarczania usług, zachęcanie do korzystania z takich technik; prowadzenie działalności w zakresie nabywania, przygotowywania, produkcji lub

⁵⁶⁸ Podkreślić w tym miejscu warto, iż za najważniejsze cechy współczesnych mediów w literaturze przedmiotu uznaje się przede wszystkim: „stanowią ważny i wciąż rozwijający się sektor życia zbiorowego, są również rodzajem działalności gospodarczej, co między innymi przejawia się używaniem takich określeń jak „przemysł informacji”, „przemysł rozrywkowy” bądź show business; dostarczają pracy specjalistów różnej kategorii, wytwarzają również poszukiwane produkty kulturalne, są instytucjami, które same ukształtowały swoje wewnętrzne zasady działania, są jednocześnie powiązane z wieloma innymi instytucjami gospodarczymi, kulturalnymi czy ekonomicznymi; należą do znaczących instrumentów władzy społecznej, są również narzędziem kontroli, społecznego zarządzania, mobilizacji oraz pobudzania innowacyjności, które może stanowić substytut siły fizycznej bądź zachęt materialnych; stanowią istotne forum, na którym sprawy powszechne – zarówno w wymiarze narodowym, jak i międzynarodowym – mają szansę być publicznie prezentowane i analizowane; pobudzają rozwój kultury, przy czym odnosi się to do jej aspektu symbolicznego, artystycznego, jak również obyczajowego i normatywnego, media mają olbrzymie możliwości promowania nowe tendencje, np. w różnych sferach życia - sztuce, modzie i obyczajach; określane są jako dominujące źródło kształtowania indywidualnej wyobraźni szerokich mas odbiorców, co praktycznie oznacza możliwość wpływania na całe społeczeństwa”; D. Maciołek, *Wpływ manipulacji medialnej na kształtowanie się tożsamości współczesnej młodzieży*, „Kultura-Media-Teologia” 2014, nr 19, s. 47-48.

⁵⁶⁹ Media wypełniają współcześnie szereg istotnych funkcji, takich jak między innymi: „ekspresywną, polegającą na wywołaniu w adresacie określonych, pożądanых przez nadawcę reakcji, fatyczną – mającą na celu podtrzymanie komunikacji między nadawcą a odbiorcą, konatywną – zawierającą skierowane do odbiorcy nakazy, przeważnie sformułowane w gramatycznej formie wołacza i mające na celu wywołanie określonej reakcji, metajęzykową, mającą na celu wyjaśnienie sensu niezrozumiałych dla odbiorców stwierdzeń oraz zwrócenie uwagi na interpretację tekstu, poetycką – o znaczeniu estetycznym, referencyjną, odwołującą odbiorców do konkretnych sytuacji, nawiązującą do powszechnie, ogólnych znanych faktów”; J. Gajda., *Media w edukacji*, Impuls, Kraków 2004, s. 42.

⁵⁷⁰ Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz.U. 1993 nr 7 poz. 34.

koprodukcji audycji i innych materiałów na potrzeby programów, prowadzenie działalności w zakresie zachowywania, ochrony, konserwacji i uzupełniania zbiorów audycji i innych materiałów nabytych lub wytworzonych na potrzeby programów, popieranie twórczości artystycznej, literackiej, naukowej oraz działalności oświatowej i działalności w zakresie sportu; upowszechnianie wiedzy o języku polskim; uwzględnianie potrzeb mniejszości narodowych i etnicznych oraz społeczności posługującej się językiem regionalnym, w tym emitowanie programów informacyjnych w językach mniejszości narodowych i etnicznych oraz języku regionalnym; tworzenie i rozpowszechnianie programów oraz tworzenie i dostarczanie usług, służących przedstawianiu Rzeczypospolitej Polski, jej języka, historii lub kultury za granicą, w tym na użytek środowisk polonijnych oraz Polaków zamieszkałych za granicą, lub przyczynianie się do tworzenia, rozpowszechniania lub dostarczania takich programów lub usług; zapewnianie dostępności programów lub ich części i innych usług dla osób niepełnosprawnych z powodu dysfunkcji narządu wzroku oraz osób niepełnosprawnych z powodu dysfunkcji narządu słuchu; upowszechnianie edukacji medialnej; z bardzo zbliżonymi założeniami mamy do czynienia w przypadku radia internetowe.

2.7. Radio przez Internet

Odwołując się do przemyśleń Bertolda Brechta, a dokładniej jego teorii radia (niem. *Radiotheorie*), należy wskazać, iż twórcy radiowi powinni otworzyć się na intencje po stronie odbiorców, co pozwoli na możliwość współtworzenia przez nich przekazu radiowego. Należy zauważyć, że „radio byłoby najświetniejszym narzędziem komunikowania społecznego pod warunkiem, że umiałyby odbierać, tak jak umie nadawać; pozwalałoby słuchaczowi mówić, tak jak pozwala mu słuchać; wiedziałyby, jak nawiązywać z nim więź, zamiast go izolować”⁵⁷¹. Z kolei Grażyna Stachyra zwraca uwagę, iż tego typu otwarcie bezpośrednio prowadziłyby do powstania tzw. gatunków konglomeratowych, czyli rozszerzających gatunek czysto radiowy⁵⁷². Jednym z efektów jest udostępnianie odbiorcom fragmentów poszczególnych audycji, dzięki temu ma on możliwość wybrania czego chce słuchać.

Warto zaznaczyć, że „Internet jest zbiorem gigantycznych sieci komputerowych,

⁵⁷¹ Ch.S. Nissen, *Digitization and Public Service Media: What Service for Which Public?* [w:] *Public Service Media in Europe: A Comparative Approach*, red. K.A. Ibarra, E. Nowak, R. Kuhn, Routledge, New York 2015, s. 92.

⁵⁷² G. Stachyra, *Współczesne gatunki radiowe jako konglomeraty i kolekcje*, [w:] *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, red. W. Godzic, Z. Bauer, Poltext, Warszawa 2015, s. 25-49.

połączonych ze sobą zarówno w sensie fizycznym, jak i logicznym, polegającym na zdolności do kodowania i dekodowania wyspecjalizowanych protokołów komunikacyjnych”⁵⁷³. To przede wszystkim sieć o charakterze eksperymentalnym warunkując możliwość podejmowania bezpiecznej komunikacji. Warto mieć na uwadze, że początkowo (lata 60 XX wieku) miała być przeznaczona wyłącznie do celów wojskowych. Jej masowa dostępność była jednak możliwa dopiero trzy dekady później, w latach 90 XX wieku.

Interesujący wydaje się być fakt, iż funkcjonowanie współczesnego Internetu nie byłoby możliwe bez etapu, jakim jest powstanie komputera, a w późniejszym okresie czasu urządzeń mobilnych. Jest to o tyle ważne, gdyż przy ich pomocy możliwe jest odbieranie, wysyłanie oraz przetwarzanie danych. Powołując się na przemyślenia Muszyńskiego, możliwe jest wskazanie, iż „Skonstruowanie i uruchomienie komputera zapoczątkowało rewolucję cyfrową, informatyka «włłała się» w życie ludzi, zmieniając je w wielu dziedzinach”⁵⁷⁴. To także medium, które rozwija się najszybciej, przy tym będąc tworem dość specyficznym. Wynika to z faktu, iż łączone są cechy przypisane do środków masowego przekazu, pozwalające użytkownikowi nie tylko na czytanie prasy czy artykułów, ale również słuchanie radia, oglądanie filmów oraz programów telewizyjnych bez względu na miejsce oraz czas. Jednostka ma możliwość odkrywania informacji bez względu na tematykę. Mamy w tym przypadku z tzw. globalnym zasięgiem, gdzie m.in. prowadzenie działalności gospodarczej jest nie tylko proste, ale jednocześnie niezwykle opłacalne. Wskazuje się także na szybką wymianę informacji, co przełożyło się na wzrost znaczenie nie tylko portali społecznościowych, ale również sklepów internetowych czy usług⁵⁷⁵.

Warto zaznaczyć, iż Lev Manovich zwraca uwagę na konwergencję mediów, które zwracają się coraz częściej w stronę komunikacji sieciowej, interioryzacji widowni, fragmentaryzacji oraz osłabionej kontroli społecznej⁵⁷⁶. Z kolei Tomasz Goban-Klas zaznacza, iż „nowe media definiujemy enumeracyjnie, jako te wszystkie środki służące komunikowaniu się (w najszerszym sensie), które wykorzystują elektronikę, a w szczególności układy scalone oraz cyfrowe kodowanie sygnału, dla utrwalenia i transmisji

⁵⁷³ A. Afuah, L.Ch. Tucci, *Biznes internetowy – strategie i modele*, Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2002, s. 32.

⁵⁷⁴ J. Muszyński, *Cywilizacja informatyczna – świat bez ideologii?* Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 152.

⁵⁷⁵ Por. J. Gerlach, *Wpływ prasy, radia, telewizji i internetu na współczesne zachowania nabywcze*, „Współczesne problemy ekonomiczne” 2018, nr 2.

⁵⁷⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 119-122.

informacji”⁵⁷⁷. Na tej podstawie możliwe jest wysnuć wniosek zgodnie z którym, nowe technologie są sprzyjające radio, jako medium tradycyjnemu. Na ten temat wypowiedziała się m.in. Stachyra, stwierdzając, że „Nowe możliwości spowodowały daleko idącą zmianę oblicza współczesnych stacji radiowych, zmianę sięgającą głęboko w formułę i rolę audycji radiowej. (...) Zauważalne są jednak tendencje porządkujące radiowy przekaz, który tradycyjnie nazywany jest audycją. Jedną z takich tendencji sprzyjających wykształcaniu się nowych form, jest (...) proces formatowania rozgłośni”⁵⁷⁸. O ile wyróżnia się szereg różnego rodzaju przemian, należy zaznaczyć, iż możliwe było zachowanie pierwotnej istoty radia. Chodzi przede wszystkim o pośredni oraz bezpośredni wpływ na jednostkową wyobraźnię, gdzie słowo mówione, dalej rozpatrywane jest w kategorii aspektu „magiczne”, który oddziałuje na nasze emocje. Na chwilę obecną możliwe jest jednak wyróżnienie różnych obliczy radia, w tym radio tradycyjne, internetowe, radio HD, multicasting, czyli nadawanie kilku programów w ramach jednego kanału oraz radio satelitarne⁵⁷⁹. To także nowe możliwości związane z wykorzystaniem technologii takich jak tablety, odbiorniki radia cyfrowego, telefony komórkowe czy „kieszonkowe” urządzenia mobilne, pozwalających na odbieranie sygnału radiowego praktycznie w każdych możliwych warunkach, na co zwraca uwagę m.in. Agnieszka Iwanicka⁵⁸⁰.

Obecnie najpopularniejsze wydaje się być radio internetowe, wykorzystujące sieć do łączenia odbiorców nawet z kilkoma tysiącami różnych rozgłośni na całym świecie, gdzie liczba ta ustawicznie rośnie. Warto mieć na uwadze, iż część z nich emituje programy zarówno w sposób tradycyjny, jak i przy pomocy Internetu, co określamy mianem radio streamu. Działania te stają się coraz popularniejsze także w Polsce, gdzie większość rozgłośni radiowych posiada także odpowiednik w sieci⁵⁸¹. Gdy mówimy o radiu internetowym należy podkreślić, iż jego siła tkwi przede wszystkim w muzyce, a dokładnie na umieszczaniu utworów niszowych, które normalnie nie miałyby szans na pojawienie się w radiu analogowym. To samo dotyczy niecodziennych formatów, skierowanych do określonej grupy odbiorców, dotyczących zagadnień edukacyjnych, muzycznych, sportowych oraz kulturalnych⁵⁸².

⁵⁷⁷ T. Goban-Klas, P. Sienkiewicz, *Spoleczeństwo informacyjne, szanse, zagrożenia, wyzwania*, Wyd. Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków 1999, s. 12.

⁵⁷⁸ G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Wyd. UMCS, Lublin 2008, s. 11.

⁵⁷⁹ A. Iwanicka, *Neoradio - koniec radia jakie znamy?* „Studia edukacyjne” 2012, nr 23, s. 92-93.

⁵⁸⁰ Tamże, s. 93.

⁵⁸¹ W. Kubaczewska, M. Hermanowski, *Radio – historia i współczesność*, Ośrodek Badania Rynku Sztuki Współczesnej, Poznań 2008, s. 104.

⁵⁸² P. Wilk, *Cybersieć kontra radioodbiornik*, „Rzeczpospolita” z 28.12.2004, s. 8.

Istotne jest, iż tradycyjne rozgłośnie radiowe, takie jak Radio RMF czy Radio ZET przygotowują mocno sformatowany kanał internetowy, który buduje swoją własną markę. Nie można zapominać, że założenia dotyczące formatu niejako warunkują sposób komunikacji pomiędzy nadawcą, a odbiorcą, co jest obserwowalne także na przykładzie radia internetowego. Jak wskazuje Iwanicka⁵⁸³: „W zależności od przyjętej strategii programowej, strony internetowe od analogowych różnią się poziomem informacyjnym (od zupełnego braku serwisów informacyjnych po mocno rozbudowane); poziomem interaktywności (zaznaczanie aktywności poprzez fora, możliwość komentowania programów, wysyłanie e-maili do prowadzących; lub bierny – możliwość tylko pobierania audycji); poziomem zróżnicowania zamieszczanych treści; zawartością treści marketingowych i reklamą (od pełnych banerów stron, przez dyskretnie dozowaną reklamę, aż do stron niemal pozbawionych reklam); stopniem swobody językowej (np. niski w Radiu Maryja, wysoki w radiach o najpopularniejszych formatach)”⁵⁸⁴. Trzeba mieć na uwadze, iż mimo, że Internet różni się znacznie od tradycyjnych mediów, to jednak formatowanie radia w sieci przebiega w zbliżony sposób do formatowania radia tradycyjnego, przy wykorzystaniu podobnych wzorców komunikacyjnych oraz gatunkowych.

Mimo, iż radio internetowe zobowiązane się do opłaty nie tylko samej usługi internetowej, ale również uiszczenia opłat z tytułu praw autorskich, co niejako warunkuje konieczność pozyskania wsparcia finansowego od sponsorów. Możliwe jest jednak wyróżnienie sytuacji, kiedy radia te odmawiają płacenia tantiem zasłaniając się brakiem stałych dochodów⁵⁸⁵. W tym przypadku mówimy o zjawisku określanym mianem oksymoronu, czyli legalnym piractwem. Jest to istotny problem, który wraz z rozwojem radia w sieci dotyka najbardziej artystów, których utwory są rozpowszechniane w sposób nielegalny. To także zwrócenie uwagi na fakt, iż kopiowanie muzyki w Internecie posiada niejako społeczne przyzwolenie gdzie kwestia praw autorskich została niejako zepchnięta całkowicie na drugi plan, poprzez naginanie prawa.

Kwestia opłat odnosi się także do strumienia (ang. *streaming*), przy pomocy którego możliwe jest słuchanie radia w sieci. Należy mieć na uwadze, iż nadawca dysponuje wyłącznie ograniczoną liczbą strumieni; wyłącznie te które zostały wykupione. Niesie to ze sobą ograniczenie pod postacią dozwolonej ilości osób, które mogą słuchać radia, gdyż każda kolejna osoba generuje dodatkowe koszty. Jest to sytuacja odwrotna do tej, którą

⁵⁸³ A. Iwanicka, *Neoradio - koniec radia jakie znamy?* „Studia edukacyjne” 2012, nr 23, s. 97.

⁵⁸⁴ Tamże, s. 97.

⁵⁸⁵ W. Kubaczewska, M. Hermanowski, *Radio – historia...*, op. cit., s. 105.

obserwujemy w przypadku radia analogowe, gdzie im więcej osób go słucha, tym notowane są wyższe zyski. W związku z tym można jednoznacznie stwierdzić, iż radio internetowe to dość drogie przedsięwzięcie, na które - na chwilę obecną - mogą sobie pozwolić wyłącznie profesjonalni nadawcy.

Rozdział III

Rola Polskiego Radia w zachowaniu tradycji muzycznych

Należy podkreślić, iż na przestrzeni ostatnich lat możliwe jest wskazanie na występowanie wzrostu zainteresowania własnym dziedzictwem kulturowym, co przejawia się nie tylko po stronie działalności prowadzonej przez zespoły regionalne. To także szereg działań mających na celu popularyzację oraz ochronę tegoż dziedzictwa. Wskazuje się, iż Program 2 PR praktycznie od samego początku ma w swój charakter wpisana misję kulturotwórczą. Jak zauważa Maryla Hopfinger, że „Radio (...) i wszystkie te wynalazki, które do dzisiaj są podstawą ważnych praktyk komunikacyjnych, rozwijały się pod urokiem sztuki, w jej paradygmacie”. Format prezentowany przez stacje radiowe niejako przekłada się na to jakie treści oraz gatunki będą prezentowane na antenie radiowej. To także zwrócenie uwagi na fakt, iż formaty związane z „kulturą” oraz „muzyką ludową” przekładają się na rozwój kulturotwórczej funkcji radia.

Na wstępie należy podkreślić, iż tradycyjna kultura muzyczna na gruncie Polski stanowi zjawisko wielonurtowe, mimo tego, że samo pojęcie „muzyka tradycyjna” warunkuje koncentrację przede wszystkim na wiejskich aspektach. Należy wskazać, iż w tym przypadku mowa o nagraniach archiwalnych oraz muzyce tworzonej przez wiejskich muzyków, przy zaznaczeniu, że muzyka ta nie jest już tworzona w sposób spontaniczny, ale w kontekście określonej sytuacji; nagrania, koncerty czy konkursy. Jako główny cel niniejszego rozdziału wskazuje się skoncentrowanie się na działaniach oraz rozwiązaniach podejmowanych przez Polskie Radio w kontekście dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989. To przede wszystkim podsumowanie większości inicjatyw, jakie miały miejsce na przestrzeni ostatnich prawie trzech dekad, które pozwalają na wyróżnienie muzyki ludowej w ramach współczesnego świata.

3.1. Z historii zainteresowań muzyką tradycyjną w Polskim Radiu

Świadomość związana z koniecznością dokumentacji polskiej muzyki ludowej wśród radiowców istniała już przed wojną, kiedy to w Programie Drugim Polskiego Radia (powstałym w 1937 r.) rozpoczęto nadawanie poświęconych jej audycji. Niestety większość z nich nie zachowała się, ze względu, iż transmisje prowadzone były na żywo. Zaraz po zakończeniu działań wojennych Polskie Radio brało czynny udział w Akcji Zbierania

Folkloru Jadwigi i Mariana Sobieskich⁵⁸⁶. Dzięki temu liczne nagrania zawierające występy ówczesnych artystów ludowych zostały przekazane do Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (PAN). Z dokumentacji z lat 40. i 50. XX wieku pozostało w Archiwum PR jedynie kilkanaście nazwisk, a wśród których wymienia się m.in. Tomasza Śliwę, Franciszkę Ciesiołkową oraz Jana Wiatrowskiego⁵⁸⁷.

Pierwszym kierownikiem redakcji muzyki ludowej powołanej w 1948 roku był Jerzy Kołaczkowski. Stworzył on formułę prezentacji muzyki ludowej, która obowiązywała przez ponad 20 lat: uważał, że muzyka autentyczna nie nadaje się na antenę radiową. Z tego względu powołał przy rozgłośniach Polskiego Rada szereg ludowych orkiestr radiowych, których zadaniem było aranżowanie i opracowywanie tejże muzyki. Zmiana w prowadzonej polityce antenowej nastąpiła wraz z przejściem kierownictwa redakcji przez Barbarę Krasińską, która zatrudniła Mariana Domańskiego - radiową legendę, który przedstawiał tematykę ludową w sposób kompleksowy i rzetelny. W niezbyt długim czasie. Szybko dołączyły do niego Anna Szotkowska i Maria Baliszewska, gdzie ta ostatnia wskazuje, że „To były bardzo szczęśliwe lata dla redakcji muzyki ludowej”.

Próby tworzenia archiwów związanych z muzyką ludową rozpoczęły się ponownie w latach 70 XX wieku, niemniej jednak prace archiwizacyjne prowadzone były przez niewielką ilość osób oraz instytucji. Wskazuje się m.in.⁵⁸⁸ na Piotra Gana z Radio Kielce, który pozostawił po sobie ogromne archiwum nagrań z Kielecczyzny, Barbarę Peszat-Królikowską z Radia Kraków, Andrzeja Starzeca z Radia Kraków, Annę Jachnię z Radia Bydgoszcz, która podróżował po obszarze Kujaw, Jerzego Dynię z Radia Rzeszów, który zajmował się tematyką muzykantów oraz kapel z ziemi rzeszowskiej, Jolantę Danak-Gajdę, Stanisława Jareckiego z Radia Katowice, Stanisława Śmiełowskiego z Radia Opole, który zajmował się pieśniami Śląska Opolskiego oraz Mariana Domańskiego.

Zbiór nagrań dokumentalnych muzyki tradycyjnej stanowi część ogromnych zasobów Archiwum Polskiego Radia. Kolekcja ta tworzona była od wczesnych lat 70 XX wieku, jako wynik planowej dokumentacji kultury ludowej realizowanej od tego czasu przez Polskie Radio. Warto nadmienić, że wcześniej panował pogląd zgodnie z którym kultura i muzyka ludowa mogą gościć na antenie jedynie w „poprawnym” i „estetycznym” wykonaniu realizowanym przez rodzime zespoły pieśni i tańca np. „Mazowsze” czy „Śląsk”, kapelę

⁵⁸⁶ E. Dahlig, *Jadwiga i Marian Sobiescy*, [w:] *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999*, Instytut Sztuki, Wyd. IS PAN, Warszawa 2000, s. 317-320.

⁵⁸⁷ M. Baliszewska, *Po co komu archiwa?*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://pismofolkowe.pl/artykul/po-co-komu-archiwa-5041>

⁵⁸⁸ Tamże.

Feliksa Dzierżanowskiego czy zaprzyjaźnionych zespołów z byłego Związku Radzieckiego⁵⁸⁹.

Wejście na antenę Polskiego Radia muzyki ludowej w jej autentycznej postaci w latach 70. XX wieku zawdzięczamy ówczesnemu kierownikowi Redakcji Muzyki Ludowej Barbarze Krasieńskiej i powołanemu przez nią zespołowi w składzie: Maria Baliszewska, Anna Szotkowska i Marian Domański. Podjęty w tamtym okresie kierunek znalazł swoją kontynuację dzięki Radiowemu Centrum Kultury Ludowej, który został powołany w 1994 roku; aspekt ten zostanie opisany w kolejnych podrozdziałach. Jest to instytucja unikalna, która łącząc funkcje redakcji radiowej, placówki dokumentacyjnej, badawczej oraz placówki wspierające przedsięwzięcia kulturalne. Nagrania dokumentalne muzyki tradycyjnej, nawet te realizowane w terenie, powstają w warunkach pozwalających na ich dalszą publikację oraz emisję na radiowej antenie⁵⁹⁰.

Odwołując się do wywiadu z Marią Baliszewską, możliwe jest wskazanie, iż początkowo tak folklor, jak i muzyka ludowa prezentowane na antenie Polskiego Radia ukierunkowany była propagandę po stronie ustroju komunistycznego. Niemniej jednak czas przeznaczony w tygodniu na prezentację muzyki ludowej był znacznie dłuższy, aniżeli ma to miejsce obecnie. Dodatkowo należy wskazać, iż dwa razy w tygodniu prezentowany był cykl w którym prezentowane były radzieckie zespoły ludowe; trwał on 35 minut. Także polskie zespoły pieśni i tańca raz w tygodniu miały swoje miejsce w ramówce. Redakcja w tamtym okresie starała się, by na antenie obecna była tzw. muzyka ludowa *in crudi*, która w późniejszym okresie czasie zaczęła być określana mianem muzyki tradycyjnej. Przykładem jest chociażby audycja zatytułowała „Wieś tańczy i śpiewa”, za którą stał następujący zespół autorów: Jerzy Dynia (Radio Rzeszów), Barbara Peszat-Królikowska (Radio Kraków), Stanisław Jarecki (Radio Katowice), Anna Jachnina (Radio Bydgoszcz), Maryna Okęcka-Bromkowa (Radio Olsztyn), Wanda Obniska (Radio Gdańsk), Marian Obsta (Radio Poznań), Stanisław Młodziejowski (Radio Poznań), Bogumiła Nowacka (Radio Lublin) oraz Piotr Gana (Radio Kielce)⁵⁹¹.

Audycje przejawiały głównie charakter reportażowy, niemniej jednak większość z nich nie zachowała się do czasów obecnych. Każda z nich była nadawana w poniedziałek na

⁵⁸⁹ P. Kędziorek, *Jak Maria Baliszewska wypromowała muzykę ludową*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1317534,Jak-Maria-Baliszewska-wypromowala-muzyke-ludowa>

⁵⁹⁰ Tamże.

⁵⁹¹ M. Baliszewska, *Nie nadawajcie bezzębnych staruszek. Kilka wspomnień z pracy w Redakcji Muzyki Ludowej i Chóralnej Polskiego Radia*, „Literatura ludowa” 2021, nr 1(65), s. 111.

antenie programu 1 PR, gdzie słuchalność była na tyle wysoka, że Baliszewska wspomina, iż do redakcji przychodziły całe worki listów od ich słuchaczy. To także konieczność wymienienia audycji zatytułowanej „Graj gracyku”, który przygotowywała Barbara Krasieńska, ówczesna szefowa Redakcji Muzyki Ludowej i Chóralnej. Wyróżnia się także czwartkowe „Spotkania z folklorem”, które opracowywane były zarówno przez Krasieńską, jak i Annę Borucką-Szotkowską oraz Mariana Domańskiego. To nie tylko polska muzyka ludowa, ale również skoncentrowanie na poszczególnych zawodach ludowych i twórcach ludowych. Warto zaznaczyć, iż przy pomocy wymienionych audycji możliwe było zrównoważenie projektów przygotowywanych przede wszystkim na zamówienie polityczne.

Baliszewska zwraca uwagę, iż czasem cykl zatytułowany „Słynne radzieckie zespoły ludowe” nie koncentrował się na sztandarowych nagraniach, np. Chór Aleksandrowa, ale coraz częściej skupiał się na autentycznej muzyce ludowej pochodzącej m.in. z poszczególnych republik radzieckich, gdzie nie była ona „skażona” w sposób polityczny w tak dużym stopniu, jak muzyka prezentowana w audycjach radia centralnego ZSRR.

3.2. Współczesne formy działania radia w dziedzinie muzyki ludowej

Nie sposób analizować współczesne formy działania radia w dziedzinie muzyki ludowej, bez odwołania się do najstarszej i obecnie największej na terenie Polski kolekcji nagrań polskiej muzyki tradycyjnej. Jej załączki datowane są na okres dwudziestolecia międzywojennego (1918-1938), gdzie prawdziwych początków należy upatrywać w powojennej działalności badaczy, Jadwigi i Mariana Sobieskich. Byli oni wychowankami prof. Łucjana Kamińskiego, inicjatora systematycznego nagrywania i gromadzenia polskiej pieśni i muzyki ludowej w postaci fonogramów; w tamtym okresie utrwalane były one na wulkach woskowych, zapisywanych za pomocą fonografu Edisona, a także na płytach żelatynowych.

W roku 1930 na terenie Uniwersytecie Poznańskim do życia zostało powołane Regionalne Archiwum Fonograficzne, gdzie do momentu wybuchu II wojny światowej (1939) udało się zebrać łącznie 4 tys. fonogramów. Niezależnie od ośrodka poznańskiego od roku 1934 na terenie Warszawy rozwijała się druga polska placówka, ukierunkowana na gromadzenie nagrań muzyki tradycyjnej z terenów Polski, czyli Centralne Archiwum Fonograficzne. Zostało założone przez Juliana Pulikowskiego, gdzie jej działalność odbywała się w ramach struktur należących do Biblioteki Narodowej. Bezcenne kolekcje

należące do obu wspomnianych archiwów najprawdopodobniej uległy całkowitemu zniszczeniu w trakcie działań wojennych⁵⁹².

Po zakończeniu wojny działania rozpoczęte przez prof. Kamińskiego kontynuowane były przez Jadwigę i Mariana Sobieskich⁵⁹³. W sierpniu 1945 roku przeprowadzona została pierwsza rejestracja muzyki na płytach decelitowych. Oprócz najstarszego zbioru płytowego, do kolekcji tej zaliczamy także ponad 46 tys. pieśni i melodii zarejestrowanych w latach 1950-1954 w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (skrót. AZFM). Dokumentacja w ramach AZFM miała na celu utrwalenie jak najpełniejszego obrazu tradycyjnej muzyki polskiej, gdzie już na tym etapie wskazuje, iż rozpoczął się proces jej zanikania. Kolejne kroki zostały podjęte przez wspomnianego Mariana Sobieskiego, który jako wykładowca etnografii muzycznej w Instytucie Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim od 1955 roku zaczął organizować studenckie obozy folklorystyczne; to właśnie w trakcie nich podejmowana była dalsza dokumentacja. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że dotychczasowa kolekcja została wzbogacona przez nagrania indywidualne realizowane przez pracowników Instytutu Sztuki.

Należy podkreślić, iż wspomniane zbiory Archiwum po dzień dzisiejszy są powiększane w sposób systematyczny. Zaznacza się, że pracownicy Zakładu Historii Muzyki, zatrudnieni w sekcji Polska Pieśń Ludowa współpracują ustawicznie ze studentami Instytutu Muzykologii UW, co pozwala na podejmowanie badań terenowych związanych z folklorem muzycznym. W ich trakcie odbywa się zarówno cyfrowa rejestracja, jak i dokumentacja fonograficzna, wideofoniczna oraz fotograficzna; aspekty te zostaną pogłębione w kolejnych podrozdziałach.

3.2.1. Dokumentacja

Istotne jest, iż zbiory zawierające nagrania dokumentalne muzyki tradycyjnej wchodziły w skład Archiwum Polskiego Radia. Zaczęto je tworzyć już na początku lat 70 XX wieku, gdzie początkowo celem było dokumentowanie kultury ludowej, która realizowana była na potrzeby tegoż podmiotu. Należy mieć na uwadze, iż w tamtym okresie radio realizowało politykę, zgodnie z którą zarówno kultura ludowa, jak i muzyka ludowa mogły być obecne na antenie wyłącznie pod postacią poprawnego oraz estetycznego wykonania. Najczęściej koncentrowano się na rodzimych zespołach pieśni i tańcach, takich

⁵⁹² J. Niedbalski, *CAQDAS – nowoczesne narzędzia wspomagania komputerowego w badaniach jakościowych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 2, s. 6-11.

⁵⁹³ M. Sobieski, *Zachodnie Archiwum Fonograficzne w Poznaniu*, „Lud” 1947, t. 37, s. 458-462.

jak Mazowsze, Śląsk, Kapela Feliksa Dzierżanowskiego. To także wykonania prezentowane przez zaprzyjaźnione zespoły, należące do byłego Związku Radzieckiego, na co wskazuje Baliszewska⁵⁹⁴.

Z współczesnego punktu widzenia niezwykle trudnym zadaniem jest dokonanie oceny audycji, które miały miejsce na antenie radia w okresie międzywojennym. Program Drugi Polskiego Radia, którego początki sięgają roku 1937, przygotowywał audycje z muzyką ludową na żywo. Niestety nie zachowały się one do dziś. Wiadomo także, że Syrena Record działająca pod szyldem wydawniczym Syrena-Electro w tym okresie przygotowywał wydawnictwa z nagraniami muzyki góralskiej. To właśnie je można było usłyszeć na antenie radiowej. Warto jednak mieć na uwadze, że w powyższym przypadku nie mieliśmy do czynienia z oryginalnym brzmieniem stworzonym przez autentyczną kapelę ludową. Najczęściej byli to zawodowi muzycy, gdzie część z nich wywodziła się bezpośrednio z kultury góralskiej. Wybrane góralskie „nuty” były odtwarzane z transkrypcji poszczególnych partytur przygotowanych przez Stanisława Mierczyńskiego⁵⁹⁵.

Autentyczna muzyka ludowa (pod autentyczną postacią) pojawiła się na antenie Polskiego Radia dopiero na przestrzeni lat 70 XX wieku. Było to możliwe poprzez objęcie stanowiska kierownika Redakcji Muzyki Ludowej przez Barbarę Krasieńską. Jednocześnie powołała ona do życia zespół, w składzie którego wyróżniamy m.in. Marię Baliszewską, Annę Szotkowską czy Mariana Domańskiego⁵⁹⁶. Wszelkie aspekty związane z ówczesnymi działaniami obecne są kontynuowane przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej, działające od roku 1994. Wskazuje się, że jest to „(...) instytucja unikalna, łącząca funkcje redakcji radiowej, placówki dokumentalnej i badawczej oraz mecenasa wielu przedsięwzięć kulturalnych”⁵⁹⁷; Podmiot ten zostanie opisany w sposób szczegółowy w kolejnych podrozdziałach.

Zaznacza się, iż nagrania dokumentalne muzyki tradycyjnej, pozyskiwane nawet w terenie, realizowane są przy zachowaniu profesjonalizmu, gdzie warunki są zbliżone do tych profesjonalnych. Wynika to z faktu, że dokumentacja przygotowywana jest z myślą o dalszej

⁵⁹⁴ M. Baliszewska, *Zbiory kultury ludowej w Radiowym Centrum Kultury Ludowej PR*, „Twórczość Ludowa” 1999, nr 3-4, s. 45.

⁵⁹⁵ J. Jackowski, *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane*. 18–20 kwietnia 1952. Nagrania ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Tekst bookletu do dwupłytkowego albumu CD pod takim samym tytułem (seria ISPAN Folk Music Collection vol. 8/2013).

⁵⁹⁶ Między innymi Marian Domański stworzył w latach 70-90 ubiegłego wieku pokaźne archiwum nagrań nie muzycznych – poetów, gawędziarzy i plastyków ludowych, a także wywiadów z reprezentantami ginących zawodów: kowalami, gamcarzami, hafciarkami. Można tu odnaleźć sporo informacji dotyczących życia muzycznego wsi – wywiady o tradycyjnym weselu, instrumentach, tańcach itp.

⁵⁹⁷ P. Oniochin, *Radiowe Centrum Kultury Ludowej*, artykuł dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <http://www.kulturaludowa.pl/widok/61/49>

publikacji i emisji na antenie radia. W przeciwieństwie do wielu wspomnianych w poprzednich akapitach archiwów, dokumentacja opiera się na pracy profesjonalistów, którzy stosują tak profesjonalny sprzęt, jak również techniki nagraniowe. Tak zwana fonoteka radiowa (Polskie Radio) zaczęła być kompletowana w sposób całościowy po zakończeniu II wojny światowej. W jej składzie znajduje się płytoteka wykorzystywana na potrzeby antenowe, rejestracja bieżących radiowych produkcji, jak chociażby audycje oraz nagrania z wyróżnionych imprez muzycznych.

Nie można zapominać, iż najstarsze nagrania terenowe znajdujące się w Archiwum Polskiego Radia pochodzą z początków lat 50 XX wieku (1952 rok), gdzie mamy do czynienia z muzyką Kurpiowską. Z kolei pierwsze nagrania studyjne to rok 1950, gdzie mowa jest o zespole regionalnym z Gniewięcina (Kieleckie) oraz nagraniach pochodzących z Wielkopolski. Koncentrując się na najstarszych nagraniach festiwalowych należy wyróżnić Festiwal Polskiej Muzyki Ludowej (1949 rok), a także Ogólnopolski Przegląd Kapel i śpiewaków Ludowych w Kielcach (1958 rok) i Festiwal Folkloru i Sztuki Ludowej w Płocku; nagrywany był od roku 1969. Gdy mówimy o Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, to pierwsze nagrania pochodzą z roku 1970.

Gdy mówimy o Polskim Radiu oraz Redakcji Muzyki Ludowej, należy nadmienić, iż celem dokumentacji od samego początku była promocja kultury ludowej w ramach konkretnych audycji. Dlatego też wszelkie działania związane z dokumentacją podporządkowane były tzw. potrzebie antenowej, co warunkuje charakter przejawiany przez zbiorów. Istotne jest, iż z jednej strony mamy cel, jakim jest dokumentacja kultury ludowej, zaś z drugiej zachowanie ich walorów antenowych. Jak wskazuje Maria Baliszewska, zgromadzone przez Polskie Radio nagrania przejawiają nie tylko nienaganną jakość techniczną, ale także walory akustyczne oraz walory trwałości⁵⁹⁸.

Szacuje się, iż kolekcja zawierająca nagrania muzyki tradycyjnej to ok. 50 tysięcy różnych pieśni i melodii instrumentalnych. Dodatkowo należy wspomnieć o kilkunastu tysiącach minut nagrań słownych, które składają się z wywiadów, wspomnień, komentarzy czy opisów poszczególnych obrzędów ludowych. Wskazuje się, że kolekcja składa się także z nagrań mniejszości narodowych, które zamieszkiwały teren Polski, przy jednoczesnym uwzględnieniu Polaków mieszkających na terenie Litwy, Ukrainy, Białorusi, Rumunii, Zaolzia, Kazachstanu, a nawet Brazylii.

Jak wskazuje Maria Baliszewska na przestrzeni lat 90 XX wieku, kluczowa rola

⁵⁹⁸ M. Baliszewska, *Zbiory kultury ludowej w Radiowym Centrum Kultury Ludowej PR*, „Twórczość Ludowa” 1999, nr 3-4, s. 45.

została przypisana do dokumentacji kultury ludowej wśród Polaków mieszkających poza granicami naszego kraju; to po raz kolejny wskazanie na takie obszary jak Zaolzie, Litwa, Białoruś, Ukraina, Rumunia, Kazachstan, Brazylia czy Argentyna. Wyprawy etnograficzno-nagraniowe w powyższym przypadku miały miejsce w latach 1992-1998. Pozwoliło to na uzyskanie ok. 1000 nagrań, czyli ponad 3 tysięcy minut. Mowa w tym przypadku przede wszystkim o repertuarze pieśniowym. Z kolei na terenie Wileńszczyzny nagrana została grupa 32 wykonawców, gdzie wyróżnia się zarówno śpiewaków indywidualnych, jak i trzy zespoły śpiewacze oraz instrumentalistów. Pochodzili oni głównie z okolic Wilna oraz Solecznik, Turgieli, Troków, Niemenczyna i Kowna; łącznie wskazuje się na osiemnaście różnych miejscowości. Koncentrując się na nagranych repertuarze, wskazuje się przede wszystkim na pieśni balladowe, pieśni wielkanocne, weselne, historyczne oraz rodzinne. Z kolei wyjazd na Grodzieńszczyznę zajął trzy tygodnie, co przełożyło się na 1000 minut nagrań pieśni pochodzących od wykonawców z piętnastu różnych miejscowości. Na Żytomierszczyźnie udało się z kolei zebrać ok. 800 minut pieśni, które nie przejawiały charakteru obrzędowe. To głównie pieśni popularne, historyczne oraz patriotyczne. Wyprawa ta znalazła swoją kontynuację poprzez nagrania na terenie Kazachstanu; wynika to z wywózki mieszkańców Żytomierszczyzny na przestrzeni wojny. Pozwoliło to na nagranie 260 pieśni, które były do siebie podobne pod względem gatunkowych, jak również nowszych, gdzie przewijał się przede wszystkim wątek związany z przymusową emigracją; było to możliwe dzięki pracy dwójki redaktorów reprezentujących RCK, czyli Elżbiety Strzeleckiej oraz Piotra Kędziorka.

W 1993 roku, Anna Szotkowska zarejestrowała 300 pozycji pieśni pochodzących od Polaków zamieszkujących Zaolzie. Z kolei w 1996 roku Anna Szewczuk-Czech oraz wspomniany Piotr Kędziorek wybrali się do Bukowiny Ukrainińskiej oraz Rumuńskiej w celu nagrania 200 pieśni górali chadeckich. Chodzi przede wszystkim o pieśni weselne, pasterskiej oraz rodzinne. Warto nadmienić, że RCKL dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na przestrzeni lat 90 XX wieku, jak i na początku XXI wieku podjęło się trudu dokumentowania pieśni religijnych pochodzących z odmiennych regionów Polski. To także skoncentrowanie się na pieśniach oraz muzyce regionalnej; z poszczególnych regionów brakowało nagrań, szczególnie, gdy mówimy o Kaszubach, Kujawach czy Śląsku.

Istotną postacią jest także Piotr Gana z Kielc, który jest czterokrotnym laureatem nagrody im. Oskara Kolberga. To właśnie od niego pochodzą nagrania autentycznego folkloru występujące na terenie szeroko pojętej Kielcczyny; miały one miejsce na

przestrzeni lat 50-70 XX wieku. Dzięki niemu możliwe było stworzenie unikatowej kolekcji, na którą składa się kilka tysięcy nagrań. Zasadne jest wspomnienie, iż nagrania te były wykorzystywane w ramach cyklu zatytułowanego „Muzyczna premiera tygodnia”. Regionalne audycje były także współtworzone przez etnografów zarówno na potrzeby telewizji (TV Polonia, TV Łódź), a także radia, czyli Radia Łódź, Radia Kielce.

Jednym z zadań dokumentalistów było odnalezienie wykonawców, którzy byli najsprawniejsi pod względem muzycznym. Dlatego też kolekcja przygotowana przez Polskie Radio zawiera udokumentowane nagrania „gwiazd” muzyki tradycyjnej reprezentujących poszczególne regiony Polski. Należy wskazać wśród nich, m.in. Stanisława Klejnasa (Mazowsze), Annę Malec (Biłgorajskie), Walerię Zarnoch (Kurpie), Tomasza Śliwę (Wielkopolska), Władysława Obrochta (Podhale), Kapelę Braci Bazdziuchów (Biłgorajskie), Kapelę Sowów (Pogórze Dynowskie), czy Kapelę Braci Bednarzy (Zamojskie). Istotne jest, że w tym przypadku kluczowe okazały się być nie tylko walory merytoryczne. Konieczne jest bowiem uwzględnienie także walorów estetyczny czy artystycznych, co pozwoliło na zachowanie wysokiego poziomu nagrań.

Współcześnie najważniejszym wydarzeniem, które pozwala na dobrą pod względem jakościowym rejestrację repertuar „od Tatr do Bałtyku” realizowanego w „festiwalowym studio PR” jest Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu nad Wisłą. Do istotnych inicjatyw należy zaliczyć także Radiowe Centrum Kultury Ludowej, gdzie jako inicjatorkę wskazuje się Marię Baliszewską; chodzi w tym przypadku o serię płyt zatytułowanych „Muzyka Źródeł”. Gdy mówimy o kolekcji muzyki ludowej przygotowanej przez Polskie Radio, wyróżnia się 27 tytułów, z czego jeden z albumów jest podwójny. To także układ regionalny, monografie mniejszości narodowych oraz etnicznych. W rok 2014 wydana została pierwsza płyta (druga seria), która w całości poświęcona była przedstawieniu portretów wybitnych muzyków oraz śpiewaków ludowych. Wśród przykładów należy wskazać przede wszystkim płytę poświęconą Stanisławowi Klejnasowi oraz Annie Malec. Nie można także zapominać o zbiorze nagrań radiowych z terenów Suwalszczyzny – łącznie pięć godzin. Stanowiły one uzupełnienie do książki przygotowanej przez Mariana Pokropka, na temat Ludowych tradycji Suwalszczyzny.

Zbiory zawierające archiwalne nagrania dźwiękowe polskiej muzyki tradycyjnej tworzone były także na terenie regionalnych rozgłośni należących do Polskiego Radia; przykładem jest chociażby cykl radiowy zatytułowany „Wieś tańczy i śpiewa”. Warto jednak mieć na uwadze, iż zasoby te nie zostały do końca scentralizowane, dlatego też

informacje na ich temat dalej pozostają rozproszone w większości przypadków⁵⁹⁹. Na podstawie posiadanych danych możliwe jest zwrócenie uwagi na bogatą spuściznę, jaką pozostawił po sobie chociażby redaktor Jerzy Dynia pracując dla Rzeszowskiej Rozgłośni Polskiego Radia (skrót. PR). Były to nagrania na terenie Rzeszowszczyzny, które miały miejsce na przestrzeni lat 70 XX wieku; dzieło to kontynuowane było przez Jolantę Danak-Gajdowską. To także zwrócenie uwagi na działalność Anny Jachniny, która zatrudniona była w bydgoskiej rozgłośni. Nagrania z Kujaw obecnie znajdują się w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Należy wskazać także na kilkaset audycji przygotowanych na przestrzeni lat 70-90 XX wieku przez Stanisława Jareckiego i Aleksandrę Wilderę.

Gdy mówimy o zbiorach radiowych zaliczanych do kategorii polskiej muzyki folkowej należy podkreślić, że mamy do czynienia z nurtem, który zaczął być widoczny dopiero po roku 1989 (odzyskanie niepodległości). Było to możliwe poprzez rozpoczęcie kontaktów pomiędzy polskimi i zagranicznymi muzykami, którzy koncentrowali się na tej muzyce dużo wcześniej. To także zwrócenie uwagi na fakt, że tak Polskie Radio, jak i Radiowe Centrum Kultury Ludowej ukierunkowało swoje działania na wsparcie muzyki folkowej, która miała stanowić swoistego rodzaju alternatywę dla tradycyjnej muzyki wsi, która zaczęła zanikać. Był to jeden z powodów, dla czego powołany został do życia festiwal „Nowa Tradycja”; zostanie on opisany w kolejnych podrozdziałach. W jego trakcie uczestnicy są nagrywani, co pozwala na zwiększenie dotychczasowej kolekcji archiwalnej przygotowanej przez radio. Nie można także zapominać, iż muzycy zajmujący się polską tradycją ludową uczestniczą w nagraniach studyjnych repertuaru, który został przygotowany przez zespół redakcyjny. Są one istotne, gdyż uznawane są za jedną z ważnych części polskiej kultury.

Koncentrując się na aspektach technicznych, należy wspomnieć, że w latach 1945-1951 do dokumentacji nagrań wykorzystywany był zapis mechaniczny na szybkoobrotowych miękkich płytach typu Decelith (tzw. decelitowych)⁶⁰⁰ oraz płytach lakierowych Presto. Płyty tego typu, nagrywane i odtwarzane z prędkością 78 obrotów na minutę, pozwalały niestety to na rejestrację kilku minut nagrania; najczęściej pięć do ośmiu. Format Decelith był stosowany w radiofonii na przestrzeni lat 1930-1950. Do 1947 roku przygotowanych zostało w ten sposób 450 nagrań melodii ludowych. Zaznacza się, iż w tamtym okresie jednocześnie opracowywane były kopie tychże nagrań, które również

⁵⁹⁹ Za: J. Jackowski, *Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 123.

⁶⁰⁰ Tamże, s. 95.

rejestrowane były na płytach decelitowych. Jednocześnie w 1957 roku przygotowane zostały te same kopie, tyle, że na taśmach magnetofonowych. Na każdej z taśm zapisano materiał dźwiękowy zawarty na dwóch stronach poszczególnych płyt oraz informacje o okolicznościach oryginalnego nagrania i dokonaniu jego kopii. Zbiór powstałych w ten sposób 420 taśm oznaczono sygnaturami P1AB-P420AB. Dzięki temu zabiegowi można dziś odtworzyć nagrania, których oryginalny zapis stał się przez ponad pół wieku nie do końca czytelny.

Wskazuje się, iż nagrania muzyki ludowej zostały zgromadzone przez Polskie Radio na różnych nośnikach dźwięku, wśród których wyróżniamy taśmy, płyty winylowe, kasety UMATIC, kasety DAT, płyty kompaktowe oraz pliki dźwiękowej. Warto zaznaczyć, że w przypadku tegoż zbioru nie przejawia on cechy archiwum zamkniętego, ze względu na fakt, że cały czas uzupełniany jest o nowe pozycje (produkcje programowe). Jednocześnie należy podkreślić, że ustawicznie pozyskiwane są nagrania należące do innych podmiotów, które są w stanie w znaczący sposób wzbogacić dotychczasowy zbiór, który na chwilę obecną opiera się głównie na produkcjach Polskiego Radia.

Warto nadmienić, iż w 1990 roku w sposób równoległy do nagrań dźwiękowych rozpoczęta została dokumentacja wideofoniczna (VHS, S-VHS, Hi8). Od 2000 roku nagrania praktyki wykonawczej instrumentalistów, tańców, widowisk, zwyczajów i obrzędów dokumentowane są przy pomocy kamery cyfrowej. Oryginalna forma dokumentacji opiera się na protokołach, spisach treści oraz transkrypcji. To także zwrócenie uwagi, że obok wyżej wymienionych archiwów, występuje także Dział Dokumentacji Nienagranej, który swoim zakresem obejmuje materiały rękopiśmienne oraz maszynopisy pochodzące z AZFM i późniejszych obozów folklorystycznych. Wyróżnia się także listy od wykonawców, dzienniki zbieraczy, fotografie czy dokumentację indywidualnych prac⁶⁰¹.

3.2.2. Przechowywanie

Już na wstępie należy podkreślić, że podstawową zasadą procesu archiwizacji jest troska o oryginalny materiał. Bez względu na to z jakim stopniem zaawansowania technologii mamy do czynienia, gdy chodzi o tworzenie analogowych oraz cyfrowych kopii. Nawet najnowocześniejsze metody nie sprawiają, że archiwista zostanie zwolniony ze swojego nadrzędnego obowiązku, jakim jest ochrona i zabezpieczenie oryginalnych nagrań. Zaznacza się, iż na przestrzeni ostatnich lat, nastąpiło kluczowe zmiany, gdy mowa jest o

⁶⁰¹ K. Lesień-Płachecka, *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego*, cz. 2, Materiały nienagrane, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1987, s. 12.

bezpiecznym przechowywaniu archiwów; kwestia ta odnosi się także do ochrony zbiorów znajdujących się w posiadaniu Polskiego Radia, gdyż procedury w przypadku różnych podmiotów są do siebie bardzo zbliżone. Pozwalają one na zapewnienie zbiorom najlepszych możliwych warunków, dzięki którym możliwe jest ich przechowywanie z uwzględnieniem perspektywy długoterminowej.

W pierwszej kolejności należy skoncentrować się na niezwykle istotnym elemencie, jakim są stałe parametry wilgotności i temperatury w pomieszczeniach w których znajdują się nośniki analogowe⁶⁰². Są one kontrolowane przy pomocy urządzeń, które zostały skalibrowane w odpowiedni sposób; kontrole odbywają się jednak w sposób systematyczny. Należy uwzględnić m.in. urządzenia osuszające, nawilżające oraz urządzenia pozwalające na utrzymanie stałych parametrów związanych z przywołaną temperaturą oraz wilgotnością. Istotne jest, iż ponieważ występują różnice klimatyczne pomiędzy archiwum, a pracownią digitalizacyjną, dlatego konieczne jest przeprowadzenie na nośnikach kilkugodzinnej kwarantanny⁶⁰³.

W składzie archiwum możliwe jest także wyróżnienie nowoczesnego systemu obsługujące mobilne regały. To nie tylko możliwość uporządkowania posiadanej kolekcji, ale przede wszystkim zagospodarowanie przestrzeni w maksymalny sposób, przy jednoczesnej możliwości zagospodarowania archiwaliów w odpowiedni sposób. Gdy mówimy o zbiorach fonograficznych to niezwykle ważnym aspektem jest wyeliminowanie ryzyka występowania przewodnictwa elektrycznego. Nie bez znaczenia pozostaje także kwestia trwałości przechowywanych zbiorów. Z tego względu zarówno płyty, jak i kasety umiejscowione są w pozycji pionowej, gdzie nie mogą być ze sobą ściśnięte, gdyż mogłoby to prowadzić do odkształceń. Również zadbano o odpowiednie opakowania oraz skupiono się na sposobie w jaki taśmy zostały zwinięte. Wskazuje się także na oddzielenie od siebie dokumentów fonograficznych i audiowizualnych oraz dokumentacji papierowej określanej mianem „zbiorów nienagranych”.

W przypadku wspomnianego archiwum to zostało ono podzielone na trzy główne pomieszczenia, gdzie panują nie tylko odpowiednie warunki klimatyczne, o czym

⁶⁰² Zob. B. Iwanicka, *Normy i zalecenia w archiwizacji nagrań dźwiękowych*, „Przegląd Techniki. Radio i Telewizja” 1996, nr 25, s. 35.

⁶⁰³ Zob. S. Kruczkowski, *Doświadczenia i postulaty w zakresie przechowywania, konserwacji i odkażania nośników fonograficznych*, [w:] *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Druga i Trzecia Ogólnopolska Konferencja Fonotek*, Radom 2008, Gdańsk 2009, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Małgorzata Kozłowska, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. Sekcja Fonotek, Warszawa 2011, s. 36; Należy pamiętać, iż wahania i zmiany parametrów klimatycznych są dla zbiorów bardziej szkodliwe, niż przechowywanie ich w nieco odmiennych od optymalnych warunkach. Nie ma również uniwersalnych warunków klimatycznych dla przechowywania wielu różnych rodzajów nośników.

wspomniano wcześniej, ale również zostały one zlokalizowane w dolnych kondygnacjach, dzięki czemu możliwe było skuteczne wyizolowanie budynku, przy zastosowaniu automatycznego systemu prewencji przeciwpowodziowej. Ważnym aspektem jest przeprowadzenie wszelkiego rodzaju badań mikologicznych odnoszących się do stanu skażenia przez mikroorganizmy nie tylko powietrza, ale również archiwaliów oraz urządzeń znajdujących w tym samym miejscu, co zbiory. Polskie Radio podejmuje się także regularnych badań dotyczących stopnia skażenia mikrobiologicznego, gdzie przedmiotem analizy są wałki fonograficzne, płyty, taśmy, a także opakowania w których się znajdują; uwzględnia się również dokumentację. Zaznacza się, iż proces odkażania jest kluczowy, gdyż nie tylko chroni same zbiory. To także troska o osoby, które zajmują się nimi na co dzień⁶⁰⁴.

Jednocześnie należy zaznaczyć, iż zbiory Polskiego Radia zabezpieczone zostały przy pomocy nowoczesnego systemu prewencji przeciwpożarowej. Różni się ona od innych tym, że stanowi mieszaninę gazów obojętnych, które nie niosą ze sobą ryzyka zniszczenia czy to fizycznego czy chemicznego materiałów znajdujących się w archiwach⁶⁰⁵. Ważnym aspektem jest także ciągłe monitorowanie zasobów, przy jednoczesnym zwróceniu na fakt, iż taśmy magnetyczne są zabezpieczane w odpowiedni sposób, by nie oddziaływało na nie pole elektromagnetyczne. To także zwrócenie uwagi, że coraz częściej w przypadków różnych archiwów pojawia się pytanie, czy nie lepszym krokiem byłby powrót do delokalizacji części kolekcji, co w praktyce oznacza modyfikowanie zarówno analogowych, jak i cyfrowych kopii.

Nagrania autentycznej muzyki tradycyjnej znajdują się także w rozgłośniach Polskiego Radia zlokalizowanych we Wrocławiu, Zielonej Górze, Poznaniu, Białymstoku, Gdańsku, Olsztynie, Opolu, Poznaniu⁶⁰⁶ czy Lublinie. Należy mieć na uwadze, że nagrania należące do Archiwum Redakcji Muzycznej Polskiego Radia w Łodzi na przestrzeni lat 80 XX wieku zostały przekazane Domu Kultury Ludowej w Łodzi. Składało się ono z sześciu

⁶⁰⁴ Analizy czystości mikrobiologicznej powinny być przeprowadzone na każdej kolekcji, która zostanie opracowana lub zdeponowana i opracowana w Instytucie Sztuki. W przypadku zainfekowania archiwaliów przed umieszczeniem ich w archiwum lub przed ich digitalizacją i opracowaniem należy dokonać ich oczyszczenia, odkażenia i dezynfekcji metodami bezpiecznymi dla nośników. Taśmy magnetyczne o grubości ok. 50 mikronów i ich opakowania, podobnie jak książki czy starodruki można odkażać w gazowych komorach fumigacyjnych (np. tego typu taśmy z Archiwum Polskiego Radia zostały poddane działaniu gazu Rotanox – mieszanki tlenu etylenu i dwutlenku węgla).

⁶⁰⁵ W tym miejscu warto poddać dyskusji problem przechowywania taśm poliestrowych w opakowaniach z tworzywa sztucznego. Folie łatwo ulegają stopieniu w przypadku działania wysokiej temperatury. Jednak w przypadku braku systemu „suchego gaszenia” należy rozpatrzyć ewentualne ryzyko związane z przechowywaniem nośników w taki sposób.

⁶⁰⁶ M.in. nagrania z Wielkopolski z lat 50. ubiegłego wieku (XX wieku).

taśm zawierających nagrania kapel i instrumentalistów pochodzących z województwa łódzkiego. Już na tym etapie możliwe jest wskazanie, iż część rozgłośni regionalnych udostępnia zainteresowanym osobom swoje zasoby w formie on-line.

Warto także zwrócić uwagę na Regionalną Rozgłośnie Polskiego Radia w Bydgoszczy⁶⁰⁷, które określane jest mianem Radia PIK. Wskazuje się, iż w roku 2009 zakończona i uruchomiona została inicjatywa jaką jest cyfrowe Archiwum Dokumentów Fonicznych⁶⁰⁸. W tym przypadku mamy do czynienia z nowoczesnym systemem ukierunkowany na przechowywanie, zarządzanie oraz udostępnianie zasobów archiwalnych. Daje ono także możliwość zaawansowanego poszukiwania danych. Koncentrując się na działaniu wyróżnionego systemu, wskazuje się, iż pozwala ona nie tylko na wyszukiwanie autentycznych wykonań muzyki tradycyjnej, ale także również przesłuchiwanie np. audycji przygotowanych przez redaktor Jachninę; były one realizowane na przestrzeni lat 1956-1982. Szacuje się, że ich liczba przekracza 700, gdzie większość z nich oscyluje wokół tematów etnograficznych, takich jak kultura ludowa Kujaw, Pałuk oraz Kaszub.

Jak zostało wcześniej nadmienione, po dzień dzisiejszy, nie jest znany los nagrań m.in. prof. Łucjana Kamińskiego, które powstały w czasie powojennym; mowa w tym przypadku o okresie czasu pomiędzy 17 sierpnia, a 12 września 1950 roku. Istotna jest informacja, iż zostały one zdeponowane początkowo w bydgoskiej rozgłośni. Badacze są przekonani, że najprawdopodobniej kolekcja 150 płyt miękki na przestrzeni kolejnych lat została skasowana⁶⁰⁹.

Także Polskie Radio Wrocław zdecydowało się na zdigitalizowanie posiadanych zasobów archiwalnych, które są obecnie dostępne w formie online⁶¹⁰. Mowa w tym przypadku o możliwości odsłuchania różnych audycji koncentrujących się na tematyce folklorystycznej. Katalog składa się z 42 audycji zaliczanych do kategorii nagrania folklorystyczne, 19 audycji o etykiecie nagrania etnograficzne oraz 16 związanych z publicystyką etnograficzną. Jednocześnie należy podkreślić, że radio dysponuje odcinkami zaliczamy do wspomnianego wcześniej cyklu „Wieś tańczy i śpiewa” oraz audycjami na temat lokalnych twórców, takich jak dudziarz Edward Ignysiu.

Dokonując analizy zasobów, którymi dysponuje Polskie Radio Wrocław nie sposób

⁶⁰⁷ Polskie Radio Pomorza i Kujaw S.A.

⁶⁰⁸ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., archiwum.radiopik.pl

⁶⁰⁹ A. Kostrzewa, *Idee i dramaty. O życiu i pracy badawczej Łucjana Kamińskiego*, Instytut Kaszubski oraz Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2008, s. 115-116, 119.

⁶¹⁰ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., www.tu.prw.pl

nie odnieść się do zbioru powstałego, dzięki nagraniom terenowym oraz zawierającym audycje radiowe, które przygotowywał redaktor Józef Majchrzak. Koncentrują się one na muzyce tworzonej przez dolnośląskich autochtonów oraz przesiedleńców. Oryginalne nagrania, które powstawały na przestrzeni lat 50 XX wieku obecnie znajdują się w archiwum wrocławskiego radia, gdzie wykonane kopie zostały przekazane w formie płyt CD Bibliotece Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Zaznacza się, iż kolekcja ta została opisana w 2008 roku przez Gabrielę Gacek. Spis audycji został podzielony według klucza, jakim jest sposób prezentowania folkloru, dzięki czemu wyróżnia się kategorie in crudo, audycje, opracowania artystyczne, przy jednoczesnym uwzględnieniu miejsc powstania oraz poszczególnych wykonawców.

Dokumentalne nagrania koncentrujące się na tradycjach muzycznych Polaków zamieszkujących zarówno Zaolzie (Republika Czeska), jak i pogranicze polsko-czeskie obecnie przechowywane są w Czeskim Radiu zlokalizowanym w Ostrawie. Zostały one „odkryte” przez Macieja Szymonowicza realizującego z fundacją Klamra projekt zatytułowany „Gajdosze”. Wśród materiałów tych możliwe jest odnalezienie śpiewu Pawła Zogaty z Jaworzynki, który został zarejestrowany w roku 1957. Zaznacza się, iż zawierają one także nagrania przygotowane przez jego potomków. Nie można zapominać także o mało znanej kapeli – Torka pochodzące z okolic Jabłonkowa.

W momencie, gdy rozpoczęły się tzw. prace koncepcyjne związane z tworzeniem archiwów folkloru współczesnego, poszczególne podmioty doszły do konsensusu zgodnie a którym, optymalną formą jest wyłącznie stworzenie cyfrowej bazy danych. Założenie to jest uzasadnione ze względu na dwa powody. Po pierwsze, znaczna część gromadzonych materiałów ma już w momencie pierwotnego zapisu postać cyfrową (np. zdjęcia wykonane aparatem cyfrowym, nagrania wykonane dyktafonem cyfrowym, SMS-y, e-maile, teksty odnalezione na forach internetowych i stronach WWW) i wydaje się mało sensowne (pomijając już praco- i materiałochłonność całego przedsięwzięcia) przenoszenie ich na nośniki tradycyjne (np. papier) i magazynowanie w szafach archiwalnych.

Ważniejszy jednak jest powód drugi. Archiwum w formie cyfrowej bazy danych daje - niespotykaną na te skalę w archiwach tradycyjnych - możliwość „elastycznego” porządkowania materiałów oraz umożliwia bardzo efektywny dostęp do nich przez system krzyżowych wyrażeń wyszukiwawczych. Jak zostało wcześniej nadmienione, w tradycyjnym archiwum, zgromadzone materiały muszą znajdować się w konkretnym miejscu. Dodatkowo należy mieć na uwadze, że rzadką praktyką (co nie znaczy, że nie stosowaną) jest wykonywanie kopii, gdyż pozwala na zaoszczędzenie czasu i materiałów.

Porządek „szuflad” i materiałów znajdujących się w ich obrębie musi być ustalony na podstawie jednego, konsekwentnie stosowanego kryterium (np. miejsce zapisu).

Podstawowym problemem – dotyczący tradycyjnych archiwów – związany jest z uporządkowaniem posiadanych zasobów ze względu na określony temat, osobę wykonawcy, datę zapisu czy też warianty konkretnej pieśni lub bajki. Swoistego rodzaju rozwiązaniem było wprowadzenie katalogów i indeksów. Było to jednak zadanie pracochłonne, gdzie nie było możliwości skatalogowania ich wszystkich. W archiwum cyfrowym tego typu problem nie istnieje. Przy użyciu odpowiedniego oprogramowania indeksy tworzone są bowiem w sposób automatyczny, na podstawie wszystkich kategorii (pól), jakie wyróżnione zostaną w kontekście dalszego opisu posiadanych materiałów. W związku z tym bez najmniejszego problemu możliwe jest wyszukanie materiałów, na podstawie kryterium miejsca i daty zapisu, formy (np. teksty, zdjęcia, nagrania audio, filmy), tematu czy gatunku, a także wieku, zawodu i płci wykonawcy czy według autora zapisu.

Archiwum cyfrowe daje jeszcze jedną ważną możliwość. W poszczególne pola opisu danego obiektu możliwe jest wpisanie więcej niż jednej wartości, dzięki czemu obiekt ten znajdzie się nie w jednej, ale w kilku - tym razem wirtualnych - „szufladach” jednocześnie. Jest to istotne zwłaszcza w przypadku takich kategorii, jak gatunek tekstu. Problem synkretyzmu gatunkowego tekstów folkloru był wielokrotnie dostrzegany i kolokwialnie mówiąc to zhora wszelkiego rodzaju klasyfikacji oraz systematyk folklorystycznych, gdzie wykorzystywane są kategorie genologiczne, czyli związana bezpośrednio z pochodzeniem. W archiwum cyfrowym sytuacja ta ulega radykalnej zmianie. Możliwe jest wprowadzenie do niego np. wariantu bajki magicznej, przejawiającej cechy legendy, gdzie pojawia się np. Matka Boska, przy jednoczesnym zaznaczeniu, że mamy do czynienia z podaniem, gdzie miejsce zdarzenia jest konkretne. W efekcie dany przekaz nie będzie stanowił obiektu jednego zbioru, czyli np. zbioru bajek magicznych, ale trzech zbiorów' jednocześnie, czyli bajki magicznej, legendy i podania, w związku z czym będzie mógł być wyszukiwany na ich podstawie.

Archiwum cyfrowe, patrząc na perspektywę długoterminową, przejawia jeszcze jedną zaletę. Jego struktura oraz zasady związane z porządkowaniem i opisem zgromadzonych materiałów będą mogły być modyfikowane; przykładem może być pojawienie się nowych odmian folkloru, nowych koncepcji opisu czy choćby nowej terminologii. Zmiana w obrębie całego archiwum terminu „duma” na „ballada” czy „pieśń dziadowska” na „pieśń nowiniarska” zajmie dosłownie kilka minut, i to niezależnie od liczby tekstów, jakich to gatunkowe przemianowanie miałyby dotyczyć.

3.2.3. Upowszechnianie

Zaznacza się, iż informacje odnoszące się do nagrań znajdujących się w Archiwum Polskiego Radia znajdują się zarówno w księgach inwentarzowych, jak i katalogach kartkowych; dokumentacja prowadzona jest od lat 40 XX wieku. W 2011 roku została wprowadzona Multimedialna Radiowa Baza Danych (skrót. MRBD). Warto mieć na uwadze, że została ona specjalnie zaprojektowana dla PR, biorąc pod uwagę zadania realizowane przez jednostkę. W ramach bazy wyróżnia się szereg odmiennych aplikacji. Na potrzeby niniejszej pracy kluczowy okazuje się być *recording manager*, dzięki któremu możliwe jest uzyskanie informacji na temat nagrań oraz plików dźwiękowych. Mowa o nagraniach pochodzących z festiwali muzyki ludowej, ze studiów Polskiego Radia, koncertów, a także wyjazdów terenowych, ze szczególnym naciskiem na działalność RCKL oraz działalność prowadzoną przez Mariana Domańskiego, Marię Baliszewską czy Annę Szotkowską.

Gdy mówimy o Polskim Radiu, to większość zasobów archiwalnych dostępna jest wyłącznie w ramach wąskiego zakresu; dostęp do nich mają najczęściej pracownicy. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że Archiwum znajdujące się na terenie Warszawy nie udostępnia informacji dotyczących posiadanych zasobów on-line, nie mówiąc już o udostępnianiu ich osobom trzecim. W celu dokonania kwerendy zasobów możliwe jest skorzystanie z pomocy działu Informacji, korzystającego z Katalogu Nagrań Muzycznych lub Słownych. Niemniej jednak konieczne jest złożenie wcześniej odpowiedniego podania składanego bezpośrednio do Dyrekcji Archiwum⁶¹¹. W momencie, gdy zostanie on rozpatrzony w sposób pozytywny, przekazywana jest przepustka. Na terenie Archiwum dostępna jest elektroniczna baza danych, gdzie wspomniani wyżej pracownicy udzielają wszelkich potrzebnych informacji, gdzie na samym początku osoba odwiedzająca jest instruowana w jaki sposób może korzystać tak z aplikacji, jak i zasobów.

Koncentrując się na nagraniach muzyki tradycyjnej to ich sygnatura posiada przedrostek LUD. Mowa w tym przypadku o zespole archiwalnym, gdzie możliwe jest pozyskanie co najmniej jednak kopii. Szacuje się, iż w systemie znajduje się prawie 41 tysięcy rekordów związanych z nagraniami, gdzie ponad 25 tysięcy jest dostępnych do odsłuchu, poprzez wykorzystanie cyfrowej kopii. Warto mieć na uwadze, że przywołana kolekcja składa się przede wszystkim z polskiej muzyki tradycyjnej, autentycznej muzyki

⁶¹¹ Adres: Al. Niepodległości 77/85, kod pocztowy: 00-977 Warszawa lub pod adres elektroniczny: archiwumpoczta@polskieradio.pl.

ludowej oraz niepublikowanych dokumentów. W ramach ostatniej kategorii możliwe jest wyróżnienie nagrań muzyki innych narodów, zespołów pieśni i tańca, kopii płytowych wydawnictw i kolęd w wykonaniu bądź profesjonalnych śpiewaków bądź piosenkarzy.

Koncentrując się na najstarszych dokumentów wpisujących się w kontekst autentycznej muzyki ludowej, które zostały wyprodukowane przez Polskie Radio są nagrania pochodzącej z Wielkopolski śpiewaczki - Franciszki Ciesiołkowej (Ciesiołki). To 11 pozycji, które zostały nagrane w 1949 roku. Wyróżnić należy także nagrania z 1950 roku, gdzie nagrany został cymbalista Bronisław Danko.

Sygnatura CH/Lud dotyczy ponad 9 tysięcy rekordów, gdzie ok. 600 to pliki dźwiękowe. Warto mieć jednak na uwadze, iż przywołane liczby tak naprawdę nie oddają realnej zawartości kolekcji. Część nagrań to nie są pojedyncze utwory, ale np. prawie godzinne taśmy na których zarejestrowano wywiady, komentarze oraz grupę różnych utworów. Nie można również zapominać o monograficznej rejestracji kapel, gdzie mamy do czynienia z wieloma nutami. Wskazuje się, że nieopracowane materiały, najczęściej składają się z ok. 40 pozycji w ramach jednego rekordu.

Zarejestrowana muzyka tradycyjna została także zaliczona do zbioru o sygnaturze AR i WŁA. Nie można także zapominać, że Polskie Radio dysponuje dokumentacją poszczególnych festiwali oraz nagraniami audycji słowno-muzycznych. Niestety selekcja materiału stanowi zadanie niezwykle złożone, ze względu na fakt, iż muzyka tradycyjna została poniekąd wymieszana z innymi gatunkami muzycznymi. Jednocześnie nie można zapominać o zbiorach, które dopiero zostaną opracowane, a następnie umieszczone w „szafach”.

Nie można zapominać, że obszerny katalog materiałów zlokalizowany jest na stronach należących do Programu Drugiego Polskiego Radia⁶¹². Od roku 2011 zamieszczane są nie tylko zapowiedzi poszczególnych audycji realizowanych przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej. To także udostępnianie archiwalnych audycji oraz zarejestrowanych koncertów wchodzących w skład dwóch cykli – „Muzyczna Scena Tradycji” oraz „Muzyka Źródeł”. Pod koniec roku 2010 na oficjalnej stronie Polskiego Radia⁶¹³ udostępniony został kanał zatytułowany „Muzyka Źródeł”, gdzie praktycznie przez cały czas możliwe jest posłuchanie nagrań pochodzących z serii wydawniczej Polskiego Radia. Strona internetowa poświęcona muzyce tradycyjnej została opracowana także przez Polskie Radio Rzeszów⁶¹⁴.

⁶¹² Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <http://polskieradio.pl/dwójka>

⁶¹³ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <http://moje.polskieradio.pl>

⁶¹⁴ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <http://tradycjepodkarpacia.pl>

Jak zostało wcześniej nadmienione nagrania zebrane zostały w MRBD, gdzie możliwe jest ich wyszukiwanie poprzez jego tytuł, autora, wykonawcę, datę nagrania czy opisaną w poprzednich akapitach sygnaturę. Wpisane np. tytułu nagrania prowadzi do rekordu muzycznego, zawierające podstawowe dane odnośnie nagrania. Pozwala to np. na odczytanie daty oraz miejsca nagrania czy czasu trwania rejestracji. Nie można również zapominać o zakładce „gatunki”, dzięki której pozyskiwane są informacje na temat klasyfikacji gatunkowej, sposobu wykonania danego utworu, klasyfikacji radiowej, czyli muzyki ludowej oraz języka w jakim zarejestrowane zostało nagranie. Warto wspomnieć, że zakładka nośnik została przeznaczona przede wszystkim dla archiwistów, co pomaga im na zlokalizowanie nagrań analogowych oraz cyfrowych znajdujących się w posiadaniu Archiwum.

Gdy mówimy o muzyce tradycyjnej to w polu związanym z tekstem pojawiają się najczęściej standardowe hasła, takie jak tekst ludowy czy właśnie muzyka tradycyjne. By uzyskać szczegółowe informacje konieczne jest odniesienie się do zakładki związane z wykonawcą oraz uczestnikami nagrania. Dane wskazują, kto jest wykonawcą z uwzględnieniem nazwy zespołu bądź kapeli, przy jednoczesnym uwzględnieniu muzyków, śpiewaków i solistów-instrumentalistów. Wyróżniona została także ich funkcja w obrębie określonego nagrania. Z kolei zakładka biograficzna koncentruje się na danych szczegółowych takich jak data urodzenia, miejsce urodzenia, narodowość oraz miejsce zamieszkania. Jeżeli mowa jest o nagraniach wydarzeń, to kluczowe okazują się być dane związane z konkretnym wykonaniem, gdzie wyróżnia się datę krańcową oraz miejsce w którym odbył się bądź festiwal bądź koncert.

Istotne jest, że poprzez odpowiednią strukturę bazy możliwe jest skojarzenie określonej sygnatury z utworem pochodzących z określonego wydarzenia; wyświetlana jest zarówno lista wszystkich nagrań z np. festiwalu przy jednoczesnym wskazaniu na autora rejestracji dźwiękowej. Należy podkreślić, iż większość nagrań radiowych przejawia jeden cel – prezentacja radiowa, dlatego też baza musi zawierać informacje formalnoprawne; chodzi o umowy z wykonawcami oraz organizatorami.

Jednocześnie należy odnieść się do słów Marii Baliszewska, która zwraca uwagę, że część okazjonalnych audycji oraz reportaży była realizowana w ramach regionalnych rozgłośni. Ważne jest, iż stanowią one odrębną spółkę Skarbu Państwa, dlatego też zbiory związane z kulturą ludową należy do właśnie tegoż podmiotu. Dlatego też szczegółowa wiedza na ich temat będzie dopiero dostępna w momencie, gdy nastąpi połączenie z Archiwum Polskiego Radia (sieć światłowodowa) zlokalizowanego w Warszawie. Warto

podkreślić, iż niektóre lokalne zbiory pochodzące np. z rozgłośni olsztyńskie zostały przekazane do Instytutu Sztuki, podczas, gdy na przestrzeni kolejnych lat część zaginęła bądź jak w przypadku krakowskiej rozgłośni została intencjonalnie skasowana. Niemniej jednak wiele zbiorów czeka dopiero na opracowanie, opracowanie oraz skatalogowanie.

3.3. Sposoby dokumentowania pracy muzyków ludowych

Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu możliwe jest wskazanie, iż sposobów dokumentowania pracy muzyków ludowych jest wiele. Początkowo tradycyjna muzyka ludowa była „zbierana” w śpiewnikach oraz różnego rodzaju opracowaniach. Współcześnie najlepsze wnioski wyciąga się z obserwacji twórców w ich naturalnym środowisku. Dlatego niezwykle ważne są wyjazdy dziennikarzy w teren i obserwacja oraz osobiste rozmowy z twórcami.

3.3.1. Wyjazdy w teren

Wyjazdy terenowe warunkują skorzystanie z metody, jaką jest obserwacja uczestnicząca. Jak wskazuje J. Taczkowska „(...) obserwacja uczestnicząca polega przede wszystkim na wejściu badacza w dane środowisko społeczne oraz obserwowaniu określonej grupy od wewnątrz jako jeden z jej członków. Jest to równocześnie obserwacja bezpośrednia, kiedy badacz sam zbiera dane, a także ukryta i niekontrolowana. Wchodzi ona w skład metod jakościowych. Obserwacja uczestnicząca przede wszystkim ma na celu ułatwienie zrozumienia zachowań badanych w ich naturalnym otoczeniu oraz codziennych zachowaniach. Niezbędne jest więc nawiązanie przez obserwatora bezpośredniego kontaktu z osobami, które poddaje się badaniu oraz zabranie bezpośredniego i aktywnego udziału w obserwowanych sytuacjach”⁶¹⁵.

Na podstawie przemyśleń badaczy dopuszczalne jest, by dziennikarz niejako prowokował muzyków w celu uzyskania pożądanej reakcji bądź działania. Niemniej jednak w przypadku obserwacji uczestniczącej celem jest dostrzeżenie indywidualnego zachowania obserwowanego, przy jednoczesnej jego rejestracji i interpretacji; warto zaznaczyć, że w tym przypadku mamy do czynienia z tzw. subiektywnym sensem zachowania⁶¹⁶.

Koncentrując się na Polskim Radiu należy zaznaczyć, iż przejawia ono długą tradycję – odnosząc się już do jego początków – gdy dziennikarze prowadzili badania

⁶¹⁵ Za: D. Cybulska, *Wykorzystanie metody obserwacji w naukach społecznych*, „Obronność - Zeszyty Naukowe Wydziału Zarządzania i Dowodzenia Akademii Obrony Narodowej” 2013, nr 2(6), s. 21.

⁶¹⁶ J. Taczkowska, *Zawód dziennikarza w Polsce: między misją a posłannictwem*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2012, s. 74.

terenowe. To nie tylko badania na terenie Polski, ale także innych krajów; początkowo były to kraje byłego bloku wschodniego. Zaznacza się, że najczęściej zebrany materiał obejmuje swoim zakresem nawet do 30 wywiadów, przy jednoczesnym uwzględnieniu obserwacji, dzienników czy notatek terenowych. Warto mieć na uwadze, że badania terenowe skorelowane z rejestracją dźwiękową to domena wielu etnomuzykologów, takich jak: Jarosław Lisakowski, Aleksander Pawlak, Alicja Trojanowicz, Jan Sadownik, Zofia Jaworska, Janina Szymańska, Anna Szałaśna, Piotr Dahlig.

Warto w związku z tym opisać jak wygląda procedura rejestrowania ludowości w trakcie wyjazdów w teren. Pierwszym krokiem jest znalezienie odpowiedniego „bohatera”, gdzie najczęściej odbywa się to poprzez konsultacje z miejscowymi animatorami kultury; to właśnie oni znają najstarszych mieszkańców danej wsi bądź miejscowości, którzy dysponują wiedzą i umiejętnościami wpisującymi się w kontekst muzyki ludowej. Następnie osoba ta musi wyrazić zgodę na nagranie, co przekłada się na kolejny krok, jakim jest konspekt. Najczęściej odnosi się on do elementów składowych nagrania, wymagań sprzętowych, daty nagrania. Ważne jest, by dziennikarz otrzymał zgodę od dyrektora jednostki należącej do Polskiego Radia, co pozwoli na wyjazd w teren.

Nie jest niecodzienną praktyką uprzednie spotkanie się z bohaterem (jeden z elementów wyjazdu w teren), dzięki czemu możliwe jest przełamanie ewentualnego stresu związanego z nagraniem, jak również wzajemne poznanie się, co ułatwi współpracę na kolejnych etapach. To także szansa na sprawdzenie miejsca w którym będzie się ono odbywało. Dodatkowo możliwe jest pozyskanie np. archiwalnych zdjęć bohaterów, które mogą zostać załączone do pozyskanego materiału.

W trakcie wyznaczonego dnia spotkania, pomiędzy „bohaterem”, a dziennikarzem prowadzona jest rozmowa, która jest rejestrowana przy pomocy mikroportów. Przygotowanie ok. 13 minutowego materiału trwa przez cztery godziny, gdzie najczęściej jedna godzina przeznaczona jest na samą rozmowę. Kolejnym krokiem jest zgranie materiałów na dyski wewnętrzne należące do Polskiego Radia, gdzie ustalana jest data montażu. Najczęściej ma to miejsce na kilka dni przed emisją materiału. Dodatkowo przygotowana jest lista montażowa, ze względu na to, iż rozmowa nie zawsze prowadzona jest w sposób linearny; oznacza to w praktyce, że rozmówca wprowadza niekiedy wątki poboczne bądź zmienia temat. Warto także wspomnieć, iż nad całym przedsięwzięciem czuwa kierownik produkcji, którego zadaniem jest nie tylko zebranie odpowiedniej ekipy, która towarzyszy dziennikarzowi, ale również czuwanie nad całym nagraniem i reagowanie w momencie, gdy pojawią się ewentualne problemy.

Jak wskazuje sama Maria Baliszewska nagrania w terenie w każdym przypadku realizowane są w sposób kompleksowy. Jak zostało nadmienione w poprzednim akapicie w każdym przypadku przygotowywane są zarówno nagrania muzyczne, jak również i nagrania słowne, obejmujące swoim zakresem wywiady na temat poszczególnych obrzędów. Koniecznym zadaniem jest przedstawienie także sylwetki wykonawcy, jego życiorysu czy sposoby gry na instrumencie. Niejednokrotnie zdarza się, że wykonawca pytany jest o budowę instrumentu, którym się posługuje, a także elementy stroju ludowej czy wierzenia ludowe powiązane z wykonywanymi utworami.

W archiwum RCKL możliwe jest odnalezienie wielu nagrań bądź muzyków bądź śpiewaków. Jednocześnie są one uzupełniane przy pomocy nagrań poetów ludowych oraz przedstawicieli tradycyjnych zanikających zawodów, jak garncarze, kowale, hafciarki i malarzy ludowych. Większa część zbiorów (ok. 3 tys. taśm) została zebrana przez wspomnianego Mariana Domańskiego, który skompletował nagrania na przestrzeni lat 1973-1991; zostały one skatalogowane pod nazwą Archiwum Mariana Domańskiego. Zawiera one nie tylko wiele rozmów z ludowymi artystami. To także próbki gwar, opisy dawnych i współczesnych wesel, przy jednoczesnym uwzględnieniu informacji na temat instrumentów, tańców czy obrzędów. Można z nich się dowiedzieć także kim byli dawni muzykanci, dawni twórcy ludowi oraz jak w sposób szczegółowy wygląda praca wspomnianych wyżej zawodów. Warto mieć na uwadze, że po dzień dzisiejszy zbiór ten uzupełniany jest w sposób ustawiczny przez redaktorów radiowych należących do Radiowego Centrum Kultury Ludowej.

3.3.2. Praca w studiu radiowym - przygotowanie, opracowanie, realizacja

Niezwykle ważna jest również praca w studiu radiowym, gdzie dziennikarze przygotowują, opracowują i realizują zebrane podczas obserwacji materiały. Zaznacza się, iż w przypadku radia mamy do czynienia z medium, gdzie poprzez system programowego planowania oraz transmitowania audycji tematycznych, możliwe jest realizowanie zarówno celu edukacyjnego, jak i popularyzatorskiego w obrębie zakresu, jakim jest muzyka ludowa⁶¹⁷. W większości przypadków mamy do czynienia z wyspecjalizowanymi dziennikarzami, niemniej jednak w większości przypadków konieczne jest zaangażowanie do audycji danego eksperta w dziedzinie muzycznego folkloru. To nie tylko uatrakcyjnienie przekazu radiowego. Ma on bowiem także za zadanie ożywić audycję, poprzez zastosowanie

⁶¹⁷ Por. B. Boniecka, J. Panasiuk, *O języku audycji radiowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 119-147.

dialogu, co przekłada się bezpośrednio za zwiększenie prestiżu danej audycji. Warto mieć na uwadze, iż tego typu wystąpienia stanowią także narzędzie komunikacji odnośnie wiedzy na tematy związane z muzyką ludową⁶¹⁸.

Konieczne jest przywołanie cytatu, zgodnie z którym „(...) w zrozumieniu potęgi radia, jako jednego z najskuteczniejszych środków popularyzacji wiedzy, stawiamy sobie za cel główny możliwie wszechstronny dobór tematów z przeróżnych dziedzin podawanych w formie przystępnej, wszakże ściśle na należytych poziomie naukowym”⁶¹⁹. Gdy mówimy o Polskim Radiu to należy podkreślić, że to jaki rodzaj programu będzie nadawany uzależnione jest od formatu radiowego. Jak wskazuje Stachyra to właśnie on warunkuje to, jakie audycje będą obecne w ramówce⁶²⁰. Zaznacza się, iż charakter przejawiany przez radio publiczne i jego formatowanie determinują możliwość emitowania audycji na temat muzyki ludowej, które przejawiają wysoki poziom merytoryczny, jednocześnie pozwalając na scharakteryzowanie funkcji przejawianej przez ekspertów i nie tylko.



Źródło: Maria Baliszewska z Marianem Domańskim, Polskie Radio, 1983 r./autor fotografii nieznan.

Gdy mówimy o Polskim Radiu, należy wskazać, iż rejestracja muzyki ludowej ma miejsce nie tylko w studiach nagraniowych, ale również wielofunkcyjnych salach koncertowych posiadających odpowiedni sprzęt, a także poprzez wykorzystanie tzw. sprzętu mobilnego, gdy mówimy o miejscach w których organizowane są wydarzenia związane z muzyką ludową. Koncentrując się na studiach nagraniowych wyróżnia się trzy podstawowe

⁶¹⁸ Por. M. Hodalska, E. Żyrek-Horodyska, *Komunikowanie o nauce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

⁶¹⁹ Za: M.J. Kwiatkowski, *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918-1929*, Wyd. PWN, Warszawa 1972, s. 328.

⁶²⁰ Por. G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008.

pomieszczenia. To reżyserka, studio przeznaczone do nagrań instrumentów, które wymagają przestrzeni ze względu na zwiększoną pogłosowość oraz tzw. pomieszczenie „martwe”, gdzie występuje niski czas pogłosu, co pozwala na nagrywanie nie tylko ludzkiego głosu, ale również solistów czy małych zespołów wokalnych.

Gdy mówimy o procesie pracy w studium radiowym to możliwe jest wyróżnienie pięciu podstawowych etapów. Etap pierwszy dotyczy przygotowania do nagrania. Etap drugi koncentruje się na rejestracji, gdzie następnie wyróżnia się edycje, zgranie nagranych materiałów oraz mastering; jest to finalny etap pozwalających na ostateczne przygotowanie nagrania do upowszechnienia na antenie radiowej. W niektórych przypadkach stanowi przygotowanie do przeniesienia na nośnik docelowy.

Warto w podrozdziale dotyczącym pracy w studiu radiowym skoncentrować się na kwestii instytucjonalności studiów radiowych, gdzie obecnie w ramach spółek należących do Polskiego Radia wyróżnia się siedemnaście z nich.

Pierwszym z nich jest Muzyczne Studio Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej. Jest ono zlokalizowane w gmachu głównym Polskiego Radia przy ulicy Myśliwieckiej. Zaznacza się, iż mamy do czynienia z najstarszym budynkiem radiowym na terenie Warszawy, który zostało odnowiony oraz zmodernizowany m.in. na potrzeby Archiwum. Centralna część składa się z dużego studia muzycznego, które zostało zaprojektowane przez Tadeusza Dąbrowskiego oraz Aleksandra Janika; przejawia świetną akustykę. Początkowo, czyli na przestrzeni lat 50 XX wieku swoją siedzibę miała tu Warszawska Orkiestra Radiowa pod przewodnictwem Stefana Rachonia. Proces modernizacji miał miejsce na przestrzeni lat 1996-1997, gdzie pracami kierowali akustyk – Jan Dodacki oraz Kazimierz Wośko. Obecnie ukierunkowane jest na nagrywanie zespołów, jak również koncerty z udziałem publiczności. Sala dysponuje bowiem 150 miejscami siedzącymi. Pozwala ona także na nagrywanie oraz transmitowanie koncertów.

Nie można także zapominać o Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego; jego początkowa nazwa to S1. Po raz pierwszy zostało otwarte w roku 1991. Jako głównych jej projektanta wskazuje prof. Stanisława Bieńkuńskiego oraz akustyka Witolda Straszewicza. W tym przypadku mamy do czynienia z unikatowym studium nagraniowym w skali Europy. To także najważniejsza sala koncertowa w Warszawie posiadająca 410 miejsc przeznaczonych dla widowni; zaraz obok Filharmonii Narodowej. Wskazuje się, iż realizowane są w nim zarówno koncerty muzyki klasycznej, jak również rozrywkowej i przede wszystkim ludowej. Należy uwzględnić również festiwale oraz konkursy muzyczne. Wydarzenia odbywające się w studio są rejestrowane, a następnie

transmitowane do zagranicznych podmiotów radiowych. Wyróżnia się również Studio S 3 Polskiego Radia. Jego początki sięgają roku 1984, gdzie początkowo była to siedziba Orkiestry Jazzowej pod przewodnictwem Andrzeja Trzaskowskiego. Studio przeznaczone jest do nagrania poszczególnych gatunków muzycznych, ze względu na fakt, iż pogłos wynosi 0,6 sekundy.

Odwołując się do przemyśleń Marii Baliszewskiej należy zwrócić uwagę, że wykonawcy nagrywani przez Polskie Radio w studio zawsze byli dobierani pod względem prezentowanego repertuaru; jakość merytoryczna. Jak nadmieniono wcześniej, pierwszym etapem jest przeprowadzenie wstępnego wywiadu, co pozwoli na ustalenie, co finalnie będzie stanowiło przedmiot nagrania; praktyka ta zapoczątkowana przez dziennikarzy jest obecna po dzień dzisiejszy. To skoncentrowanie się na gatunku pieśni, obrzędach z nią powiązanych oraz reprezentatywność repertuaru w ramach określonego bądź regionu bądź podregionu. Nie można jednocześnie zapominać o walorach wykonawczych, gdyż osoba musi być nie tylko obdarzona dobrym głosem. Ważnym aspektem jest również sprawność techniczna poszczególnych instrumentalistów. Jest to związane przede wszystkim z zachowaniem tradycyjnego stylu gry, gdzie repertuar prezentowany przez artystę/artystów będzie ciekawy pod względem merytorycznym. Przy nagraniach w studio jednym z istotniejszych aspektów jest czystość wykonywanego repertuaru, dzięki czemu audycje, do których nagrywany jest materiał, będą dobrze brzmiały na antenie. Ze względu na fakt, iż mamy do czynienia z trzema podstawowymi kryteriami, czyli merytorycznym, wykonawczym oraz akustycznym, nie możliwe nagrywanie w pośpiechu, jak również w ilościach hurtowych; w tym przypadku zwraca się także uwagę, że koszt tego typu nagrań jest dalej wysoki, mimo postępującej technologii.

Dziennikarze Polskiego Radia, gdy mówimy o muzyce ludowej, koncentrują swoje działania zarówno na tworzenie reportaży, jak również wywiadów czy audycji. Wskazuje się na zbieranie oraz przekazywanie informacji na temat ciekawych zjawisk mających miejsce na terenie Polski. Z tego względu ważne jest analizowanie, a następnie opracowywanie zebranych materiałów, które następnie przygotowywane są do publikacji na antenie. Jak zostało wcześniej nadmienione pierwszym krokiem jest wybór odpowiedniego tematu, gdzie następnie odbywa się proces nagrywania. Następnie wybierane są najbardziej odpowiedni fragmenty, które poddawane są montażowi. Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu, możliwe jest wskazanie, że do chwili, aż zostanie on [materiał – przyp. aut.]

zgrany, konieczne jest kierowanie się w pracy dziennikarza regułami dramaturgii⁶²¹.

3.4. Sposoby prezentowania muzyki ludowej w Polskim Radiu

Dokonując rozważań dotyczących prezentowania polskiej muzyki ludowej w eterze (Polskie Radio), nie sposób nie nadmienić, że „muzyka tradycyjna i muzyka folkowa, mające duży wpływ na kształtowanie tożsamości, to dziś silne identyfikatory kultury w Polsce. Obecność ich zaznacza się wyraźnie w przestrzeni społecznej (wciąż bardziej miast niż wsi) oraz w mass mediach. Coraz pewniej muzyka tradycyjna i muzyka folkowa wkraczają na sale koncertowe zarezerwowane dotąd dla tzw. sztuki wysokiej. Podobnie jak inne sztuki, oddziałują na emocje i zmysły, a dodatkowo odczuwane jako dziedzictwo pokoleń, które trzeba chronić (najskuteczniej poprzez praktykę), łatwo wywołują postawy skrajne, ulegają ideologiom i mogą służyć szeroko rozumianej manipulacji”⁶²².

Już na tym etapie należy podkreślić, że Polskie Radio stanowi instytucję, która przejawia szeroki zasięg. W związku z tym dużo łatwiej jej dotrzeć do masowego odbiorcy i tym samym promować muzykę ludową. Pod kategorią promocji znajdują się wszelkiego rodzaju działania podejmowane przez Radiowe Centrum Kultury. Mowa w tym przypadku o audycjach, wymianach zagranicznych czy festiwalach; niniejszy podrozdział w całości będzie koncentrował się na aspektach powiązanych z audycjami. Wydarzenia w eterze nie tylko – jak wspomniano wcześniej – przejawiają duży zasięg, ale – co ważniejsze – przypisana została do nich istotna rola, gdy chodzi o kształtowanie rzeczywistości powiązanej z muzyką ludową. Chodzi przede wszystkim o dwa elementy: prezentację od odbiór.

Jest to na tyle silne medium, że ma możliwość kreowania nowych wartości. Warto chociażby odwołać się do lat 50 XX wieku, gdzie dzięki działalności Polskiego Radia wzrosła popularność np. zespołu Mazowsze; co prawda audycje były po brzegi wypełnione muzyką ludową w ramach najlepszego czasu antenowego, co sprawiło, że niektórzy słuchacze się do niej zrazili. Z drugiej jednak strony ustawiczne powtórki pokazały części z nich jak powinien wyglądać wzór muzyki ludowej. Gdy mówimy o kształtowaniu rzeczywistości muzycznej w odniesieniu do przywołanego okresu, to bezpośrednim skutkiem działalności Polskiego Radia było powstanie pierwszego zespołu folkowego - Syrbaków.

⁶²¹ Za: J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia*, Polskie Radio, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 2002.

⁶²² W. Grozdek-Kołacińska, *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, 2018, t. 58, s. 29-30.

Jego założyciel, Antoni Kania, wielokrotnie podkreślał, że nie byłoby to możliwe bez audycjo o węgierskim zespole Delibab. To właśnie ona zainspirowała go do stworzenia grupy tworzącej muzykę z Mazowsza przy pomocy zrekonstruowanych instrumentach ludowych. To nie tylko kreowanie wzorców, ale także przyczynianie się do powstawania nowych zjawisk muzycznych; aspekt ten zostanie pogłębiony w kolejnych podrozdziałach.

3.4.1. Typy audycji poświęconych muzyce ludowej

Zaznacza się, iż najwięcej miejsca antenowego zajmuje promowanie muzyki tradycyjnej. Mowa w tym przypadku o audycjach radiowych „puszczanych” na antenie Programów Pierwszego i Drugiego Polskiego Radia. W pierwszej kolejności należy wskazać na „Muzyczny Atlas Polski”, a także magazyn „Źródło”, „Muzyczne Wycinanki” oraz „Kiermasz pod kogutkiem”. Nie można zapominać o relacjach z imprez folkowych oraz transmisji koncertów muzyki ludowej. Istotne jest jednak, że coraz częściej uwaga skoncentrowana jest na muzyce folkowej, która jest dużo bardziej interesująca dla młodego słuchacza. Dlatego też z anteny została zdjęta chociażby audycja „Album Folkowy”, która pojawiała się raz w tygodniu na antenie Drugiego Programu Polskiego Radia. Gdy mówimy o programie pierwszy to są to sporadyczne audycje; zestawiając je ze sobą, to tak naprawdę czas antenowy przeznaczony na muzykę tradycyjną obecnie jest taki sam.

Interesujący wydaje się być fakt, iż w 2007 roku, na antenie Programu Pierwszego funkcjonowały trzy tego typu audycje – „Kiermasz pod kogutkiem”, „Rok Polski” oraz „Nocne spotkanie”. Wielość audycji była charakterystyczna dla Programu Drugiego, gdzie wyróżnia się m.in. „Czas na folk”, „Żywy świat” czy „Etniczną podróż”; łącznie funkcjonowało osiem audycji związanych z muzyką ludową. Gdy mówimy o Programie Trzecim to funkcjonował program zatytułowany „Trójkowy Osobowy”, prezentujący polską muzykę folkową.

Warto dodać, że badani słuchacze Polskiego Radia zostali zapytani, jak często – za pośrednictwem różnego rodzaju audycji – udaje im się w ciągu miesiąca posłuchać muzyki ludowej (tradycyjnej). Okazuje się, że 24,8 proc. respondentów odpowiedziało, iż wiele razy. Zdarzyło się także, że ponad 31 proc. badanych osób zaznaczyło odpowiedź – ani razu. Jednocześnie ok. 40 proc. wskazało, że kilka razy.

3.4.2. Rodzaje audycji radiowych, które poruszają tematykę ludową

Jak zostało już podkreślone w niniejszej pracy, nagrania radiowe dotyczące zarówno muzyki, jak i kultury ludowej przekazywanej na antenie Polskiego Radiowe zawsze

rozpatrywane były pod kątem przydatności antenowej; to samo tyczy się kwestii audycji radiowych. Gdy mówimy np. o audycjach pojawiających się na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia to przygotowywane są one przez pracowników RCKL oraz współpracowników. Na potrzeby niniejszego podrozdziału zostały podzielone na trzy podstawowe kategorie.

3.4.2.1. Programy muzyczne

Zanim odniesiemy się do głównych rozważań dotyczących okresu po roku 1989, konieczne jest zwrócenie uwagi na lata 70 i 80 XX wieku, gdzie występowała duża liczba audycji poświęconych muzyce ludowej. Warto chociażby wspomnieć o paśmie w Programie Pierwszym PR, które pojawiało się od poniedziałku do piątku o godzinie 13.05. Chodzi o audycje „Wieś tańczy i śpiewa”, „Z mikrofonem przez rzeszowską wieś” czy „Spotkania z folklorem”. Nie można także zapominać o audycji plebiscytowej w każdą niedzielę o godzinie 13.30, zatytułowanej „Graj gracyku”, której autorką była Barbara Krasieńska. Jednocześnie należy zaznaczyć, iż na antenie Programu Drugiego PR nadawana była muzyka świata, gdzie w niedzielę prowadzona była audycja „Z malowanej skrzyni”. To właśnie wtedy prezentowana była nie tylko muzyka polska, ale również zespoły wiejskie. Od końca lat 70 XX wiek (1977), każdego tygodnia na antenie Programu Pierwszego PR, w godzinach porannych możliwe było posłuchać audycji „Kiermasz pod kogutkiem”, która prowadzona była przez Teresę Łozińską (od 1978 roku). Ostatecznie została ona zlikwidowana w 2015 roku, mimo, iż zdecydowana większość słuchaczy pochodziła z terenów wiejskich; na przestrzeni lat 2001-2015 pod nazwą „Kiermasz” była ona przygotowywana przez różnych redaktorów zatrudnionych w RCKL; została jednak w 2018 roku przywrócona na antenę Programu Pierwszego Polskiego Radia.

Na przestrzeni lat 80 XX wieku pojawiła się audycja zatytułowana „Portrety twórców ludowych”, która koncentrowała się na działalności artystów zaliczanych do różnych dziedzin kultury ludowej. Niestety przetrwała ona tylko do lat 90 XX wieku. Pierwotnie wspomniany „Muzyczny Atlas Polski” nadawany był w Programie Drugim PR, na przestrzeni godziny 13.00 i 13.15; niestety nie była w tamtym okresie archiwizowana. Dziś audycja ta pojawia się co drugi dzień także na antenie Programu Drugiego. Jej celem jest promowanie najciekawszych artystów ludowych zajmujących się muzyką tradycyjną. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na propagowanie poszczególnych gatunków muzyki ludowej, a także stylów regionalnych czy instrumentów muzycznych. Zadaniem jest skupienie się na wykonawcach zaliczanych do najstarszych generacji. Mają bowiem

stanowić wzór dla kolejnych pokoleń. Należy nadmienić, że mimo, iż wszystkie audycje związane z muzyką tradycyjną przygotowywane są z zachowaniem najwyższych standardów, niemniej jednak nie zawsze spotykają się z aprobatą słuchaczy.

Patrząc na przemiany zachodzące na przestrzeni dekad, należy zaznaczyć, iż obecnie muzyka ta obecna jest nadal na antenie Polskiego Radia. Warto wspomnieć chociażby o magazynie „Źródła. Magazyn Ludowy”, który nadawany był początkowo od poniedziałku do piątku pomiędzy godziną 12.00, a 13.00, gdzie obecnie zajmuje pasmo w godzinach 15.07-16.00. W trakcie audycji prezentowane są nie tylko reportaże o charakterze etnograficznym, ale także nagrania wiejskich muzyków, opowieści związane z dawnymi tradycjami oraz publicystyka antropologia czy opowieści po stronie badaczy kultury. Warto zaznaczyć, że po dzień dzisiejszy losy zarówno samej audycji, jak również poszczególnych działań prowadzonych przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej są niepewne. Wynika to przede wszystkim ze zmian wprowadzanych do ramówek radiowych. Nie bez znaczenia pozostają także zmiany kadrowe, gdzie tendencja związana z ograniczaniem kultury ludowej na antenie Polskiego Radia cały czas się utrzymuje.

Gdy mówimy o programie pierwszym to należy wskazać na dwie audycje. Pierwszą jest „Folk. One”, który nadawany jest jednak w każdy czwartek pięć minut po północy. Przejawia ona m.in. charakter kulturotwórczy, edukacyjny oraz misyjny. Głównym zadaniem jest bowiem wspieranie polskich twórców wpisujących się w kontekst kultury tradycyjnej nie tylko obszaru Polski, ale również Europy i całego świata. To nie tylko skoncentrowanie się na debiutantach, ale przede wszystkim uznanych twórcach muzyki ludowej. Prezentowane są premier płyt oraz zapowiedzi najważniejszych koncertów i festiwali. Druga audycja, czyli wspomniany „Kiermasz pod kogutkiem” nadawany jest w każdą niedzielę pięć minut po piątek rano. Jej głównym celem jest prezentowanie żywej polskiej kultury ludowej, przy wsparciu nagrań pochodzących z archiwum radiowego. W programie biorą także udział twórcy ludowy. Zaznacza się, iż audycja skierowana jest przede wszystkim do lokalnych społeczności.

Audycji związanych z muzyką ludową nie odnajdujemy jednak na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia.

3.4.2.2. Reportaże radiowe

Koncentrując się na aspekcie reportażowym to należy obecnie skupić się przede wszystkim na audycji „Kiermasz pod kogutkiem”, gdzie prezentowane są krótkie reportaże na temat wsi oraz kultury wiejskiej. Została ona stworzona w 1958 przez Władysława

Kuchtę, Bronisława Pietraka, Jana Pocka, Zygmunta Kupisza oraz Aleksandra Fijałkowskiego; byli oni także założycielami Stowarzyszenia Twórców Ludowych (skrót. STL). Jako twórcę pierwszych audycji wskazuje się cenionego reportażystę Andrzeja Najmrodzkiego, który przez prawie 50 lat związany był z Programem Pierwszym Polskiego Radia. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że sam kształt audycji, jak również zakres programowy zostały wyznaczone przez Mirosława Sanigórskiego.

Warto w tym przypadku odwołać się do słów Władysława Kuchty, który w swoich dziennikach stwierdza, co następuje: „(...) 12 stycznia 1969 roku (niedziela): Wybieram się do kol. Pietraka do Gutanowa, gdzie następnego dnia mamy zabranie zarządu STL oraz spotkanie z Polskim Radiem z Warszawy. 13 stycznia (poniedziałek): Oczekujemy przyjazdu redaktora Polskiego Radia Mirosława Sanigórskiego, przyjechał wieczorem. Lampką wina wznieśliśmy toast na cześć twórczości ludowej i twórców, gospodarza, jego rodziny i Polskiego Radia. 16 stycznia: W Kiermaszu pod kogutkiem nadano nasze spotkanie poetów ludowych w Gutanowie. Popłynęło nasze słowo w Polskę, budząc sympatię dla chłopskiej twórczości. Ja przekazałem przez radio dla naszych twórców pozdrowienia i życzenia. Zasłuchałem się w głos radiowy i myślałem czy go słuchali mili członkowie STL. 9 lutego (niedziela): Redaktor Sanigórski powiedział w Kiermaszu, że spotkanie z przedstawicielami Zarządu STL przed mikrofonem spowodowało lawinę listów do radia”⁶²³.

Odwołując się do zapisów dziennika wyżej przywołanego poety ludowej możliwe jest wskazanie, iż wzmianki na temat tejże audycji pojawiają się wielokrotnie. Autor podkreśla, że była on bliska słuchaczom, ze szczególnym naciskiem na twórców ludowych. Jednocześnie należy podkreślić, iż raz do roku przygotowywany był reportaż dotyczący Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. To także zwrócenie uwagi na reportaże związane z działalnością STL, przedstawiające sylwetki laureatów Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego im. Jana Pocka oraz prezentujące przebieg zjazdów delegatów Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

Jak wskazują sami autorzy stojący za audycją, głównym celem jest zaprezentowanie żywej polskiej kultury ludowej, w tym także poprzez przedstawianie słuchaczom najcenniejszych zbiorów pochodzących z archiwum Polskiego Radia; aspekt ten został już poruszony we wcześniejszych akapitach. Dodatkowo wskazują oni, że w trakcie audycji „pojawiać się będzie muzyka tradycyjna wszystkich regionów Polski, współczesna muzyka

⁶²³ Por. W. Kuchta, *Twardą chłopską ręką: kronika mego życia. Dzienniki*, [w:] Tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, wybór, oprac. i wstęp Donat Niewiadomski, Lublin 2000, s. 175, 178.

czierpiąca inspiracje z ludowości. Spotykać się będziemy z twórcami kultury ludowej w jej najróżniejszych przejawach”⁶²⁴.

Forma reportażowa jest również charakterystyczna dla audycji „Muzyka Źródeł”, gdzie jak zostało wcześniej nadmienione uwaga skoncentrowana jest na polskiej kulturze ludowej. Gdzie prezentowane są zjawiska związane z muzyką ludową, jak również regiony oraz sami twórcy ludowi. Swego czasu tego typu forma pojawiała się również w ramach „Poranka Dwójki”, gdzie poruszane były aktualne tematy dotyczące kultury ludowej.

Jak można zaobserwować, muzyka tradycyjna na antenie Polskiego Radia występuje w dość ograniczonej formie, co dotyczy nie tylko samych audycji, ale również reportaży. Koncentrując się na reportażach radiowych należy zaznaczyć, iż ze względu na występujące ograniczenia przybierają one najczęściej dość ambitną formę, gdzie uwzględniane są elementy charakterystyczne dla publicystyki, czyli rozmowy, komentarze czy opisy. Zaznacza się, że przykładowo Radio Rzeszów czy Radio Wrocław zrezygnowały z tej formy całkowicie na rzecz list przebojów prezentujących wyłącznie nagrania muzyki ludowej. Kwestia ta nie została przez pewien okres czasu podjęta przez Radio Kielce, które dzisiaj dysponuje ciekawymi archiwalnymi nagraniami. Zapowiadano, że uruchomiony został całodobowy kanał cyfrowy z muzyką ludową, nagraniami oraz reportażami⁶²⁵; dopiero niedawno się to udało⁶²⁶.

3.4.2.3. Programy tematyczne

Gdy mówimy o muzyce tradycyjnej prezentowanej przez Polskie Radio to należy podkreślić, że każda z emitowanych audycji została przygotowana bądź przez pracowników Radiowego Centrum Kultury Ludowej (skrót. RCKL) bądź współpracowników. Należy wymienić chociażby dwójkowy program „Źródła” w trakcie którego możliwe jest posłuchanie muzyki w wersji in crudo oraz muzyki folkowej. Wśród autorów wymienia się chociażby Marię Baliszewską, jak również Piotra Kędziorka czy Jakuba Borysiaka. Nie można zapominać, że praktycznie od początku okresu transformacji mamy do czynienia z instytucją medialną, która nie tylko podejmowała tematy związane z muzyką tradycyjną, ale przede wszystkim koncentrowała się na szerszych oraz węższych kontekstach z nią związanych. Co istotne większość dziennikarzy uwikłanych w RCKL nie podejmuje się tworzenia publicystyki. To przede wszystkim przekazywanie wiedzy pod postacią spotkań,

⁶²⁴ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.polskieradio.pl/8,Dwojka/6476,Kiermasz-pod-kogutkiem>

⁶²⁵ Tamże.

⁶²⁶ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://folkradio.pl/>

rozmów i dyskusji toczonych w studio. Nie można także zapominać o wydarzeniach muzycznych czy opracowywaniu np. serii płytowych „Muzyka Źródła”; wyróżnia się ok. 30 pozycji. Ponownie należy podkreślić, że na szczególną uwagę zasługuje relacja z Kazimierskiego Festiwalu.

W ramach niniejszego podpunktu należy wskazać także na koncerty z muzyką tradycyjną, które udostępniane są przez Program Drugi Polskiego Radia. Na przestrzeni ostatniej dekady to przede wszystkim okazjonalne koncerty związane z muzyką źródłową (Festiwal „Nowa Tradycja”), jak również koncerty kolędowe. Jednocześnie należy mieć na uwadze, iż pod koniec 2012 roku Polskie Radio zainauguowało niecodzienny cykl koncertów, które nie tylko koncentrowały się na występach artystów ludowych. Uwzględniono bowiem także obszernie wywiady z artystami oraz zaproszonymi gośćmi. Były one transmitowane na żywo na antenie Programu Drugiego, gdzie wersja z obrazem była dostępna dla słuchaczy na oficjalnej stronie radia. Warto jednak mieć na uwadze, że z czasem muzyka tradycyjna zaczęła się pojawiać w dość ograniczonym zakresie; podrozdział ten koncentruje się, co prawda na programach tematycznych, niemniej zostały one opisane w poprzednich akapitach, a na chwilę obecną niezwykle trudno jest znaleźć inne programy nadawane na antenie Polskiego Radia, które wpisywałyby się w podejmowany kontekst.

Po rok 1989 możliwe jest wyróżnienie kilku z nich, gdzie większość z nich nie jest już emitowana. W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na „Kleszczowisko”, które stanowiło autorską audycję Włodzimierza Kleszcza. Niemniej jednak należy zwrócić uwagę, iż koncentrowała się na niszowych zjawiskach muzycznych, takich jak chociażby folk blues. To także „Muzyczna Scena Tradycji”, czyli audycja poświęcona przede wszystkim koncertom muzyki ludowej pochodzącej z całego świata. Celem było bowiem popularyzowanie zarówno analizowanego rodzaju muzyki, jak również muzyki folkowej. Kolejnym przykładem jest „Ton Świata”, gdzie audycja skupiała się na zaprezentowaniu nagrań związanych z różnymi gatunkami muzycznymi, w tym na muzyce tradycyjnej. Głównym kryterium była oryginalność oraz wyjątkowość brzmienia artysty. Magazyn Kultury Ludowej, został przedstawiony w poprzednich podrozdziałach. Warto jednak zwrócić uwagę na audycję, która jest z nią powiązana – „Źródłogram”. W jej trakcie transmitowane były koncerty muzyki ludowej, a także prezentowane najnowsze wydania fonograficzne z nią powiązane.

Na podstawie powyższych przemyśleń, należy podkreślić, że dokonany został tematyczny podział wyróżnionych audycji radiowych. Nie zmienia to faktu, iż wszystkie pełnią ważną funkcję, jaką jest funkcja kulturotwórcza w obszarze m.in. upowszechniania

kultury. To także bezpośredni oraz pośredni rozwój kompetencji po stronie słuchaczy w zakresie wiedzy na temat kultury artystycznej; możliwe jest pokuszenie się o stwierdzenie, że występuje w tym przypadku tzw. funkcja w obszarze edukacji kulturalnej. Gdy mówimy o twórczości artystycznej to należy skoncentrować się przede wszystkim na oryginalnej twórczości radiowej, przy jednoczesnym uwzględnieniu np. form słowno-muzycznych, które są charakterystyczne dla muzyki ludowej. Na tej podstawie stwierdza się w sposób jednoznaczny, iż Polskie Radio nie tylko umożliwia transmitowanie kultury, ale – co ważniejsze – tworzy ją.

3.5. Radiowe Centrum Kultury Ludowej i jego rola w promowaniu muzyki ludowej i folkowej

Już na wstępie warto zaznaczyć, że niniejszy podrozdział został stworzony na podstawie wywiadów przeprowadzonych z Marią Baliszewską oraz w oparciu o informacje zawarte w literaturze przedmiotu. Zaznacza się, iż na przestrzeni lat 80 XX wieku rozpoczął się proces powolnego zanikania kultury tradycyjnej; Baliszewska używa nawet określenia „upadek”. Z tego względu Polskie Radio zdecydowało, że koniecznym działaniem jest wsparcie kultury ludowej i – co za tym idzie – powołało do życia Radiowe Centrum Kultury Ludowej. Była to decyzja, którą podjął ówczesny zarząd radia, ze względu na takie aspekty, jak misja radia publicznego oraz waga dziedzictwa narodowego.



Źródło: Maria Baliszewska/J.P. Jackowski, *Polska muzyka tradycyjna - dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny – zachowanie – udostępnianie*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Warszawa 2017.

Radiowe Centrum Kultury Ludowej (skrót. RCKL) jest jednostką organizacyjną Polskiego Radia. Powstało w 1994 roku, a jego główną rolą jest informowanie o wydarzeniach z dziedziny szeroko pojętej kultury ludowej polskiej i świata. Autorzy i uczestnicy Radiowego Centrum Kultury Ludowej przygotowują cykliczne audycje takie jak: „Źródła - magazyn kultury ludowej”, gdzie są prezentowane etnograficzne reportaże, nagrania wiejskich muzyków oraz publicystyka antropologiczna. Centrum tworzy cykliczne audycje radiowe na antenie Pierwszego i Drugiego Programu PR, cykl płytowy Muzyka Źródeł oraz coroczny Festiwal Muzyki Folkowej Polskiego Radia „Nowa Tradycja”, a w nim konkurs na najlepszą płytę folkową Folkowy Fonogram Roku i konkurs dla młodych wykonawców, którego laureaci odnoszą często później sukcesy w Polsce i na estradach świata⁶²⁷. Do głównych zadań Radiowego Centrum Kultury Ludowej należą: informowanie o wydarzeniach z dziedziny szeroko pojętej kultury ludowej polskiej i światowej, uświadamianie słuchaczom wagi tej części kultury narodowej, osvajanie z jej nowym obliczem, zmianę stereotypu myślenia o niej, pokazywanie wartości i siły integrującej naród, a tkwiącej w kulturze ludowej⁶²⁸. Warto mieć na uwadze, że w sposób równoległy dokumentowane są poszczególne zjawiska występujące w ramach kultury ludowej; mowa w tym przypadku o rejestracji muzycznej, nagraniach z wybitnymi twórcami oraz nagrania zwyczajów, pieśni czy zanikających opowieści.

Radiowe Centrum Kultury Ludowej jest producentem audycji o muzyce (zdecydowana większość programów) i kulturze tradycyjnej. W kręgu zainteresowań RCKL-u jest także folk. Nad programem czuwa zespół, w którego skład wchodzi: Maria Baliszewska, Kuba Borysiak, Piotr Kędziorek, Włodzimierz Kleszcz, Wojciech Ossowski, Adam Strug, Iwona Styka, Hanna Szcześniak, Anna Szewczuk, Anna Szotkowska, Grzegorz Śledź, Magdalena Tejchma, Aleksandra Tykarska.

Jeśli chodzi o działalność tej jednostki, to jest ona stale rozwijana i poszerzana, ludzie wchodzący w skład zespołu zmieniają się, pojawiają się nowe osoby zafascynowane tradycją. Dziennikarze RCKL-u jeżdżą po Polsce i dokumentują festiwale, spotykają się także z twórcami w ich naturalnym środowisku – na przykład w miejscu zamieszkania. Elementem pracy dziennikarskiej jest właśnie takie spotkanie się z ludźmi, którzy w swoim środowisku czują się swobodniej, a obecność dziennikarza z mikrofonem nie jest już dla nich problemem. Taka dokumentacja jest o wiele bardziej czasochłonna, ale też daje dużo więcej satysfakcji obydwu stronom – dziennikarzowi i osobie, którą postanowił uwiecznić

⁶²⁷ Portal Polskiego Radia, artykuł dostępny on-line dn. 1.12.2019 r., <https://www.polskieradio.pl/rckl/>

⁶²⁸ Tamże.

na nagraniu. Jak twierdzi Baliszewska – te nagrania, które nazywa „niespiesznymi”, są najcenniejsze.

Radiowe Centrum Kultury Ludowej w trakcie kilkunastu lat istnienia prowadzi stałą dokumentację polskiej kultury ludowej. Dziennikarze Polskiego Radia, w którego strukturach znajduje się RCKL, od blisko 40 lat dokumentują Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Wieloletnia współpraca z Wojewódzkim Ośrodkiem Kultury w Lublinie dała w efekcie tysiące nagrań znajdujących się w archiwach Polskiego Radia. Dziennikarze rejestrują zespoły śpiewacze z ich najciekawszym repertuarem, czasem bezcennym, jak pieśni pogrzebowe z Grodziska Dolnego, weselne z biłgorajskiego czy ballady, pieśni sobótkowe, kolędy życzące. Po powrocie do Warszawy nagrania te są opisywane i katalogowane; zostają jako trwałe ślad polskiej kultury ludowej, w Kazimierzu wszechobecnej. Dla radia zawsze była to bardzo dobra okazja - mieć tylu świetnych i wybranych artystów ludowych w jednym miejscu i móc zostawić potomnym ich muzykę, wiedzę o zwyczajach w postaci dźwiękowej. Bo nagrywana jest nie tylko muzyka, ale opisy obrzędów, a także brzmienie, historię instrumentów muzycznych, rozmowy z artystami. Nagrania dokonywane przez lata - nieraz w takich warunkach jak szkoła czy budynek straży pożarnej - są podstawą serii płytowej „Muzyka Źródeł”, wydawanej od 1996 roku przez Polskie Radio RCKL⁶²⁹.

RCKL jest promotorem polskiej muzyki tradycyjnej i folkowej za granicą, dzięki współpracy w ramach Europejskiej Unii Radiowej. Wypromowało kilkadziesiąt polskich zespołów folkowych poprzez Festiwale Folkowe Europejskiej Unii Radiowej, projekty specjalne EBU. Polska była organizatorem takich festiwali dwukrotnie - w 1995 roku w Zakopanem i w 2005 roku w Gdańsku. Centrum wysyła nagrania polskich zespołów i same zespoły za granicę, uczestniczy w antenowych projektach koncertowych, dając szansę młodym zespołom folkowym. Europejska Unia Radiowa jest ważną płaszczyzną promocji polskiej kultury, bowiem w tej wymianie programów, koncertów, płyt uczestniczy kilkadziesiąt radiofonii przede wszystkim Europy, ale także Kanada i Australia⁶³⁰.

RCKL stara się być mecenasem kultury ludowej i muzyki folkowej, fundując w miarę możliwości finansowych nagrody dla polskich artystów ludowych, których twórczość była prezentowana na antenie Polskiego Radia. Od ponad dwudziestu lat funduje nagrody na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym.

⁶²⁹ M. Baliszewska, *Radiowe Centrum Kultury Ludowej*, artykuł dostępny on-line, dn. 16.01.2020 r., <https://pismofolkowe.pl/artukul/radiowe-centrum-kultury-ludowej-3172>

⁶³⁰ Tamże, dostęp dn. 16.01.2020 r.

Inicjatorem tych nagród był redaktor Marian Domański, nieżyjący już radiowiec i juror festiwalu, współautor koncertu „Bosa Nóżka” dla dzieci. Przyznaje także nagrody na innych festiwalach⁶³¹.

Twórczyni koncepcji wychowania przez sztukę Irena Wojnar podkreśla, że „wychowawcza rola sztuki sprowadza się do wzbogacenia procesu myślowego poprzez usprawnienie wyobraźni, ułatwienie komunikacji międzyludzkiej poprzez wprowadzenie „języka uczuć” oraz uczynienia skutecznym wychowania moralnego człowieka.”⁶³². Z powyższych rozważań jasno wynika, że szeroko pojęta sztuka powinna na stałe gościć w polskich domach. Powszechna edukacja muzyczna zaadresowana jest do wszystkich uczestników procesu edukacyjnego bez względu na poziom zdolności i umiejętności muzycznych, postaw, zainteresowań czy przekonań. Fundamentalnym celem edukacji muzycznej jest przygotowanie świadomych odbiorców oraz uczestników kultury muzycznej⁶³³.

Zadaniem Radiowego Centrum Kultury Ludowej jest promowanie i niejako nakłanianie odbiorców do korzystania z dobrodziejstw oraz bogactwa kultury ludowej. RCKL promuje i reklamuje folklor jako niezwykle atrakcyjną, kolorową i wielowymiarową formę sztuki; aspekt ten zostanie pogłębiony w kolejnych akapitach. Warto także zwrócić uwagę na informowanie słuchaczy odnośnie wydarzeń związanych z kulturą ludową, a także osvajanie ich z nowym obliczem muzyki ludowej, która wpisuje się w kontekst narodowej tradycji. Audycje przejawiają nie tylko charakter popularny, ale również edukacyjny oraz artystyczny; dzięki odmiennym formom możliwe jest dotarcie do dużej grupy potencjalnych odbiorców. RCKL ma za zadaniem przekazywanie posiadanej wiedzy odnośnie regionów, subregionów, grup etnicznych, grup narodowościowych, gwar, a także wszystkich dostępnych przejawów kultury ludowej. Zaznacza się, iż wśród zadań wyróżnia się także poszerzanie wiedzy na temat świata i – co ważniejszej – kultur, które nie są powszechnie znane. W tym przypadku wyróżnia się także funkcję poznawczą, gdy mówimy o przemianach kulturowych związanych bezpośrednio z postępem cywilizacyjnym. Do najważniejszych cyklicznych audycji RCKL-u zaliczamy następująco: „Kiermasz pod kogutkiem”, „Ars etnica”, „Źródło”, „Czas na folk” oraz cykle „Źywy świat”, „Muzyczny atlas Polski” i „Etniczne podróże muzyczne”.

⁶³¹ Tamże, dostęp dn. 16.01.2020 r.

⁶³² I. Wojnar, *Teoria wychowania estetycznego*, PWN, Warszawa 1995, s. 130-133.

⁶³³ *Podstawa programowa kształcenia ogólnego*, artykuł dostępny on-line dn. 1.12.2019 r., <https://www.ore.edu.pl/wp-content/uploads/2018/03/podstawa-programowa-ksztalcenia-ogolnego-z-komentarzem.-szkola-podstawowa-muzyka.pdf>

Na przestrzeni prawie 30 lat istnienia podmiotu możliwe było zarejestrowanie tysięcy minut nagrań muzyki ludowej, zarówno polskiej, jak i poszczególnych mniejszości narodowej czy mniejszości etnicznych funkcjonujących na terenie Polski. Konieczne jest także uwzględnienie muzyki ludowej pochodzącej od Polaków zamieszkujących inne kraje. Wskazuje się, że na przestrzeni lat 90. XX wieku nagrania były przygotowywane w takich krajach jak: Litwa, Białoruś, Zaolzie, Ukraina, Rumunia, Kazachstan, Brazylia czy Argentyna. Pozwoliło to na uzyskanie unikatowych nagrań słowa i muzyki skorelowanych z kulturą ludową; „Muzyka Źródeł. Z kolekcji muzyki ludowej Polskiego Radia”, wydawana jest przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury. Na płytach znalazły się tak nagrania ludowych śpiewaków, jak i instrumentalistów czy kapel ludowych. Należy jednak zaznaczyć, że zdecydowana część materiałów została zarejestrowana w trakcie Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu; będzie on przedmiotem namysłu kolejnych podrozdziałów. Nagrania realizowane były także w terenie, w domach, warunkach studyjnych oraz studiach radiowych. Kwestia ta została przywołana ze względu na to, iż mamy do czynienia z bezpośrednim źródłem poznania polskiej muzyki ludowej. Centrum pełni także rolę mecenasa kultury ludowej i twórców, poprzez swoją działalność na różnych festiwal (fundowanie nagród), gdzie najbardziej rozpoznawalna jest nagroda specjalna audycji „Źródła” dla wybitnych twórców ludowych.

Jak wskazuje Baliszewska działalność antenowa RCKL-u koncentruje się na reportażach, magazynach, audycjach muzycznych, relacjach z imprez, blokach programowych oraz koncertach, których można posłuchać najczęściej na antenie radiowej Jedyńki, Dwójki oraz Trójki. Niemniej jednak kluczowy w tym przypadku okazuje się być audycja zatytułowana „Źródła”, którą można posłuchać na antenie Drugiego Programu Polskiego Radia. To jeden ze sposobów na posłuchanie autentycznej muzyki ludowej, przy jednoczesnym uwzględnieniu rozmów z twórcami ludowymi. Zaznacza się, iż audycja koncentruje się także na muzyka wielobarwnej pod względem stylistycznym wykonywanej na terenie Polski oraz z innych krajów. To także zwrócenie uwagi na koncerty odbywające się w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego i w studiu im. Władysława Szpilmana. Dodatkowo należy nadmienić, że w tejże lokalizacji na przestrzeni kilku lat realizowany był cykl zatytułowany „Muzyczna Scena Tradycji”, gdzie zespoły polskie oraz zagraniczne mogły się zaprezentować szerszej publiczności; wskazuje się zarówno na muzyków afrykańskich, indyjskich, arabskich oraz przedstawicieli różnych krajów oraz grup etnicznych na terenie Europy.

Nie można zapominać, iż promowanie muzyki ludowej przez media stanowi zadanie, które jest nie tylko trudne, ale przede wszystkim wieloaspektowe. Koncentrując się na celu promocji muzyki ludowej przez RCKL należy zwrócić uwagę, że na przestrzeni kolejnych dekad wartości przez nią przejawiane były odrzucane przez część społeczeństwa. Dlatego też konieczne jest wykazanie, że muzyka ta jest nie tylko ciekawa oraz różnorodna. Kluczowe jest doprowadzenie do sytuacji, kiedy to członkowie społeczeństwa będą się z nią identyfikowali w identyczny sposób, jak identyfikują się z polską tradycją.

Gdy mówimy o przedmiocie promocji, przejawiającej się pod postacią popularyzacji muzyki ludowej przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej to należy zaznaczyć, iż jest to zadanie niezwykle złożone. Kwestia ta jest bez wątpienia powiązana z brakiem precyzyjnej definicji pojęcia „folklor”, która nawet dziś nie jest możliwa do jednoznacznego określenia. Założenia stojące za XIX wiecznym ujęciem zupełnie nie przystają do dzisiejszego pojmowania tegoż terminu; uznaje się, że mianem tym wtedy określany przekaz ustny, moment zbiorowego tworzenia, przy jednoczesnym uwzględnieniu kryterium użytkowości oraz pochodzenia. Współcześni depozytariusze ludowi korzystają bowiem nie tylko z zapisów nutowych czy zapisów tekstowych. Część z nich uczy na podstawie nagrań, także tych prezentowanych w radio czy telewizji.

W przypadku RCKL-u mamy do czynienia z kryterium, jakim jest kryterium artystyczne. Zakłada się, że każda muzyka związana z aspektem ludowym jest warta promowania na antenie radia. Mowa w tym przypadku nie tylko o muzyce tradycyjnej, ale także zespoły folklorystyczne, które podlegają szczegółowej analizie; chodzi przede wszystkim o takie aspekty jak jakość prezentowanego repertuaru, jakość wykonania czy zgodność z regionem. Uwzględniane są także grupy funkcjonują pod szerokim pojęciem folku; zaznacza się, że to właśnie one traktowane są jako przyszłość muzyki ludowej. Odwołując się do literatury przedmiotu oraz wywiadów możliwe jest wskazanie, iż współczesna muzyka folkowa zawiera w sobie szereg różnych zjawisk. Najczęściej wskazuje się na pochodzących z miast młodych muzyków, którzy zajmują się nią w sposób profesjonalny. Z tegoż względu promocja muzyki ludowej rozpatrywana jest w ramach szerokiego ujęcia, gdzie interesujące elementy tegoż zjawiska są warte promowania na antenie radia; istotne jest, że tak naprawdę nie wiadomo, jakie efekty przyniesienie promocja w perspektywie krótko- i długoterminowej.

Mimo, iż działania te po stronie Radiowego Centrum Kultury Ludowej w niektórych kręgach postrzegane są w sposób negatywny, niemniej jednak promocja niecodziennych mariaży muzycznych okazuje się być kluczowa dla działalności tegoż podmiotu. Jak

przykład wskazuje się muzykowanie kurpiowskiej śpiewaczki Apolonii Nowak z zespołem Ars Nova Jacka Urbaniaka. Niektórzy zwracają także uwagę na współpracę kwartetu jazzowego Zbigniewa Namysłowskiego z kapelą Jana Karpiela z Zakopanego. To także zwrócenie uwagi na promocję niecodziennych połączeń, jak chociażby wspólnego występu podhalańskich Trebuni-Tutków z jamajskimi wykonawcami o pseudonimie Twinkle Brothers. Już na tej podstawie możliwe jest wnioskowanie zgodnie z którym Polskie Radio ukierunkowuje swoje działania na szerokie spektrum zjawiska występujących obecnie w obrębie kultury ludowej.

Gdy mówimy o celu nagrań dokonywanych przez RCKL, to należy skoncentrować się na prezentacji na antenie pod postacią audycji. To także promowanie kultury ludowej na antenie radia publicznego; wątek ten był podkreślany wielokrotnie. Mamy bowiem do czynienia z dokumentami polskiej kultury ludowej, które powinny być udostępniane przy pomocy innych środków przekazu. W tym przypadku należy zwrócić uwagę, że dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego możliwe było wydanie serii płyt zatytułowanych „Muzyka Źródeł. Z kolekcji muzyki ludowej Polskiego Radia”. Wyróżnia się w jej ramach 32 płyty, z czego 16 zaprezentowano w tzw. układzie regionalnym: Mazowsze część I i II, Małopolska Północna, Podhale, Rzeszowskie, Pogórze, Beskidy, Krakowskie, Tarnowskie, Suwalskie, Podlasie, Sieradzkie, Lubelskie, Kurpie, Kaszuby, Śląsk, Dolny Śląsk, Wielkopolska oraz Kujawy. Kolejne trzy płyty należące do wydawnictwa koncentrują się na nagraniach dotyczących mniejszości narodowych i etnicznych. Kolejne trzy zawierają nagrania Polaków zamieszkujących inne kraje aniżeli Polska. Należy skoncentrować się także na pięciu płytach tematycznych, czyli Balladach, Kolędach i pastorałkach, Od narodzin do śmierci, Wokół dziecka oraz Ludowych pieśniach religijnych. To także cztery wpisujące się w cykl Portrety, gdzie wyróżnia się Annę Malec, Kapelę Metów, Kapelę Sowów oraz Kapelę Stanisława Klejnasa.

Warto mieć na uwadze, iż każde z prezentowanych wydawnictw zostało opatrzone merytorycznym komentarzem ze strony autorów, jak również etnomuzykologów oraz folklorystów (naukowców), którzy zostali zaproszeni do bezpośredniej współpracy. Koncentrując się na selekcji, to płyty zawierają jedne z najciekawszych wykonanń poszczególnych pieśni oraz muzyki instrumentalnej; zebrane zostały na przestrzeni różnych dekad z zaznaczeniem, że kluczem byli wybitni, żyjący wykonawcy zajmujący się muzyką ludową. Zaznacza się, iż ważne było zebranie zdecydowane większości występujących w pieśniach oraz muzyce instrumentalnej gatunków wpisujących się w kontekst wybranych regionów. Nie można zapominać, że edycja ta zawiera w sobie szerokie – o ile nie całe –

spektrum polskiej muzyki ludowej; nie bójmy się użyć pojęcia, że jest to cała spuścizna narodowa. Jako ciekawostkę należy wskazać, że zbiory kultury ludowej pomogły stworzyć prace magisterskie m.in. w katedrach etnomuzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

3.6. Nagrody fundowane przez Polskie Radio

Jak już wspomniano, misja Polskiego Radia to przede wszystkim krzewienie polskiej kultury i sztuki, ale również osiągnięć gospodarczych, ekonomicznych, filantropijnych, itd. Każdego roku Polskie Radio organizuje szereg konkursów, które wyłaniają najlepszych – osoby, firmy, zespoły, które mają największy wkład w tworzenie polskiego kapitału ludzkiego i kulturowo-społecznego⁶³⁴.

Opis nagród fundowanych przez Polskie Radio należy rozpocząć od konkursu „Folkowy Fonogram Roku”. Konkurs na najlepszą polską płytę folkową, organizowany jest od roku 1998. Od 2002 roku towarzyszy Festiwalowi Folkowemu Polskiego Radia „Nowa Tradycja”. Celem konkursu jest promocja muzyki folkowej w Polsce. Nagroda Radiowego Centrum Kultury Ludowej „Muzyka Źródeł” przyznawana jest od 2013 roku. W 2017 roku stała się nagrodą Programu Drugiego Polskiego Radia. Celem jest uhonorowanie wybitnych artystów ludowych, którzy nie tylko kultywują tradycję, ale przede wszystkim następnym pokoleniom oraz w szczególny sposób są widoczni na antenie Polskiego Radia⁶³⁵.

Gdy mówimy o wspomnianym „Folkowym Fonogramie Roku”, nie sposób nie wspomnieć o „Fonogramie Źródeł”, czyli dwóch odbywających się każdego roku konkursach, prezentujących najbardziej aktualny i najszerszy obraz polskiego rynku muzycznego, skoncentrowanego zarówno na muzyce folkowej, jak i muzyce tradycyjnej. Ich odbiorcami są muzycy działający na terenie Polski, którzy swoje inspiracje czerpią z polskich oraz światowych tradycji muzycznych. Gdy mówimy o formie zgłaszanych nagrań, to dopuszcza się płyty kompaktowe, płyty gramofonowe, płyty z plikami dźwiękowymi oraz nagrania cyfrowe⁶³⁶; ocenie podlega ogólny poziom artystyczny, czyli dobór i oryginalność repertuaru, jakość nagrania, pomysł, poziom merytoryczny oraz okładka płyty. Jak podkreślają sami organizatorzy – „Termin folkowy pragniemy rozumieć jak najszerszej, pozostając jednak na stanowisku, że muzyka tak określana powinna zawierać odniesienia do

⁶³⁴ T. Bedera, *Językowy przekaz medialny*, artykuł dostępny on-line dn. 13.12.2019 r., <http://www2.polskieradio.pl/przekaz.pdf>

⁶³⁵ *Warszawa zabrzmi muzyką folk*, artykuł dostępny on-line dn. 13.12.2019 r., <https://www.tvp.info/42478224/warszawa-zabrzmi-muzyka-folk>

⁶³⁶ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.polskieradio.pl/8/194/artykul/3106858,najlepszy-folk-roku-2022-polskie-radio-zaprasza-do-konkursow-fonograficznych>

muzyki tradycyjnej oraz stanowić jej twórczą interpretację”. Wśród laureatów na przestrzeni lat znaleźli się następująco: Muzykanci, Golec uOrkiestra, Kapela Brodów, Kapela ze Wsi Warszawa, Dikanda, Osjan, Indialucia, Lautari, Joanna Słowińska, Orkiestra św. Mikołaja, Kwadrofonik, Wołosi i Lasoniowie, Raphael Rogiński czy Maria Pomianowska, WoWaKin.

Z kolei „Fonogram Źródeł” po raz pierwszy został przyznany w roku 2009. Głównym celem konkursu jest motywacja lokalnej społeczności do prezentowania lokalnych muzycznych tradycji, gdzie uwaga skoncentrowana jest przede wszystkim na autentycznych artystach. Jak podkreśla Tomasz Janas „dla znacznej części publiczności najważniejszą częścią imprezy jest konkurs. Wynika to z faktu, że tu właśnie rodzą się artystyczne zjawiska, że ten festiwal bywa często albo pierwszym znaczącym występem zespołów, albo występem przełomowym”. W ubiegłym roku (2022) wśród laureatów należy wymienić Stanisławę Galicę-Górkiewicz, skrzypaczkę z Podhala oraz Józefa Brodę, który jest wybitnym muzykiem, budowniczym instrumentów i popularyzatorem kultury swojego regionu, czyli Ustronia-Lipowca⁶³⁷.

Koncentrując się na przyznawanych nagrodach przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej należy wspomnieć także o konkursie muzyki folkowej „Nowa Tradycja”. Stanowi on główny element Festiwalu Folkowego Polskiego Radia „Nowa Tradycja”. Wskazuje się, iż jest to jeden z najważniejszych festiwali odbywających się w Polsce, który koncentruje się na muzyce folkowej. Jego początki sięgają roku 1998, gdzie jego inspiracją była działalność rodzimych artystów oraz muzyków folkowych. Głównym celem jest aktywizacja polskiego środowiska muzycznego ukierunkowanego na czerpanie bezpośrednich inspiracji z folku, muzyki ludowej, muzyki tradycyjnej, czy muzyki po stronie mniejszości narodowych. Dodatkowo wskazuje się na możliwość stworzenia platformy, gdzie możliwa byłaby wymiana artystyczna. To także rozpowszechnienie dorobku polskich artystów tworzących poza granicami naszego kraju. Istotny jest także związany z promowaniem polskiej muzyki, która stanowi nowe opracowanie źródeł określanych mianem tradycyjnych. Uczestnicy oceniani są na podstawie kilku podstawowych kryteriów, takich jak repertuar, poziom wykonania, wartość opracowania oraz układ programy, ze względu na prezentowaną różnorodność interpretacji; to nie tylko muzyka tradycyjna, ale również rekonstrukcje, folk, jazz, muzyka elektroniczna czy muzyka popularna. Jak wskazuje Piotr Kędziorek „Konkurs „Nowa Tradycja” promuje wykonawców muzyki wywodzącej się z tradycji, ale opracowanej już we współczesnej

⁶³⁷ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.polskieradio.pl/439,nowa-tradycja-2022/8588,nagrada-muzyka-zrodel/>

formie, zgodnie z ideą zabawy. Konkurs odzwierciedla bieżącą sytuację sceny polskiej folkowej i jest możliwością zaprezentowania się dla młodych, obiecujących grup”.

W konkursie przyznawane są⁶³⁸: Grand Prix, Nagrody: I, II, III, Nagroda specjalna dla najlepszego instrumentalisty „Złote Gęśle”, Nagroda specjalna im. Czesława Niemena za wybitną osobowość artystyczną, Nagroda Programu 2 Polskiego Radia, Nagroda publiczności „Burza Braw”, a także dodatkowe wyróżnienia. Jak wskazuje Piotr Kędziorek „Celem konkursu jest promocja muzyki wywodzącej się z tradycji, ale opracowanej już we współczesnej formie, zgodnie z ideą zabawy. Konkurs odzwierciedla bieżącą sytuację sceny polskiej folkowej i jest możliwością zaprezentowania się dla młodych, obiecujących grup. W tym roku, po skomplikowanych przygotowaniach, na które wpłynęły jeszcze zasady sanitarne oraz sytuacja na Ukrainie, konkurs ponownie odbędzie się w tradycyjnej formie – w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie”.

Konkurs skierowany jest do zespołów składających się maksymalnie z dwunastu osób oraz solistów. Ich program powinien składać się z co najmniej trzech utworów bezpośrednio inspirowanych polską muzyką ludową. To samo dotyczy inspiracji związanych z muzyką historycznych mniejszości zamieszkujących tereny Polski. Uczestnicy konkursu wyłaniani są na podstawie nagrania demonstracyjnego, które nie może przekroczyć dwudziestu minut.

W 2019 roku w składzie jury wyróżnia się Józefa Brodę, czyli słynnego artystę ludowego pochodzącego z Beskidu Śląskiego, muzyka Macieja Szajkowskiego, krytyka muzycznego Tomasza Janasa, animatora kultury Remigiusza Mazur-Hanaja, dziennikarkę Radiowego Centrum Kultury Ludowej Magdalenę Tejchman oraz Piotra Kędziorka⁶³⁹. Należy także wskazać, że w 2018 roku Grand Prix (Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) w wysokości 15 tysięcy złotych otrzymał Vocal Varshe feat. Jacaszek. Z kolei I nagroda Polskiego Radia została wręczona grupie POLMUZ, gdzie równorzędne III nagrody przekazano zespołowi Kirszenbaum oraz duetowi Mehehe. Nagroda publiczności „Burza Braw” została wręczona zespołowi Do Dna.

Nie sposób nie odnieść się także do Nagrody im. Oskara Kolberga, nad którym to wydarzeniem Polskie Radio objęło patronat medialny. Jest to obecnie jedno z najstarszych i najważniejszych wyróżnień, gdy mówimy o kulturze tradycyjnej na terenie Polski. Po raz pierwszy została przyznana w roku 1974, gdzie patronem wydarzenia została polski

⁶³⁸ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.polskieradio.pl/377/7673>

⁶³⁹ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <http://kulturaludowa.pl/aktualnosc/festiwal-folkowy-polskiego-radia-nowa-tradycja-2019-rusza-konkurs/>

folklorysta Oskar Kolberg (1814-1890). W ubiegłym roku wręczono 14 nagród w siedmiu kategoriach; dziedzina ludowych sztuk plastycznych, rękodzieła, literatury, śpiewu, muzyki instrumentalnej i tańca. Dodatkowo nagradzani się organizatorzy przedsięwzięć mających na celu upowszechnianie folkloru oraz sztuki ludowej (animatorzy, mistrzowie, naukowcy, badacze oraz dokumentaliści)⁶⁴⁰.

Warto zaznaczyć, iż Polskie Radio cały czas stara się występować w roli mecenasa kultury ludowej i muzyki folkowej. Dlatego też przyznawane są różne nagrody finansowe przeznaczone dla polskich twórców ludowych, których można usłyszeć na antenie różnych rozgłośni należących do Polskiego Radia. Zaznacza się, że poza Festiwalem Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, gdzie podmiot ten funduje nagrody, coraz mniejszy wkład widać w przypadku pozostałych festiwali koncentrujących się na muzyce ludowej. Dodatkowo została zainicjowana nowa nagroda dla twórców ludowych – „Księga Tradycji”, która przyznawana jest co roku artystów, którzy na przestrzeni wielu lat współpracowali z Polskim Radiem.

3.7. Festiwale i konkursy organizowane i nagłaśniane przez radio

Warto odnieść się do przemyśleń Marcina Poprawskiego, który jednoznacznie wskazuje, że „festiwale i konkursy propagujące na przykład muzykę ludową czy folklor są swego rodzaju dobrem kultury, naszym dziedzictwem narodowym. Wobec narastającej globalizacji i komputeryzacji ważne jest sięganie do źródeł i propagowanie ich a to właśnie robią osoby odpowiedzialne za organizowanie tego rodzaju występów”⁶⁴¹. Za Piotrem Dahligiem należy wskazać, iż w momencie, gdy folklor muzyczny przestał przejawiać znaczenie w ramach tzw. pierwszego obiegu, działalność folklorystyczna zaczęła koncentrować się na orkiestrach, chórach, grupach teatralnych, muzycznych oraz muzyczno-tanecznych⁶⁴². Nie powinno więc dziwić, że naturalną konsekwencją tychże zmian były spotkania wyżej wymienionych zespołów w trakcie festiwali. Na podstawie literatury przedmiotu stwierdza się, iż pierwsze tego typu wydarzenie zostało zainicjowane w 1927 roku przez ówczesnego prezydenta Ignacego Mościckiego. W trakcie dożynek ważnym punktem okazała się być prezentacja folkloru muzycznego. Jeżeli skoncentrujemy się na pełnoprawnych festiwalach kultury ludowej, to zaczęły one pojawiać się dopiero w drugiej

⁶⁴⁰ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.nagrodakolberg.pl/>

⁶⁴¹ M. Poprawski, *Oddziaływanie festiwali na polskie miasta*, Związek Miast Polskich, Poznań 2015, s. 12.

⁶⁴² P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną w Polsce*, IS PAN, Warszawa 1998, s. 54-55, 81-82.

połowie lat 30. XX wieku. Jako przykład można wskazać m.in. Święto Gór, które odbyło się w Zakopanem w roku 1935, Tydzień Gór w Wiśle (rok 1938) czy Festiwal Pieśni Ludowej w Lublinie (rok 1939).

Warto – odwołując się do badań ankietowych – zaznaczyć, iż wybór poniższych festiwal okazał się być zasadny. Okazuje się, że to właśnie one obecne są w świadomości słuchacza Polskie Radia, którzy wyróżnili je, jako te, których istnienia są świadomi. Jednocześnie respondenci zostali zapytani, czy na przestrzeni roku 2022 mieli możliwość posłuchania muzyki ludowej na żywo (koncerty, festiwale). Wyniki pokazując, iż odpowiedź „wiele razy” została zaznaczona przez niecałe 5 proc. badanych osób. Prawie 60 proc. słuchaczy wskazała odpowiedź – ani razu; pokazuje to jak ważnym medium jest Polskie Radio, gdy mowa jest o transmitowaniu tego typu wydarzeń na antenie⁶⁴³.

3.7.1. Festiwal Folkowy Polskiego Radia „Nowa Tradycja”

Ważnym wydarzeniem poza antenowym jest doroczny Festiwal Folkowy Polskiego Radia „Nowa Tradycja”, który istnieje nieprzerwanie od 1998 roku. To jeden z najważniejszych polskich festiwali prezentujących muzykę folkową. Festiwal organizowany jest przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej. W trakcie kilku dni odbywają się koncerty zagranicznych i polskich zespołów folk i world music. Jednym z jego elementów jest koncert Muzyka Źródeł, w trakcie którego możliwość zaprezentowania się na scenie mają występujący autentyczni wiejscy mistrzowie instrumentów i śpiewu ludowego. Podczas Festiwalu wręczany jest wspomniany wcześniej „Folkowy Fonogram Roku”. Koncertom towarzyszy także konkurs młodych wykonawców polskiej muzyki folk, inspirowanej polską muzyką ludową oraz polskich mniejszości narodowych.

Jego celem jest promowanie muzyki opartej na ludowych źródłach polskich oraz mniejszości narodowych i etnicznych zamieszkujących Polskę, wykonywanej przez młodych artystów, zwłaszcza ze środowiska miejskiego. Festiwal ma charakter konkursu i wychował już wielu artystów, w czasie ponad dwudziestu lat swojego istnienia; do tej pory wzięło w nim udział kilkaset zespołów, z których wiele zrobiło wspaniałe kariery. Dość wspomnieć Kapelę ze Wsi Warszawa czy Bester Quartet. Od wielu lat ważnym elementem festiwalu jest koncert Muzyka Źródeł, w którym prezentowani są twórcy muzyki tradycyjnej z wybranych regionów, w których jest ona jeszcze żywa. Nowa Tradycja to także dwa konkursy płytowe – „Folkowy Fonogram Roku” i „Fonogram Źródeł”; zostały one

⁶⁴³ 24,5 proc. respondentów wskazało, że kilka razy, zaś 12,6 proc., że tylko raz.

opisane w poprzednim podrozdziale.

Zaznacza się, że powstanie Festiwalu było nierozzerwanie związane z działalnością prowadzoną przez Radiowe Centrum Kultury Ludowej. Celem było przygotowanie imprezy, która ideowo będzie nawiązywała do innych tego wydarzeń w różnych krajach na całym świecie. Jednocześnie skoncentrowano się na możliwości zaprezentowania zjawisk artystycznych, określanych mianem niekomercyjnych. Nawiązując bezpośrednio do działalności Radiowego Centrum Kultury Ludowej nie powinno dziwić, iż jednym z celów było zbudowanie pomostu pomiędzy ludową tradycją, a współczesnością; mowa w tym przypadku o różnorodnych formach, pomysłach interpretacyjnych czy krzyżówkach stylistycznych. Kluczem do festiwalu miała być bowiem pomysłowość oraz wrażliwość pod stronie muzyków. Jego powstanie warunkowane było także poprzez przemiany, jakie miały miejsce na polskiej ludowej scenie muzycznej, gdzie coraz więcej osób (wykonawców) starało się polemizować tak z tradycją, jak i tradycjami.

Od 2004 roku publiczność festiwalowa przyznaje i funduje niezależną nagrodę publiczności „Burza Braw” dla najlepszego wykonawcy/zespołu biorącego udział w konkursie Nowa Tradycja. Pomysł na zorganizowanie takiej nagrody powstał w gronie osób związanych z Listą Informacyjno-Dyskusyjną Muzykant. Podczas Festiwalu na wieczorne koncerty zapraszane są gwiazdy muzyki etnicznej, folkowej i tradycyjnej. Są to zespoły i soliści z Europy, Azji a także najważniejsze polskie zespoły muzyczne grające muzykę etniczną oraz zwycięzcy poprzednich edycji konkursu „Nowa Tradycja”.

Patrząc na poszczególne folkowe imprezy, należy zaznaczyć, iż „Nowa Tradycja” przejawia szczególny charakter. Jak zostało wcześniej nadmienione, publiczność, za najważniejszą część wydarzenia uznaje konkurs. Wynika to z faktu, iż to właśnie w jego trakcie możliwa jest styczność z prawdziwymi artystycznymi zjawiskami. Dla niektórych jest to pierwszy w karierze znaczący występ, zaś dla innych – występ przełomowy. Jak wskazują organizatorzy artyści, które swoje pierwsze kroki na festiwalu, odnoszą znaczące sukcesy, nie tylko w kraju, ale również za granicą.

Do tej pory podczas festiwalu wystąpiły następujące zespoły:

- 1998 - Irén Lovász, zespół Makam
- 1999 - zespół Tekla z Węgier, Sinikka Langeland i Annebjorg Lien, Kapela ze Wsi Warszawa i Się Gra
- 2000 - kapela Ökros z Węgier, harfista Wannes Van Der Velde z Niemiec, Kwartet Jorgi, Golec uOrkiestra, Muzykanci i Dikanda

- 2001 - zespół Trigon, harfista Tom Daun, Tomáš Kočko & Orchestr, Ilona Budai i zespół Janosiego, Orkiestra św. Mikołaja i Stara Lipa
- 2002 - Trebunie-Tutki, La Musgana, Besh O' Drom, The Cracow Klezmer Band
- 2003 - Swoją Drogą, Kapela Weselna Orfeusz z Bułgarii, Urna Chahar Tugchi z Mongolii, Tükrös z Węgier
- 2004 - Kati Szvorak z zespołem, Z. Wajciszewicz i WZ-Orkiestra, Projekt Jozsko Brody, Odpust Zupełny
- 2005 - Trio Teodosija Spassowa z Bułgarii, śpiewaczka Mitsou z zespołem z Węgier, Bruvoll & Halvorsen z Norwegii, Joanna Słowińska z zespołem
- 2006 - Zuzana Lapčikova i zespół z Czech, Márta Sebestyén i Muzsikás oraz Jenő Janda z Węgier, zespół Yar z Białorusi, Orkiestra św. Mikołaja i Kapela Romana Kumłyka „Czeremosz”, Grzegorz Tomaszewski i Michał Kulenty
- 2007 - brak informacji
- 2008 - Andrew Cronshaw, trio Jacky Molard, Patrick Molard „Jean-Michel Veillon, śpiewaczka fado Dona Rosa z zespołem,
- 2009 - Sounds of Time, Adam Strug i przyjaciele, chór z Gruzji Urmuli, śpiewaczka Oana Cătălina Chițu z Rumunii
- 2010 - Nastia Niakrasava i zespół Folkroll, Matthias Loibner z Austrii, Maćko Korba, Pekko Kappi i Czessband, Mara Aranda i zespół Solatge z Hiszpanii
- 2011 - Janusz Prusinowski Trio, Wołosi i Lasoniowie, Čači Vorba, Elena Ledda z Sardynii
- 2012 - Čači Vorba, Się Gra i Jarosław Adamów, Mostar Sevdah Reunion z Bośni, Trio Lopez Petrakis Chemirani & Maria Simoglou (Grecja, Hiszpania, Iran), Agata Siemaszko, Kwadrofonik, Mazovian Quintet, Muzykanci, Swoją Drogą
- 2013 - Adam Strug, Cuncordu e Tenore de Orosei z Włoch, Kapela ze Wsi Warszawa, Poszukiwacze Zaginionego Rulonu, Houria Aïchi i L'Hijâz' Car (Algieria/Francja)
- 2014 - turecka śpiewaczka Çiğdem Aslan z zespołem, Karolina Cicha & Spółka oraz Bart Pałyga, Kayhan Kalhor i Erdal Erzincan (Iran, Turcja)
- 2015 - Trzy Dni Później, Wołosi, Maria Mazzotta & Redi Haza (Włochy/Albania), Kassé Mady Diabaté z Mali
- 2016 - Kwadrofonik & Adam Strug, Banda Nella Nebbia, Debashish Bhattacharya z Indii, Warszawska Orkiestra Sentymentalna
- 2017 - Carla Pires z Portugalii, Trio Chemirani z Iranu, Bester Quartet, Kozuch, Raphael Rogiński & Genowefa Lenarcik

- 2018 - Dimitris Mystakidis, 3MA (Ballaké Sissoko, Driss El Maloumi, Rajery), Janusz Prusinowski Kompania, Kapela Maliszów

W historii imprezy w jury zasiadało wiele znaczących postaci polskiej sceny muzycznej oraz mediów. Muzycy i kompozytorzy: Jarosław Bester, Maciej Filipczuk, Zbigniew Namysłowski, Czesław Niemen, Edward Pałasz, Jan Pospieszalski, Marcin Pospieszalski, Maria Pomianowska, Maciej Rychły, Krzysztof Trebunia-Tutka, Olo Walicki oraz dziennikarze muzyczni: Maria Baliszewska, Kuba Borysiak, Tomasz Janas, Sławomir Król, Włodzimierz Kleszcz, Małgorzata Małaszko-Stasiewicz, Wojciech Ossowski, Anna Szewczuk-Czech, Paweł Sztompke⁶⁴⁴.

3.7.2. Konkurs na Folkowy Fonogram Roku i Folkowy Fonogram Dwójki

Jak zostało wcześniej nadmienione, konkurs na Folkowy Fonogram Roku towarzyszy nieprzerwanie Festiwalowi „Nowa Tradycja” od 2002 roku. Wskazuje się, iż cieszy się on ogromnym zainteresowaniem zarówno po stronie wielbicieli, jak i twórców muzyki folkowej. Niemniej jednak pierwsza edycja datowana jest na rok 1998, gdzie stanowiła ona część wydarzenia, jakim są „Mikołajki Folkowe w Lublinie”; należy wziąć pod uwagę, iż celem organizatorów było rozszerzenie dotychczasowej formuły festiwalowej. Orkiestra Świętego Mikołaja zdecydowała się na wydanie w tamtym okresie wydawnictwa zatytułowanego „Kraina Bojnów”, któremu to przyznano tytuł „Folkowego Fonogramu Roku”. Wyróżnienie to nie było obojętne dla dalszej kariery np. czteroosobowego składu „Muzykanci”, który otrzymali ją za swój debiutancki album. Następnie przyznana została im główna nagroda II Konkursu „Nowa Tradycja” (Grand Prix).



Źródło: Laureaci konkursu na Folkowy Fonogram Roku 2019/fot. Grzegorz Śledź/PR

⁶⁴⁴ Portal Polskiego Radia SA, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <https://www.polskieradio.pl/439>

Niezwykle ważna zmiana miała miejsce w momencie, gdy organizatorzy lubelskiego wydarzenia zwrócili się do Radiowego Centrum Kultury Ludowej z prośbą o przeniesienie konkursy do Polskiego Radia. Była to niewątpliwie szansa na realizowanie podstawowych postulatów stojących za nim [konkursem – przy. aut.]. Jak wskazują sami organizatorzy „(...) brakuje w Polsce wydarzenia podsumowującego rozwój folkowego rynku wydawniczego. Istniejące nie obejmują bowiem muzyki inspirowanej folklorem. Ponieważ Mikołajki odbywają się pod koniec roku, postanowiliśmy więc wprowadzić do ich programu koncert, którego celem byłoby zauważenie i promocja dokonań fonograficznych zespołów i firm wydawniczych zajmujących się tym rodzajem muzyki”.

Zaznacza się, że jego głównym celem jest promowanie muzyki folkowej na terenie Polski. Jak wskazują sami organizatorzy - „Termin »folkowy« pragniemy rozumieć jak najszerszej, pozostając jednak na stanowisku, że muzyka tak określana powinna zawierać odniesienia do muzyki tradycyjnej oraz stanowić jej twórczą interpretację”⁶⁴⁵. W 2018 roku jego laureatem została Kapela Maliszów za płytę „Wiejski Dżez”. Także Fonogram Źródeł wybierany jest corocznie; po raz pierwszy konkurs odbył się w 2009 roku. Jego podstawową ideą jest zmotywowanie lokalnych społeczności do przedstawiania swoich muzycznych tradycji oraz autentycznych artystów. Zwycięzca konkursu ma szansę na wystąpienie w trakcie Festiwalu Folkowego „Nowa Nadzieja”. Zaznacza się, iż w 2008 roku została podjęta decyzja o rozbiciu konkursu na dwie podstawowe kategorie. Pierwszą był Folkowy Fonogram Roku, który przyznawany jest za najlepszą folkową płytę roku. Z kolei Fonogram Źródeł odnosi się do najlepszej płyty zawierającej autentyczną muzykę ludową; należy podkreślić, że nagroda może być także przyznana za najlepszą publikację książkową na temat autentycznej muzyki ludowej⁶⁴⁶. Jednocześnie należy podkreślić, iż w 2014 roku jednorazowo został przyznany Folkowy Fonogram Dwójki. Zwycięzca został wyłoniony dzięki SMS-owym głosom słuchaczy Programu Drugiego Polskiego Radia; badane osoby wskazywały, że nie tylko miały styczność z tą nagrodą, ale także aktywnie brały udział w głosowaniu.

Warto także odnieść się do danych statystycznych dotyczących przywołanych konkursów. W 1998 na „Folkowy Fonogram Roku” zgłosiło się 19 artystów, gdzie w 2014 roku było to już 31. Gdy mówimy o „Fonogramie Źródeł” to w 2008 roku zgłoszonych zostało 16 płyt, podczas, gdy w 2014 roku liczba ta nieznacznie się zwiększyła - do 17.

⁶⁴⁵ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.polskieradio.pl/8/478/artyku/3133323,poznajmy-finalistow-folkowego-fonogramu-roku>

⁶⁴⁶ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <http://www.etno.serpent.pl/nowatradycja/2009/program.html>

W konkursie na Folkowy Fonogram Roku mogą uczestniczyć zespoły, które działają w Polsce i wykonują muzykę inspirowaną tradycjami muzycznymi Polski i świata. Na podstawie literatury przedmiotu pod pojęciem „fonogramu folkowego”, należy rozumieć nagranie w formie profesjonalnie wydanej płyty kompaktowej, płyty z plikami dźwiękowymi lub płyty gramofonowej, których najniższy dopuszczalny nakład wynosi 100 egzemplarzy i jest dostępny przez dystrybucję własną lub firm dystrybucyjnych. Przedmiotem oceny jurorów w konkursie na Folkowy Fonogram Roku jest ogólny poziom artystyczny zaprezentowanej na fonogramie muzyki. Inne elementy w ocenie to: dobór i oryginalność repertuaru, jakość techniczna nagrań oraz pomysł, poziom merytoryczny i edytorski okładki fonogramu⁶⁴⁷. Wśród laureatów z 2021 roku, należy wyróżnić m.in. pierwsze miejsce, czyli Tęgie Chłopy (album Rakieta), drugie miejsce – Bastarda & Chór SWPS (Kołowrót) oraz ex aequo Wernyhora („Bojkowski głos Bieszczadu”). To także miejsce trzecie, które zajęli ex aequo Karolina Cicha (Karaimska Mapa Muzyczna) i Niewte (Osmętnica Electronica)⁶⁴⁸.

Osoby zainteresowane wzięciem udziału w konkursie muszą wypełnić formularz zgłoszenia, a także zamieścić fonogram, czyli plik z nagraniem. Jeżeli mowa jest o wydawnictwach to przekazywane są one pod postacią płyty kompaktowej bądź gramofonowej; konieczne jest stworzenie dwóch egzemplarzy. Możliwe jest zrobienie tego poprzez wysłanie ich na adres: Polskie Radio S.A. al. Niepodległości 77/85, 00-977 Warszawa. Dopuszczana jest także forma cyfrowa - nowatradycja.polskieradio.pl. Zaznacza się, iż w trakcie eliminacji ze wszystkich zgłoszeń wyłanianych jest dziesięć najlepszych, a następnie trzy finałowe płyty. Gdy mówimy o roku 2021 to należy zwrócić uwagę, że wśród wybranych płyt występował m.in. mariaż folkloru z jazzem, zaprezentowana została muzyka autorska, a także pojawiły się nawiązania do konkretnych grup etnicznych; nie można również zapominać o folku oraz muzyce świata. Poszczególne wydawnictwa koncentrowały się na najmłodszych słuchaczach (wschodniosłowiański wielogłos) i współczesnych aranżacjach chóralnych⁶⁴⁹.

Warto także odnieść się do wspomnianego wcześniej konkursu „Fonogram Źródeł”, gdzie laureatów wyłania jury, w składzie którego znajdują się nie tylko pracownicy

⁶⁴⁷ Regulamin konkursu na „folkowy fonogram roku 2019”, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <https://static.prsa.pl/3bfebaac-7bb5-466e-8193-ebd1ebc5b3aa.pdf>

⁶⁴⁸ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., http://www.folk.pl/folk/Zespoly/Zespol.php?2023I-II20_Fonogramy-za-2022_Polskie-Radio

⁶⁴⁹ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.polskieradio.pl/439/8582/artukul/2915239,folkowy-fonogram-roku-2021-%E2%80%93-oto-finalisci>

Radiowego Centrum Kultury Ludowej, ale także eksperci powiązani z muzyką tradycyjną; powoływani są przez Zarząd Polskiego Radia na wniosek Redaktora Naczelnego Radiowego Centrum Kultury Ludowej. Przedmiotem oceny jest dokumentalna, poznawcza, etnomuzykologiczna i artystyczna wartość wydawnictwa oraz jakość techniczna nagrań⁶⁵⁰; mowa w tym przypadku nie tylko o doborze nagrań, ale również jego opisie, charakterystyce nagrań czy informacjach na temat wykonawców i repertuaru.

Koncentrując się na roku 2021, to pierwsze miejsce ex aequo zajął Instytut Sztuki Pan (Tradycje pogrzebowe na Kurpiach. Gmina Kadziło cz. 1) oraz Mateusz Niwiński (Stefan Nowaczek. Skrzypek z Podłęża). Drugie miejsce przypadło Regionalnemu Ośrodkowi Kultury w Bielsku-Białej (Polana, polana) i Bukowiańskiemu Centrum Kultury „Dom Ludowy” (Adam Kuchta). Na trzecim miejscu znalazło się Wydawnictwo Muzyki Odnalezionej (Muzykanci od Rzeczy). Nie można także zapominać o nagrodzie specjalnej, która przyznana została Remigiuszowi Mazurowi-Hanajowi i Wydawnictwu In Crudo, za przygotowane przez nich w formie cyfrowej albumy; łącznie za pięć albumów - Kapela od Łowicza (Z kapelusza, nie z pisma), Kapela Piotra Gacy (To ja bym tak powiedział, żeby tę rękę w górze trzymać trzy godziny, tylko trzymać, wcale nie grać), Kapela Stasia Niewidomego (Oj moi drodzy goście jak ja was szanuję, oj że się z wami spotkam to was pocałuję), Kapela z Krzemienia (Proszę państwa, teraz odegromy dla pana... naszego przełożonego poleczkę kulawą) oraz Kapela z Marzysza (Pan Wincenty Jamioł mógłby zagrać na każdej estradzie)⁶⁵¹.

3.7.3. Międzynarodowy Konkurs Kapel, Instrumentalistów i Śpiewaków Ludowych w Zakopanem

Międzynarodowy Festiwal w Zakopanem (Międzynarodowy Konkurs Kapel, Instrumentalistów i Śpiewaków Ludowych im. Władysława Trebuni-Tutki) traktowany jest jako wydarzenie kulturalne przejawiające międzynarodowy charakter. Festiwal ma na celu zaprezentowanie bogactwa tradycyjnej kultury i twórczości ludowej różnych regionów górskich z całego świata. Nadrzędnym celem festiwalu jest popularyzacja i ochrona wartości, które mają bezpośredni i pośredni wpływ na utrwalanie tożsamości narodowych, umacnianie tradycji i więzi międzyludzkich. W ramach festiwalu zapraszane są amatorskie zespoły folklorystyczne, dzięki czemu mają one możliwość zaprezentowania swojego

⁶⁵⁰ *Fonogram Źródło*, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <https://www.polskieradio.pl/439/8581>

⁶⁵¹ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., http://www.folk.pl/folk/Zespoły/Zespol.php?2023I-II20_Fonogramy-za-2022_Polskie-Radio

dotychczasowego dorobku w dziedzinie muzyki, pieśni, tańca, obrzędu i zwyczaju. Festiwal określany jest także mianem święta ludzi gór, gdzie przejawia zarówno charakter edukacyjny, jak również naukowy i promocyjny. W festiwalu biorą udział zespoły posiadające swą stałą siedzibę w regionie górskim i kultywujące tradycje folklorystyczne swojego regionu etnograficznego. Dopuszcza się również program zwartych górskich grup etnograficznych żyjących obecnie poza swoim regionem, w tym również po granicami kraju, z którego grupa ta się wywodzi; zespoły reprezentują kraj, w którym znajduje się ich siedziba⁶⁵².



Źródło:<https://www.festiwale.zakopane.pl/miedzynarodowy-festiwal-folkloru-ziem-gorskich/aktualnosci/drugi-dzien-rywalizacji-w-miedzynarodowym-konkursie-kapel-spiwakow-i-instrumentalistow-ludowych-im-wladyslawa-trebuni-tutki>

Początki festiwalu były jednak burzliwe, ze względu na fakt, iż na niektórych obszarach Polski tradycje muzyczne dalej stanowiły ważny element życia wiejskich zbiorowości. W niektórych regionach zostały one całkowicie porzucone, jednak dalej możliwe było spotkanie się z różnego rodzaju muzycznymi tradycjami, jak chociażby z pogranicza. Niemniej jednak początków tegoż przedsięwzięcia należy upatrywać już w

⁶⁵² *Trwa Konkurs Kapel, Instrumentalistów i Śpiewaków Ludowych*, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <http://archiwumfestiwali.zakopane.eu/2017/festiwal-folkloru/aktualnosci/trwa-konkurs-kapel-instrumentalistow-i-spiwakow-ludowych>

czasach II Rzeczypospolitej, czyli na przestrzeni lat 1918-1945. Należy zaznaczyć, że w tym przypadku mamy do czynienia z korzeniami związanym m.in. z koncepcją „Związku Ziemi”, której fundamentów należy upatrywać w podhalańskim regionalizmie; skonkretyzowała się ona [koncepcja – przyp. aut.] dopiero w latach 20 XX wieku, dzięki pracy Władysława Orkana. Dotyczyła ona przede wszystkim zjednoczenie grup, które zamieszkiwały w tamtym okresie polskie Karpaty (od Huculszczyzny, czyli dzisiejsze Ukrainy, aż po Beskid Śląski. Celem było bowiem opracowanie na tej podstawie programu rozwojowego, o czym wspominają sami organizatorzy⁶⁵³.

Te same założenia stały za wydarzeniem – „Święto Gór”, które miało odbyć się na terenie Zakopanem w roku 1934; powódź sprawiła, że nie było to możliwe. Oficjalnie datuje się je na 4 sierpnia 1935 roku, kiedy to muzycy, tancerze, śpiewacy, twórcy ludowi oraz artyści ludowi pochodzących m.in. z polskich Karpat pojawili się na tym święcie, które trwało tydzień. Przez ten czas górale żywieccy, sądecki, beskidzcy, Huculi, Łemkowie, Bojkowie mieli szansę na zaprezentowanie dorobku ludowej regionów przez siebie reprezentowanych. Warto zaznaczyć, iż już wtedy wydarzenie przejawiało charakter konkursu; główna nagroda przypadła Hucułom. Impreza dwa lata później została przemianowana na „Tydzień Gór” i odbywała się w Wiśle.

Idea góralskiego święta ponownie pojawiła się po zakończeniu II wojny światowej. Tym razem określana była mianem „Jesieni Tatrzańskiej”, gdzie ówczesna formuła została całkowicie zmieniona; głównym celem było bowiem przedłużenie panującego letniego sezonu turystycznego. W związku z tym występy zespołów stanowiły tylko jeden z wielu punktów wydarzenia. Pierwsza istotna zmiana przyszła z rokiem 1965, kiedy to cztery miejscowe zespoły zaprezentowały swój dorobek w kinie „Giewont”. Organizatorzy zdali sobie sprawę, że właśnie tego typu występy powinny stanowić główną atrakcję, gdzie w roku 1968 odbył się pierwszy konkurs międzynarodowy; poza polskimi zespołami wystąpiły także grupy wykonawców z zagranicy. W tamtym okresie przyznawano wyłącznie jedną nagrodę główną „Złota Ciupaga”.

Pierwsza edycja pokazała jednak, że konieczne jest wprowadzenie kolejnych zmian, szczególnie, gdy mowa jest o samych zasadach konkursu. Sprawą ta zajął się Roman Reinfuss, znany etnograf, który zdecydował się wyróżnić trzy kategorie w ramach których zespoły miały możliwość zaprezentowania autentycznej formy folkloru (kategoria pierwsza), folkloru opracowanego w sposób artystyczny (kategoria druga) oraz folkloru w

⁶⁵³ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.festiwale.zakopane.pl/miedzynarodowy-festiwal-folkloru-ziem-gorskich/o-festiwalu>

tw. formie stylizowanej (kategoria trzecia). Czwarta kategoria pojawiła się w roku 1975 i dotyczyła folkloru rekonstruowanego dotyczącego odtworzonego folkloru bądź na podstawie dostępnej literatury bądź zapisów archiwalnych. Poprzez zmodyfikowanie dotychczasowego regulaminy konkurs miał możliwość zaprezentowania szerszej publiczności różnych form folkloru, o czym wspomina Danuta Rejdych⁶⁵⁴. Pozwoliło to także na zwiększenie rangi zespołów wiejskich oraz popularyzacji „folkloru w formie jak najbardziej autentycznej połączonej z obrzędem czy zwyczajem, a nie montowanych sztucznie składanek taneczno-muzycznych”. Cytat ten został przywołany, gdyż w idealny sposób pokazuje jaka wizja folkloru była propagowana na przestrzeni 30 lat przez badaczy kultury ludowej, którzy zasiadali w jury konkursu. Do występów artystów została bowiem przypisana najwyższa wartość, ze względu na fakt, iż kultywowały one folklor w formie tradycyjnej oraz nieprzetworzone. Aspekty te należy chronić, przy jednoczesnym kierunku zmierzającym do jego reaktywacji w przyszłości; było to jedno z zadań po stronie Festiwalu.

Istotne jest, że na przestrzeni lat wydarzenie to musiało mierzyć się z szeregiem kontrowersji, szczególnie, gdy mowa jest o zwycięzcach. Nie zmienia to jednak faktu, iż przełożył się on pozytywnie na rozwój poszczególnych zespołów góralskich. Szczególną uwagę należy przywiązać do rekonstrukcji przez nie obrzędów, które uznawano za zapomniane.

Współcześnie mamy do czynienia z imprezą folklorystyczną, która uważana jest za prestiżową nie tylko na terenie Polski, ale również za granicą. Szacuje się, że łącznie na scenie Festiwalu wystąpiło ok. 600 zagranicznych zespołów reprezentujących kilkadziesiąt różnych krajów, jak i 200 grup pochodzących z naszego kraju. Mimo, iż sam konkurs dalej mierzy się z kontrowersjami – szczególnie odnośnie jego formuły – to każdego roku nie brakuje chętnych do wzięcia udziału w nim.

Samo wydarzenie przejawia m.in. charakter poznawczy, promocyjny oraz merkantylny (nastawiony na korzyści materialne). Niemniej jest ważnym elementem dla górali podhalańskich. W ten sposób możliwe jest bowiem umacnianie nie tylko więzi wspólnotowych, ale również podtrzymywanie regionalnej tożsamości przy jednoczesnym przywoływaniu elementów kultury określanych jako wartościowe. Bez wątpienia w tym przypadku mamy do czynienia z drugim obliczem festiwalu, które jest znacznie rzadziej eksponowane.

W 2019 roku do konkursu przystąpiło 14 ludowych zespołów instrumentalnych,

⁶⁵⁴ Przez kilkanaście lat pełniła ona rolę dyrektora festiwalu.

dziewięciu instrumentalistów ludowych, dziewięciu śpiewaków ludowych oraz siedem grup śpiewaczych. W kategorii Ludowych Zespołów Instrumentalnych pierwsza nagroda została przyznana Kapeli „Muzyka Macieja Obrochoty”. Z kolei w kategorii Instrumentalistów Ludowych nagrodzony została Maksymilian Czerwiński. Pierwsza nagroda przypadła Marii Nowak w kategorii Śpiewaków Ludowych. Gdy mówimy o kategorii Grup Śpiewaczych to trafiła ona do Anife Bektash i Vayda Alim z Bułgarii. Jednocześnie należy wskazać, że przyznana została także nagroda specjalna „Sabałowa gęśla”, która trafia w ręce najlepszego instrumentalisty za wierność tradycji w zakresie stylu gry, instrumentarium i prezentowanego repertuaru, a którą zdobył Paweł Basałyda⁶⁵⁵.

3.7.4. Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym

Spośród wielkiej liczby festiwali muzyki ludowej, jakie odbywają się każdego roku w naszym kraju (powiązanych z działalnością Polskiego Radia), najważniejszy jest Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, organizowany przez Wojewódzki Dom Kultury w Lublinie od 1966 roku; pierwsza edycja Festiwalu odbyła się w roku 1966⁶⁵⁶. Biorą w nim udział ludowi artyści z większości regionów Polski, wyłonieni na wcześniejszych przeglądach wojewódzkich. Celem festiwalu jest ochrona i popularyzacja naszego dziedzictwa kulturowego, pokazywanie bogactwa i różnorodności polskiej muzyki tradycyjnej. Festiwal ma formułę konkursu, gdzie wykonawcy występują w kilku kategoriach: kapel i instrumentalistów, grających na tradycyjnych instrumentach (m.in. na dudach, cymbałach, złóbcokach, skrzypcach), śpiewu solowego i zespołowego.

Najbardziej istotne nagrody określane są mianem „Baszt”. W 2013 roku otrzymali je: Kapela Braci Tarnowskich z Janiszewa (radomskie), Andrzej Rożej - skrzypek z Tomaszowa Mazowieckiego, zespół śpiewaczy „Gałcunecki” z Gałek Rusinowskich (radomskie) oraz śpiewaczka Michalina Mroziak z Przejesławia na Dolnym Śląsku. Bardzo ważną rolę na kazimierskim festiwalu pełni także konkurs Duży-Mały, czyli Mistrz i Uczeń, ukazujący tradycyjny przekaz pokoleniowy, często w obrębie rodziny. W 2011 roku stworzona została również osobna kategoria dotycząca folkloru rekonstruowanego; pojawia się tam coraz

⁶⁵⁵ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.archiwumfestiwali.zakopane.eu/2019/festiwal-folkloru/aktualnosci/wyniki-miedzynarodowego-konkursu-kapel-spiewakow-i-instrumentalistow-ludowych-im-wladyslawa-trebuni-tutki>

⁶⁵⁶ Niektóre źródła podają rok 1967, a nawet 1968.

więcej młodych wykonawców (często z miast), którzy poznają folklor muzyczny z nagrań i zapisów nutowych bądź też uczą się bezpośrednio u ludowych artystów⁶⁵⁷.



Źródło: Maria Baliszewska z Anną Szotkowską podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą, 2009 roku/fot. Janina Biegalska.

Koncentrując się na początkach festiwalu należy zaznaczyć, iż początkowo przejawiał otwartą formułę. W praktyce oznacza to, że udział w nim brały np. kapele podwórkowe oraz zespoły pieśni i tańca. Na przestrzeni lat 70 XX wieku wprowadzone zostały pierwsze założenia o charakterze regulaminowym, a także wyznaczone zostały cele i poszczególne kryteria, które obowiązują po dzień dzisiejszy. Wskazuje się, że „celem festiwalu jest przegląd, ochrona i dokumentacja tradycji autentycznego repertuaru, stylu muzykowania i śpiewu ludowego, a także popularyzacja tych tradycji w społeczeństwie”⁶⁵⁸. Jednocześnie należy wspomnieć o osobach czuwających nad festiwalem, którzy niejako odrzucają podejście zuniwersalizowanego folkloru, gdzie nie występuje zróżnicowanie regionalne. Dodatkowo zwraca się uwagę, iż niezmienna od lat formuła przekłada się bezpośrednio na poziom prezentowanych utworów. Kwestia ta została podjęta przez prof. Piotra Dahliga, który stwierdza, że „priorytet dla przekazu autentycznego, źródłowego i dla repertuaru tradycyjnego na festiwalu w Kazimierzu warunkuje także postawę wykonawców.

⁶⁵⁷ *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych*, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <https://www.kazimierzdolny.pl/festiwale/28032/>

⁶⁵⁸ Regulamin Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu.

Zauważalna jest wśród nich, jak i w patronujących ich występom ośrodkach kultury, typowo współczesna skłonność, by wystąpić z czymś nowym, tzn. rzadkim przykładem tradycji”⁶⁵⁹.



Źródło: archiwum Radia Lublin.

Koncentrując się na licznych zasługach po stronie Festiwalu, konieczne jest wspomnienie o kwestii eksponowania poszczególnych wykonawców; część wykonawców określana jest mianem skromnych, nieznanych szerokiej publiczności i najczęściej nieświadomych posiadanego przez siebie bogactwa. Część anonimowych twórców, bardzo często nie była doceniana nawet w ramach własnego środowiska. W związku z tym na scenie festiwalowej możliwe było usłyszenie pieśni oraz utworów instrumentalnych, które przy uwzględnieniu bogatej osobowości wykonawców, jawiły się jako niepowtarzalne, ukazują jednocześnie wielki kunszt oraz talent po stronie wykonawców. Dzięki uczestnictwu w tym wydarzeniu pozyskiwany był przez nich szacunek, na jaki bez wątpienia zasłużyli, a które do tej pory nie doświadczyli. Warto w związku z tym przywołać cytaty zgodnie z którym „laureaci wracali w chwale do miejsc swego zamieszkania. Upřednio niedostrzegani lub przyjmowani biernie na lokalnych imprezach, teraz budzili zainteresowanie, zdobywali poklask i rozgłos tej miary, że ich udział w programach stawał się warunkiem powodzenia imprezy”⁶⁶⁰. Nie można zapominać, iż główna nagroda traktowana jest przez wiele osób jako certyfikat autentyczności podkreślając istotność wartości

⁶⁵⁹ P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WsiP, Warszawa 1987, s. 66.

⁶⁶⁰ J. Sobieska, *Kazimierskie Święto Folkloru*, [w:] *XX Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Lublin 1989, s. 14.

prezentowanych przez wykonawców, zespoły oraz kapele; warto nadmienić, że pozwalało to im w dalszej perspektywie czasu na pozyskanie ważnych nagród i odznaczeń w ramach dziedziny, jaką jest folklor.

Nie można zapominać, iż współcześnie zanika muzyka tradycyjna w rozumieniu charakterystycznym dla XIX wieku. Festiwal w Kazimierzu to jedyne w Polsce miejsce spotkania najstarszej generacji skrzypków ludowych; jako wyjątek należy wskazać region Podhala. Warto mieć na uwadze, że muzyka ta nie jest już typowym elementem czy to wesele czy dorocznych zwyczajów. Najczęściej wykonawcy ci prezentują swoje umiejętności wyłącznie w towarzystwie badaczy bądź etnografów. W Kazimierzu po dzień dzisiejszy możliwe jest spotkanie się z ogromną liczbą wykonawców, co warunkuje pokreślenie roli Festiwalu, gdy mowa jest o promocji polskiej muzyki ludowej. To przede wszystkim cel sprawczy oraz motyw działania zarówno dla samych wykonawców, jak również miłośników tejże muzyki.



Źródło: 56. Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych/fot. Iwona Burdzanowska/Radio Lublin.

Istotne jest, iż w trakcie wydarzenia udało się zarejestrować ogromną ilość nagrań. To nie tylko za sprawą Polskiego Radia, ale również indywidualnych jednostek – najczęściej pasjonatów kultury ludowej. Kwestia ta okazuje się być kluczowa, ze względu na fakt, iż nie byłoby możliwe, ani udokumentowanie tejże muzyki w inny sposób, ani dotarcie do występujących wykonawców, nawet poprzez zastosowanie eksploracji terenowej. Wielu artystów zostało dostrzeżonych dopiero w momencie wystąpienia na festiwalu, co przełożyło się w sposób bezpośredni na ich dalszy rozwój kariery.

Odwołując się do badań własnych i literatury przedmiotu należy wskazać, że ustawicznie maleje liczba wykonawców muzyki tradycyjnej; mowa w tym przypadku o muzyce przekazywanej w ramach ustnej tradycji, która wykonywana w odniesieniu do naturalnego kontekstu, gdy mówimy o solistach, śpiewakach oraz instrumentalistach. Gdy mówimy o najlepszej regionalnej reprezentacji to należy zwrócić przede wszystkim na południe Polski, gdyż jak wspomniano wcześniej występuje tam żywa tradycja. Wskazuje się przede wszystkim na Podhale, Beskidy oraz Podkarpacie. W znacznie mniejszym stopniu występuje reprezentacji Lubelszczyzny, niemniej to właśnie z tego obszaru pochodzi wielu wybitnych laureatów, zarówno śpiewaków, jak i instrumentalistów czy zespoły śpiewacze. Należy mieć jednak na uwadze, że od dłuższego czasu nie pojawiają się przedstawiciele regionów, takich regionów jak Kaszuby czy Pomorze Zachodnie; najczęściej widoczni są wykonawcy należący do dwóch zespołów śpiewaczych pochodzących z Letnina oraz Jastrowia. Prowadzi to do bezpośredniej konkluzji, że w tym przypadku problemem nie jest brak wykonawców, ale instytucji, które zajmowałyby się pracą terenową.



Źródło: 56. Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych/fot. Iwona Burdzanowska/Radio Lublin.

Doskonała reprezentacja pojawia się także po stronie Śląska Dolnego, gdzie możliwe jest wyróżnienie wielu interesujących wykonawców solowych pieśni. Do laureatów Baszty należy chociażby Michalina Mrozik, zaś II nagroda przypadła Annie Kucharek, a III – Michalinie Ładosze. Nie można także zapominać o zespołach prezentujących dobry repertuar, jak chociażby zespół Zbylutów. Gdy mówimy o Górnym Śląsku należy podkreślić, że reprezentacja tegoż regionu opiera się na licznych osobowych zespołach śpiewaczych, które wykonują przede wszystkim pieśni tradycyjne. Wyróżnia się także regionalne chóry, gdzie odchodzą one jednak o tradycyjnych wykonów; nie występuje zdobnictwo oraz nie przejawiają one indywidualnego charakteru. Koncentrując się na obszarze centralnej Polski, należy wymienić, że Mazowsze, Łódzkie oraz Kurpie każdego roku są licznie reprezentowani. Nie można jednak zapominać, iż wykonawcy wcześniej wybierani są w sposób skrupulatny w trakcie lokalnych przeglądów. Jest to możliwe poprzez pracę etnografów zatrudnionych w ośrodkach gminnych, powiatowych oraz wojewódzkich.



Podjęwając dalszą analizę konieczne jest skoncentrowanie się na terminie „wykonawca”. Odwołując się do zapisów literatury przedmiotu możliwe jest zaobserwowanie problemów z ujęciem definicyjnym. Mamy bowiem do czynienia z dwoma kategoriami, gdzie jest on [wykonawca – przyp. aut.] postrzegany w kategorii kogoś znanego, najczęściej z radia czy telewizji, jak i wykonawcy domowego, wykonującego muzykę przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Kwestia ta jest niezwykle ważna, gdyż możliwe jest zaobserwowanie, że wykonawców nie ubywa, ale w kontekście omawianego Festiwalu bardzo często ci sami artyści pojawiają się wielokrotnie. Należy wziąć pod uwagę, iż najbardziej tradycyjni muzycy stanowią rzadkość, ze względu chociażby na swój wiek. Przykładowo pieśni czy utwory instrumentalne wykonywane są przez młodsze pokolenia, które jednak odbiegają od wykonów prezentowanych przez starsze pokolenia. Kluczowym problemem jest kontekst, gdyż starsi artyści stanowili stały element różnego rodzaju obrzędów, co przełożyło się na to, że w sposób spontaniczny dodawane były ornamenty, odpowiednie cechy stylistyczne czy wykonawcze; niezwykle rzadkim zjawiskiem wśród współczesnych muzyków jest rubato w przypadku muzyki instrumentalnej charakterystycznej dla obszaru centralnej Polski.

Dlatego wielu badaczy zwraca uwagę, iż Festiwal Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu będzie musiał mierzyć się w przyszłości ze zmianami zarówno pokoleniowymi, jak i wykonawczymi. Trzeba bowiem mieć na uwadze, że cechy dawnej muzyki zanikają wraz z odejściem kolejnych pokoleń, gdzie młodzi wykonawcy nie są w stanie odtworzyć naturalnego kontekstu charakterystycznego dla np. muzyki obrzędowej. Na przestrzeni kolejnych lat, grupa ta dopuszczana jest do głównych kategorii festiwalowych, takich jak: śpiew, muzyka instrumentalna, kapele i zespoły śpiewacze, przy jednoczesnym uwzględnieniu muzyki rekonstruowanej, niemniej jednak nadal mamy do czynienia wyłącznie z kopiowaniem tradycji muzycznej; nie jest to ich „własna” muzyka, ze względu na brak uczestnictwa w tradycyjnych obrzędach. Mimo, iż już od lat 2012-2013 Festiwal wprowadza istotne zmiany, to dalej jego trzonem pozostają starsi wykonawcy, stanowiący wzorzec, jak powinno się tworzyć muzykę tradycyjną.

Nie sposób w tym przypadku podkreślić, że mimo przemian z jakimi musi mierzyć się Festiwal, dalej jako główny wyznacznik wskazuje się normy estetyczne, które pozwalają na styczność z jednym z cenniejszych przekazów. Dlatego też warto odwołać się do słów Jerzego Burszty, który stwierdza, co następuje - „I tu nasuwa się ogólne spostrzeżenie co do

znaczenia kazimierskiego Festiwalu. Można by na ten temat pisać dużo. Powiem krótko, gdyby nie Festiwal w Kazimierzu [...], nasza kultura byłaby znacznie uboższa. Zanikałyby na pewno umiejętności gry na wielu wspomnianych instrumentach i nie pojawiłoby się wielu utalentowanych młodych muzyków przejmujących od starszych sztukę ludowego muzykowania. Uległoby zapomnieniu wiele gatunków ludowych pieśni miłosnych, obrzędowych, żartobliwych, ballad czy kołysanek, zredukowałyby się na pewno umiejętność śpiewania, bo współczesne życie codzienne nie stwarza już dla niej możliwości przejawiania się. Festiwal kazimierski jest zatem nader ważnym zjawiskiem kulturowym. Podtrzymuje przy życiu, niezmiernie cenne artystycznie, tradycje ludowe. Jest dla ludowych wykonawców najcenniejszą okazją zaprezentowania swych umiejętności, stanowiących często główną ich linię życiową. Jest manifestacją przymierza „między dawnymi a nowymi laty”⁶⁶¹.

3.7.5. *Muzyka źródeł*

Radiowe Centrum Kultury Ludowej i Program 2 Polskiego Radia organizują także koncerty muzyki tradycyjnej i rekonstruowanej. Podczas Festiwalu Folkowego Polskiego Radia Nowa Tradycja odbywa się koncert zatytułowany „Muzyka Źródeł” z udziałem wiejskich śpiewaków i muzyków. Na przestrzeni ostatnich lat uwaga skoncentrowana jest przede wszystkim na muzycznych monografiach poszczególnych regionów Polski. W 2013 roku był on np. poświęcony tradycyjnej muzyce Beskidu Żywieckiego. W Studiu Koncertowym im. Witolda Lutosławskiego wystąpili wtedy cenieni artyści pochodzący z regionu Żywiecczyny: siostry Zofia i Józefa Sordyl, śpiewaczki góralskie, ostatnie „polaniarki” z Krzyżowej koło Korbielowa; bracia Edward, Władysław i Józef Byrtkowie z Pewli Wielkiej - przedstawiciele najstarszej generacji muzyków żywieckich (skrzypków i dudziarzy). To także występ Grupy Śpiewaczy z Żabnicy pod kierownictwem Janiny Romaińskiej, Czesław Węglarz -multiinstrumentalista pochodzący z Cisca, heligonisci Czesław Pawlus i Kamil Wiercigroch oraz kapela „Fickowo Pokusa” w składzie której znajdują się Przemysław Ficek - dudy, Marcin Pokusa – skrzypce oraz Anna Pokusa - śpiew.

W 2013 roku po raz pierwszy, wręczona została także nagroda „Muzyka źródeł”, która przyznawana jest wybitnym wiejskim artystom. Laureatami zostali m.in. Marianna Buczek - kurpiowska śpiewaczka z Bandys oraz podlaski skrzypek Zdzisław Marczuk z Żakalinek.

⁶⁶¹ J. Burszta, *Festiwal w Kazimierzu jako zjawisko kulturowe*, [w:] *XX Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Lublin 1989, s. 11.

Inne festiwale i konkursy muzyki ludowej

Co prawda rozważania w niniejszym podrozdziale w całości koncentrują się na wydarzeniach tworzonych i współtworzonych przez Polskie Radio, niemniej jednak warto przywołać także inne festiwale oraz konkursy muzyki ludowej, które znajdują się m.in. pod patronatem tegoż podmiotu; w sposób szczegółowy zostaną one opisane w niniejszym punkcie. Zaznacza się, że to właśnie one zostały także wspomniane przez słuchaczy Polskiego Radia. Jedną z nich jest Ogólnopolski Festiwal Kultury Ludowej „Jawor” organizowany przez Radio Kielce. W trakcie edycji w 2022 roku pojawiła się większość przedstawicieli regionalnych rozgłośni należących do Polskiego Radia.



Źródło: <https://festiwaljawor.pl/3202/radio-kielce-sesje-nagraniowe-muzykow-ludowych-w-studiu-gram/>

Jedną z największych i najważniejszych dorocznych imprez folklorystycznych jest Tydzień Kultury Beskidzkiej, organizowany przez Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej. Odbywa się on w kilku miejscowościach południowej Polski: Wiśle, Szczyrku, Żywcu, Oświęcimiu oraz Makowie Podhalańskim, gdzie swoim zakresem obejmuje koncerty kapel i zespołów regionalnych z Polski, Europy i innych kontynentów. W ramach Tygodnia Kultury Beskidzkiej odbywają się także „Wawrzyńcowe hudy” w Ujsołach (Beskid Żywiecki), Festyn Istebniański w Istebnej (Beskid Śląski) i „Gorolski Swieto” w Jabłonkowie na Zaolziu (Czechy). Głównym wydarzeniem Tygodnia Kultury Beskidzkiej pozostają dwie imprezy o charakterze konkursowym. Pierwsza to Festiwal Folkloru Górali Polskich w Żywcu (pod patronatem Polskie Radio Katowice). Jego historia sięga 1970 roku,

kiedy to zorganizowano pierwsze Dni Polskie, które dały początek Festiwalowi Folkloru Górali Polskich (nazwa ta po raz pierwszy pojawiła się w 1975 roku).

Celem festiwalu jest kultywowanie i upowszechnianie bogactwa kultury ludowej wszystkich grup etnicznych polskich górali (górale śląscy, żywieccy, babiogórscy, pieńscy, podhalańscy, spiscy, orawscy, Lachy sądeckie i limanowskie, Pogórzanie i górale czadecy). Festiwal tworzą dwa konkursy: regionalnych zespołów pieśni i tańca oraz grup śpiewaczych, kapel i solistów, pielęgnujących najcenniejsze wartości góralskiej tradycji w śpiewie, muzyce, tańcach, obrzędach i zwyczajach. W 2013 roku w konkursie zespołów regionalnych najwyższą nagrodę - „Złote Żywieckie Serce” otrzymał Zespół Regionalny „Dolina Popradu” z Piwnicznej-Zdroju, „Srebrne Żywieckie Serce” - Zespół Regionalny „Regle” im. Jana Jędroła z Poronina, „Brązowe Żywieckie Serce” - Zespół Regionalny „Istebna” z Istebnej. W konkursie kapel, grup śpiewaczych, solistów śpiewaków i instrumentalistów oraz mistrzów z uczniami komisja przyznała „Złote Żywieckie Serca” w poszczególnych kategoriach. Laureatami zostali: kapela „Trzcinicoki” z Trzciny, męska grupa śpiewacza „Podegrodzcy Chłopcy” z Podegrodzia, Józef Byrtek - skrzypek z Pewli Wielkiej, multiinstrumentalista Antoni Gluza ze Szczyrku i śpiewaczka Józefa Sordyl z Korbielowa. W kategorii mistrz i uczeń „Złote Żywieckie Serca” otrzymali Czesław Pawlus - heligonista z Żabnicy oraz mistrz śpiewak - Urszula Szarzec z Wisły.

Drugą imprezą konkursową Tygodnia Kultury Beskidzkiej są Międzynarodowe Spotkania Folklorystyczne, odbywające się nieprzerwanie od 1990 roku pod patronatem Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwalu i Sztuki Ludowej (CIOFF). Biorą w nim udział zespoły pieśni i tańca, prezentujące obrzędy lub zwyczaje swojego regionu. Szczególny nacisk położony jest na autentyczność śpiewu, muzyki, tańca, obrzędów i zwyczajów. Główną nagrodę festiwalu (Grand Prix) przyznaje Międzynarodowa Rada Artystyczna. W 2013 roku Grand Prix otrzymał zespół „Majek” z Brna (Czechy).

Dwie duże imprezy folklorystyczne odbywają się każdego roku w Bukowinie Tatrzańskiej. Latem - Sabałowe Bajania - Ogólnopolski Konkurs Gawędziarzy, Instrumentalistów i Śpiewaków, organizowany od 1967 przez Bukowiańskie Centrum Kultury. Największa liczba uczestników tego konkursu pochodzi z południowych regionów Polski. Oceniani są w trzech kategoriach wiekowych: dorosłej, młodzieżowej i dziecięcej. Ciekawostką jest, iż nigdzie indziej w Polsce, nie odbywa się konkurs na mowę starosty weselnego czy śpiew drużbów weselnych.

Zimą Bukowiańskie Centrum Kultury organizuje Góralski Karnawał w Bukowinie Tatrzańskiej. Jest to kilkudniowa impreza, podczas której odbywa się ogólnopolski konkurs

grup kolędniczych oraz przegląd par tanecznych i konkurs tańca zbójnickiego. W Konkursie grup kolędniczych nagrodami są Złote, Srebrne i Bryzowe Rozety Góralskie. Uczestnicy przedstawiają różne rodzaje kolędowania, zgodne z tradycją swojego regionu (chodzenie z turoniem, gwiazda, szopka, dziady noworoczne, herody, draby itp.). Konkurs cieszy się wielkim zainteresowaniem, w 2013 roku wzięło w nim udział 35 grup kolędniczych, gdzie jednocześnie przyznano wiele równorzędnych nagród. Pary tancerzy oceniane są w trzech kategoriach wiekowych. W konkursie tańca zbójnickiego przyznawane są „Ciupagi Zbójnickie” (I nagroda), „Bacowskie” (II nagroda) i „Juhaskie” (III nagroda).

Mazowiecki Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Mińsku Mazowieckim to organizowany od blisko 40 lat przegląd konkursowy, którego celem jest podtrzymywanie tradycyjnego muzykowania i śpiewu w regionie oraz popularyzacja muzyki ludowej wśród młodego pokolenia. Ocenie podlega typowość repertuaru, styl wykonania, zachowanie gwary w tekstach pieśni. Najlepsi wykonawcy typowani są do udziału w Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu.

W Przysusze, miejscu urodzenia Oskara Kolberga, organizowane są od 1960 roku Dni Kolbergowskie, podczas których odbywają się sesje popularnonaukowe, koncerty, kiermasze sztuki ludowej oraz konkurs kapel, zespołów śpiewaczych, instrumentalistów i śpiewaków z regionu radomskiego, który w 2000 roku przyjął nazwę Mazowiecki Przegląd Folkloru. Jego organizatorem jest Towarzystwo Kulturalne im. Oskara Kolberga w Przysusze. Konkurs cieszy się ogromnym zainteresowaniem muzyków i śpiewaków. Jego laureaci typowani są na Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, gdzie często otrzymują najwyższe nagrody. W 2013 roku w konkursie wzięło udział 31 zespołów śpiewaczych. Pierwsze nagrody otrzymały ex aequo dwa zespoły z Gałek Rusinowskich: „Gałcunecki” i „Zakukała kukulecka”. Spośród 17 kapel komisja najwyżej oceniła dwie kapele z Przysałowic Małych: Tadeusza Jedynaka i Jana Kmity. W konkursie wzięło też udział sześciu solistów instrumentalistów (nagrody otrzymali Tadeusz Sałbut ze Zwolenia, Stefan Dziubmski z Radomia i Waław Imiołek z Jedlanki) oraz 14 solistów śpiewaków, wśród których pierwsze nagrody otrzymały Krystyna Ciesielska z Brogowej, Maria Kowalska z Przysałowic Małych i Maria Janaczek z Łaguszowa.

Ogólnopolskie Dni Kultury Kurpiowskiej w Nowogrodzie organizowane są od ponad 20 lat w Skansenie Kurpiowskim im. Adama Chetnika. Głównym wydarzeniem jest Konkurs Zespołów Kurpiowskich, adresowany do trzech pokoleń wykonawców w kilku kategoriach: kapel, solistów śpiewaków i instrumentalistów, zespołów śpiewaczych i zespołów regionalnych oraz gawędziarzy. Nagrody przyznawane są w grupach dorosłych,

młodzieżowych i dziecięcych. W 2013 roku najwięcej laureatów pochodziło z Myszyńca, Kadzidła, Wykrotu, Bandys, Czarni, Łysych, Nowej Rudy i Zbójnej. W ocenie szczególnej wagi, przywiązuje się, do zachowania oryginalnej gwary kurpiowskiej, manier wykonawczych, się, gania do najstarszego repertuaru pieśniowego oraz kontynuowania gry na harmonii pedałowej - instrumencie wciąż popularnym wśród młodego pokolenia Kurpiów.

Międzynarodowy Festiwal Folkloru Karpat w Trzcinicy (Podkarpacie) w konkursie biorą, udział kapele z Polski, Czech, Słowacji, Rumunii, Ukrainy. Nagroda, jest statuetka „Karpackiego Grajka”. W jubileuszowej dziesiątej edycji, która odbyła się w 2013 r. główną nagrodę, otrzymała rodzinna „Kapela Maliszów” z Męciny Małej, dwie równorzędne II nagrody: kapela „Bukón” z Jablunkova w Czechach (Zaolzie) oraz kapela „Kamfinioki” z Jedlicza. Dwie równorzędne III nagrody otrzymały: „Guralsko Muzyka Zbuje” ze Spisza na Słowacji i Kapela Góralska Jaska Kubika z Krościenka nad Dunajcem.

Konkurs Muzyk Podhalańskich im. Tomasza Skupnia w Nowym Targu koncentruje się na kultywowaniu bogatej tradycji muzykowania górali z Podhala, Spisza, Orawy, Pienin i Zagórza. Tomasz Skupień, patron Konkursu, był mistrzem sztuki dudziarskiej, budowniczym tego instrumentu, wychowawcą całego pokolenia dudziarzy podhalańskich. Grał też doskonale na skrzypcach i złóbcokach; był uczniem Władysława Obrochty. Po przedwczesnej śmierci artysty, od 2005 roku jego imię nosi najważniejszy dla mieszkańców Podtatrza konkurs, organizowany w Nowym Targu przez Powiatowe Centrum Kultury, Starostwo Powiatu Nowotarskiego, Miejski Ośrodek Kultury w Nowym Targu, Stowarzyszenie „Swarni” i Małopolskie Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu. W 2013 roku odbył się 38. Konkurs Muzyk Podhalańskich im. Tomasza Skupnia. Wzięło w nim udział 27 zespołów, występujących w trzech kategoriach: dorosłej, młodzieżowej i dziecięcej. W grupie dorosłych wykonawców jury przyznało I miejsce Muzyce Andrzeja Polaka z Białego Dunajca, II miejsce - ex aequo Muzyce Piotra Majerczyka Tyrlitego i Muzyce Szymona Tylki z Hrubego, III miejsce - Muzyce Jana Kubika z Krościenka i Muzyce Jana Kuchty z Bukowiny Tatrzańskiej.

Festiwal muzyki tradycyjnej „Na rozstajnych drogach” odbywa się latem w Momotach Górnych i Janowie Lubelskim. Jego celem jest kultywowanie zanikających tradycji muzycznych Ziemi Janowskiej i Roztocza Zachodniego. Festiwal ma charakter edukacyjno-artystyczno-muzyczny, umożliwiający poznanie zanikających tradycji muzycznych tego regionu. Ważną rolę pełni warsztaty muzyki tradycyjnej „Mistrz-uczeń”, podczas których młodzi adeptci poznają folklor muzyczny bezpośrednio od wiejskich muzykantów i

śpiewaków. W 2013 roku odbyły się m.in. warsztaty gry na suce biłgorajskiej, prowadzone przez Marie Pomianowska i Zbigniewa Butryna. Festiwalowi towarzysza także wystawy, projekcje filmów o tematyce etnograficznej, koncerty i potańcówki przy muzyce tradycyjnej.

3.8. Społeczne i kulturowe funkcje audycji

Zanim przeprowadzona zostanie pogłębiona analiza należy wyróżnić trzy obszary działalności, w ramach których wyróżnić można kulturotwórczą funkcję po stronie Polskiego Radia; w kontekście muzyki ludowej. W pierwszej kolejności należy skoncentrować się na poruszonej wyżej kwestii upowszechniania kultury, czyli dostępu do istniejących już dzieł kultury, w tym przypadku nagrań zarówno tych najnowszych, jak i archiwalnych. Aspekt ten dzieli się na wymiar technologiczny oraz wymiar programowy.

Gdy mówimy o pierwszym z nich to nie można zapominać, iż zarówno fale radiowe, jak i Internet stanowią obecnie warunek konieczny do tego, by muzyczna kultura ludowa była udostępniana w formie programów oraz innych form udostępniania oraz rozpowszechniania. Technologia ta składa się przede wszystkim z radiowego systemu nadawczego i odbiorczego, rejestracji dźwięków, nośników, a także formatu cyfrowego, który następnie wykorzystywany jest do dokumentacji (archiwizacji) oraz rozpowszechniania audycji pod postacią np. streamingów. Nie można również zapominać o radiowych wydaniach fonograficznych czy oficjalnych stronach internetowych, gdzie możliwe jest np. odnalezienie informacji na temat audycji czy wydarzeń związanych z muzyką ludową.

Z kolei wymiar programowy koncentruje się na odpowiednim formatowaniu zarówno stacji radiowych, jak i zawartości poszczególnych audycji. W tym przypadku należy skupić się m.in. na wiadomością oscylujących wokół tematyki muzyki ludowej, relacjach z poszczególnych wydarzeń artystycznych, rozmowach z twórcami oraz ekspertów w dziedzinie tejże muzyki, prezentowaniu na antenie wywiadów z twórcami ludowym oraz inne formy upowszechniania dzieł o charakterze artystycznym.

Kolejny z obszarów dotyczy edukacji kulturalnej. W związku z tym należy odwołać się do słów Andrzeja Szpocińskiego, który pod tym wyrażeniem rozumie „(...) zespół działań stwarzających szanse dostępu do wytworów kultury i umożliwiających nabywanie kompetencji niezbędnych do ich interpretacji”⁶⁶². Gdy mówimy o edukacji kulturalnej po

⁶⁶² A. Szpociński, *Edukacja kulturalna i uczestnictwo w kulturze*, [w:] *Kultura polska w dekadzie przemian*, red. T. Kostyrko, M. Czerwiński, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 153.

stronie Polskiego Radia to mowa jest o programach ukierunkowanych na przekazywanie odbiorcy poszczególnych treści kulturalnych. Dzięki temu zwiększają się jego kompetencje kulturowe. Należy jednak wziąć pod uwagę, że udostępnianie kultury (muzyki ludowej), stanowi aspekt całkowicie niezależny od aspektu edukacyjnego. Badacz zwraca uwagę, że kompetencje kulturowe należy definiować jako „(...) zasób wiedzy o kulturze i obowiązujących w niej kodach (konwencjach)”⁶⁶³. W ich składzie wyróżnia się nie tylko wiedzę odnośnie zjawisk tak minionych, jak i aktualnych (erudycja), ale również umiejętność jednostkowego interpretowania przekazu artystycznego (warsztat). Dodatkowo wskazuje się na familiaryzację odnośnie muzyki ludowej i zjawisk z nią związanych, co jest możliwe poprzez aktywne uczestniczenie w kulturze; w tym przypadku w audycjach i wydarzeniach. Jak wskazuje Jan Grada chodzi przede wszystkim o „(...) przejawianie odpowiedniej aktywności w ramach zinstytucjonalizowanego »życia kulturalnego«. Instytucjonalny system kultury (wedle terminologii socjologicznej) powołany bowiem został do upowszechniania uczestnictwa w kulturze”⁶⁶⁴. Warto nadmienić, że aspekty definicyjne związane z podejmowanym aspektem jest dużo bardziej szerokie, niemniej jednak te, które zostały przywołane okazują się być wystarczające, gdy mówimy o przejawianej przez Polskie Radio roli w edukacji kulturalnej.

Jeden z obszarów dotyczy twórczości artystycznej. Chodzi o fakt, że analizowany podmiot umożliwia poszczególnym artystom ludowym działalność twórczą. Objawia się to przy pomocy transmisji wykonań tak wokalnych, jak i instrumentalnych ze studia radiowego czy sal koncertowych; które zostały omówione w poprzednich podpunktach. Nie można również zapominać o audycjach reprezentujących klasyczne formy radiowe. Mowa w tym przypadku m.in. o reportażach. Możliwe jest także uwzględnienie oprawy dźwiękowej poszczególnych audycji, konkursów dotyczących różnych dziedzin twórczości ludowej czy zamawianie specjalnych nagrań na potrzeby emitowanych audycji radiowe.

Nie można zapominać, że kulturotwórcza funkcja Polskiego Radia przejawia się także przez prezentowany format rozgłośni radiowej oraz jej status tak organizacyjny, jak i prawny. Warto bowiem nadmienić, że w przypadku rozgłośni komercyjnych, rozwój muzyki ludowej na antenie, musi mieć swoje uzasadnienie finansowe; w przypadku analizowanego podmiotu kwestia ta wynika przede wszystkim z misyjności radia publicznego. Program Drugi Polskiego Radia ma za zadanie jej realizowane, co zostało usankcjonowane przy

⁶⁶³ Tamże, s. 154.

⁶⁶⁴ J. Grad, *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1997, s. 53.

pomocy odpowiedniej ustawy⁶⁶⁵. Nie oznacza to jednak w praktyce, że popularyzacja muzyki ludowej nie napotyka na problemy natury finansowej; rozgłoszenie publiczne od muszą się z nimi borykać od dłuższego czasu. Dwójka działa dzięki środkom abonamentowym, gdzie nie są sprzedawane reklamy, co warunkuje, iż jej działalność jest uwarunkowana przy pomocy poziomu publicznego finansowania. Należy wspomnieć chociażby o roku 2009, kiedy to jej dalsze funkcjonowanie było zagrożone poprzez drastyczny spadek wpływów pochodzących z abonamentu radiowo-telewizyjnego. Był to pośredni efekt wypowiedzi ówczesnego premiera, a obecnie lidera opozycji Donalda Tuska, który stwierdził, że abonament to forma „harachu”⁶⁶⁶. Ponieważ zmniejszone zostało tym samym finansowanie Polskiego Radia, dlatego pracownicy Programu Drugiego w proteście 8 lipca 2009 roku nie wyemitowali żadnej audycji⁶⁶⁷. Obecnie abonament jest obowiązkowy, gdzie wpływy za 2022 roku wyniosły ponad 600 milionów złotych, z czego wpływy Polskiego Radia to 24,50 proc., czyli ponad 150 tysięcy złotych. Wskazuje się, że na przestrzeni lat 2016-2021 podmiot ten łącznie z Telewizją Polską otrzymały finansowanie na poziomie 10,3 miliarda złotych. Szacuje się, iż w samym tylko 2021 roku Polskie Radio oraz regionalne rozgłoszenie otrzymały kwotę ok. 159 milionów złotych, zaś z tytułu rekompensat prawie 126 milionów i 113 milionów⁶⁶⁸.

3.8.1. *Upowszechnianie*

Nie można zapominać, że Program Drugi, w dużo większym stopniu, aniżeli Program Pierwszy realizują i realizowało misję kulturotwórczą; wpływa na to przede wszystkim przejawiany charakter programowy. Warto odwołać się do słów Maryli Hopfinger, która stwierdza, że „Radio [...] i wszystkie te wynalazki, które do dzisiaj są podstawą ważnych praktyk komunikacyjnych, rozwijały się pod urokiem sztuki, w jej paradygmacie”⁶⁶⁹. Zaznacza się, iż format danej stacji radiowej to niejako główny impuls do tego, jakie gatunki będą prezentowane na antenie – w tym przypadku muzyka ludowa – oraz dokonywana jest szczegółowa selekcja treści. Aspekty te wpływają bezpośrednio i pośrednio na funkcję audycji ludowych, gdzie format „kultury ludowej” przekłada się na realizację wspomnianej

⁶⁶⁵ Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 roku o radiofonii i telewizji (Dz.U. 1993, poz. 34 z późn. zm.).

⁶⁶⁶ *Tusk: abonament rtv to haracz*, artykuł dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.wprost.pl/128832/Tuskabonament-rtv-to-haracz>

⁶⁶⁷ W zamian transmitując śpiewy ptaków, fragment Marsylianki i odczytując komunikat o proteście.

⁶⁶⁸ Dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.gov.pl/web/krrit/krrit-okreslila-sposob-podzialu-wplywow-z-oplat-abonamentowych-w-2023-roku>

⁶⁶⁹ M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 449.

funkcji kulturotwórczej.

Warto mieć na uwadze, że transformacja systemowa (1989), sprawiła, że Polskie Radio także zostało przekształcone i stało się radiem publicznym, co sprawiło, iż konieczne było realizowanie nowych zadań, w tym zadań oscylujących wokół tematyki ludowej. Z dniem 2 kwietnia 1991 roku Program Drugi całkowicie zmienił swoją dotychczasową ofertę programową, gdzie na pierwszym miejscu znalazła się muzyka klasyczna, jazz i – co ważniejsze – muzyka ludowa.

3.8.1.1. Sposoby upowszechniania: wydawnictwa fonograficzne

Gdy mówimy o wydawcach publikacji fonograficznych, które finansowane są ze środków publicznych, to należy wyróżnić przede wszystkim Polskie Radio oraz Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Zaznacza się, że analizowany podmiot korzysta z własnych zbiorów muzycznych; kwestia archiwum została zaprezentowana w poprzednich podpunktach. Aspekt ten podyktowany jest przede wszystkim obowiązkiem misyjnym wpisującym się w statut rozgłośni publicznej. Nie można zapominać, że działalność ta spotyka się z coraz większym zainteresowaniem, w szczególności, gdy mówimy o muzeach oraz ośrodkach kultury funkcjonujących na wyższych szczeblach.

Odchodząc niejako od tematu należy podkreślić, że rozwój rynku fonograficznego związanego z muzyką ludową, nie byłby możliwy, gdyby nie działalność organizacji pozarządowych, takich jak stowarzyszenia czy fundacje. Ich współpraca z rozgłościami regionalnymi pozwala na zarejestrowanie działalności poszczególnych artystów w formie materialnej. Jednocześnie warto podkreślić, że działania podejmowane przez wyżej wymienione podmioty doprowadziła do tego, iż słuchacze mają zwiększoną możliwość korzystania z dostępnych w tej formie muzycznych źródeł tradycji.

W ramach podejmowanej problematyki kluczowe okazuje się być odniesienie się do promocji oraz dystrybucji wydawnictw fonograficznych zawierających muzykę tradycyjną. Na antenie Programu Pierwszego oraz Drugiego promowane są poszczególne serie wydawnicze. Można ich także posłuchać w przestrzeni internetowej. W związku z tym należy jednoznacznie podkreślić, że ich promocja koncentruje się na środowisku słuchaczy, którzy są zainteresowani tego typu tematyką. Informacje dotyczące tzw. wydawnictw incydentalnych pojawiają się zarówno na stronach wydawców (Polskie Radio) oraz samych wykonawców. Niestety ogrom publikowanych informacji sprawia, że często są one praktycznie niewidoczne.

Ważnym krokiem było więc zainicjowanie przez Polskie Radio w 2009 roku konkursu „Fonogram Źródła”. Działanie to było w tamtym okresie niezwykle ważne, gdyż pozwoliło na wypełnienie luki dotyczącej upowszechniania wiedzy na temat płyt z muzyką oraz muzyków ludowych. To samo dotyczy braków, gdy mówimy o samej muzyce. Niestety mimo upływu lat, ta niezwykle ważna możliwość promowania ludowości, nie zakorzeniła się wystarczająco w świadomości zarówno animatorów kultury, jak i poszczególnych wykonawców czy instytucji zajmujących się muzyką ludową. Jest to szczególnie widoczne na przykładzie wykonawców spoza terenów woj. Mazowieckiego.

Wśród głównych beneficjentów powyższego konkursu wskazuje się autorów serii wydawniczych. Aspekt ten jest kluczowy nie tylko dla dalszego rozwoju dokumentacji muzyki ludowej. Warto bowiem odnieść się także do zachowania pamięci na temat rodzimej tradycji oraz upowszechniania wiedzy na temat najwybitniejszych przedstawicieli muzyki ludowej. Wydawnictwa te stanowią bowiem filar kanonu poznawczego, gdy mówimy o tym obszarze dziedziny, jaką jest kultura. Jednocześnie należy podkreślić, iż międzynarodowa promocja wydawnictw fonograficznych, z perspektywy czasu, okazuje się być niewystarczająca. Jako jedno z działań należy wskazać współpracę pomiędzy Polskim Radiem, a Europejską Unią Nadawców (skrót. EBU). Jednym ze skutecznych rozwiązań było nawiązanie dalszej współpracy pomiędzy radiem publicznym, a Instytutami Polskimi zajmującymi się polskim dziedzictwem, które działają praktycznie na całym świecie; nie oznacza to jednak, że pierwsze kroki w tym kierunku nie zostały podjęte. Bezsprzeczny okazuje się być fakt, iż największa wartość promocyjna została przypisana do koncertów poza granicami naszego kraju, co wiąże się bezpośrednio z dystrybuowaniem płyt naszych rodzimych wykonawców. Gdy mówimy o muzyce tradycyjnej, aspekt ten jest ważny, gdy prowadzi nie tylko do upowszechniania twórczości danego artysty, ale również archiwalnych nagrań pokazujących tradycję z których dane wykonania wyrosły.

Charakteryzując po krótku wydawnictwa Polskiego Radia z muzyką tradycyjną należy wskazać przede wszystkim serię ciągłą, czyli „Muzykę Źródła”. Kolekcja pochodząca z archiwum radia została zapoczątkowana w 1997 roku, gdzie jako autorkę koncepcji artystycznej wskazuje się Marię Baliszewską. To także seria „Portrety”, która ukazuje się od 2014 roku. Pierwsze wydawnictwo koncentrowało się na śpiewaczce Annie Malec oraz skrzypku Stanisławie Klejnasie. Jest ona niezwykle ważna, gdyż pokazuje jednoznacznie jak bogatym archiwum dysponuje Polskie Radio. To także zwrócenie uwagi na potrzeby estetyczne po stronie odbiorców. Nagrania są bowiem dopracowywane do potrzeb wydawniczych; potrzebne jest bowiem dostosowanie materiału muzycznego do

specyfiki podejmowanego tematu. Dlatego też uwaga skoncentrowana jest na takich regionach jak Śląsk, Wielkopolska, Kaszuby czy Kurpie. Udostępniony została również repertuar obrzędowy charakterystyczny dla Lubelszczyzny czy Podlasia. Nie można zapominać także o nagraniach historycznych, a także nagraniach współczesnych. Chodzi przede wszystkim o materiał pozyskany w studio, w czasie festiwalu, regionalnych przeglądów muzyki ludowej czy badań terenowych.

Aspekt ten – na podstawie badań własnych - okazał się być niezwykle ważny – gdyż prawie 25 proc. respondentów wskazało, że wiele razy na przestrzeni roku słuchało płyt z muzyką tradycyjną. Z kolei kolejny odsetek, czyli 40 proc. ankietowanych zaznaczyła odpowiedź – kilka razy.

3.8.1.2. Przekaz międzypokoleniowy

Popularność współczesnej kultury muzycznej nawiązującej do tradycyjnej twórczości wiejskiej jest swoistym znakiem XXI wieku. Hasła powrotu do źródeł, do korzeni, dorobku przodków funkcjonują w świadomości jej twórców i odbiorców nader silnie, co oznaczać może narastanie potrzeby odnajdywania swojej tożsamości nie tylko poprzez to, co nowoczesne, lecz także poprzez to, co pierwotne. Takie pojmowanie tradycji jest więc przyczyną nowej funkcjonalności kultury tradycyjnej, w tym charakterystycznej dla niej muzyki. Kiedyś – służąc obrzędowi, zabawie, religii – była naturalna w swym kontekście przestrzennym i czasowym; dziś – wywoływana sztucznie przez współczesnych wykonawców – służy emocjonalnej ekspresji, uzyskiwaniu efektu artystycznego w postaci wydawnictw płytowych, sprzedanych biletów na koncerty, czyli ogólnie rzecz biorąc dotarciu do jak największej liczby słuchaczy, która to liczba najczęściej warunkuje dalsze trwanie i rozwój twórczości wykonawcy.

Jednakże ten nowy kontekst może – i powinien – być narzędziem popularyzacji źródeł, unaoczniania odbiorcom bogactwa polskiej muzyki ludowej, gdyż takie podejście nadaje głębszy sens powstawaniu takiej twórczości, przekształcaniu tradycji, czynieniu jej przystępną dla człowieka XXI wieku, mającego nieograniczony dostęp do informacji, a jednak korzystającego z niego z reguły bardzo wybiórczo. W ten sposób ów kontekst będzie uzasadniał użycie nowoczesnych środków wyrazu w aranżowaniu muzyki źródeł, która nie utraci przez to wartości estetycznej, wręcz przeciwnie, może zyskać dzięki eklektyzmowi – również tak typowemu dla współczesnej kultury, zwłaszcza zachodnioeuropejskiej. Najlepszym zaś skutkiem tych działań byłoby wskrzeszenie na szeroką skalę tej funkcji,

która jawi się jako podstawowa, zarówno dla muzyki współczesnej jak i tradycyjnej, a która nawet w naszych czasach wydaje się potrzebować propagowania – funkcji zrzeszania ludzi.

Warto mieć na uwadze, że udostępnianie muzyki ludowej na antenie Polskiego Radia jest szczególnie ważne dla starszych pokoleń, gdzie uczestnictwo w różnego rodzaju audycjach czy konkursach to nie tylko przestrzeń aktywności. To przede wszystkim przestrzeń w ramach której funkcjonują jako autorytet, pełnią tym samym tą szczególną rolę. Zaznacza się, iż przeprowadzone badania wykazały jednoznacznie, że w przypadku muzyki ludowej najczęściej mają do powiedzenia właśnie osoby, które przejawiają najdłuższy staż działalności. Znalazło to swoje potwierdzenie także w przypadku badań ankietowych, gdzie badane osoby wskazywały, że to właśnie seniorzy posiadają największe kompetencje oraz wiedzę na tematy związane z muzyką ludową.

Istotne jest, iż przestrzeń radiowa stanowi dla nich przestrzeń, gdzie nie tylko ich umiejętności, ale także wiedza są uważane za niezwykle ważne; to zarówno szacunek po stronie redaktora, jak również słuchaczy. Twórcy ludowi, dzięki temu czują się potrzebni. W tym przypadku możliwe jest odwołanie się chociażby do postfiguratywnego modelu kultury zaprezentowanego przez Margaret Mead⁶⁷⁰. Coraz częściej możliwe jest bowiem zaobserwowanie, że poszczególne wzorce kulturowe ulegają wymieszaniu, dlatego też dla wielu osób starsi wykonawcy to swoistego rodzaju „rodzice” snujący ludowe historie. Warto mieć jednak na uwadze, że młodsze pokolenia nie rozpatrują ich w kategorii rzeczywistych wzorów, które chcą w przyszłości naśladować. Nie zmienia to faktu, że przestrzeń radiowa związana bezpośrednio z muzyką ludową stanowi miejsce kształtowania tożsamości kulturowej, zarówno tej lokalnej, jak i narodowej. W moim przekonaniu działalność twórców ludowych, ze szczególnym uwzględnieniem działalności Polskiego Radia, jest niezwykle ważna; z archiwalnych nagrań korzystają nowe pokolenia muzyków.

3.8.1.3. Budowanie tożsamości kulturowej: lokalnej i narodowej

Koncentrując się na mass media, a w szczególności Polskim Radiu, należy zaznaczyć, iż poprzez ukazywanie kultury ludowej poszczególnych regionów naszego kraju. Jest to bezsprzecznie aspekt, który wzbogaca naszą kulturę tak narodową, jak i globalną w wartość określaną mianem oryginalnych oraz cennych. To przede wszystkim potrzeba dziennikarzy do wspierania kultury, za którą stoją wieloletnie tradycje. Gdy mówimy o muzyce ludowej to najważniejszym elementem okazuje się być doświadczenie starszych

⁶⁷⁰ Por. M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

pokoleń, bo to właśnie z nich korzystają na dalszych etapach z ich doświadczenia. Warto odwołać się do słów Anny Brzezińskiej⁶⁷¹, która zwraca uwagę, iż to właśnie jednostki pełnią niezwykle ważną rolę, gdy mówimy o procesie kształtowania się tożsamości kulturowej. Jest to szczególnie ważne w kontekście materialnego dziedzictwa kulturowego, gdzie Polskie Radio stanowi źródło informacji i tym samym pokazując kolejnym pokoleniom potencjalne wzory do naśladowania; warto mieć na uwadze, że w przypadku niektórych nagrań mamy do czynienia z jednymi depozytariuszami dziedzictwa, jakim jest muzyka ludowa.

Gdy mówimy o polskiej tożsamości kulturowej w kontekście analizowanego podmiotu, to wskazuje się, że składają się na nią treści nie tylko określane jako znaczące. Zwraca się uwagę, iż są one typowe dla rdzennych mieszkańców Polski, a także jednostek zaliczanych do poszczególnych grup etnicznych oraz narodowych przynależących do polskiego społeczeństwa. Jest ona kształtowana poprzez przeżywanie wydarzenia życiowego, kontakt z tzw. znaczącymi innymi, w tym przypadku artystami, muzykami oraz wydarzeniami artystycznymi. Koncentrują się na kulturze polskiej grupy narodowej warto zwrócić uwagę, że rozpatrywana jest w sposób całościowy; dzięki niej możliwe jest przechowywanie wartości, które są tak utrwalone, jak i cenione.

Sam charakter narodu polskiego, jak również jego trwałość, jakość oraz potencjalne kierunki rozwoju warunkowane są przez wartości kulturowe przypisane do naszej kultury. W tym przypadku należy przywołać pojęcie tożsamości kulturowej zbiorowości, wyrażającej się w „(...) podobnym sposobie rozumienia, przeżywania, zachowania i działania członków danej zbiorowości (grupy) w ramach aktualnie żyjącego pokolenia, jak też w ciągu wielu pokoleń. Mają oni poczucie wspólnoty i ciągłości w czasie oraz w przestrzeni. Wyrażają to najczęściej w sformułowaniach typu: „my”, „nasze”, „wiemy”, „czujemy”, „dążymy”. Poczucie wspólnoty i ciągłości dopuszcza, rzecz jasna, indywidualne rozumienie i przeżywanie poszczególnych wartości oraz wytworów kulturowych, a także swoistą odmienność stanów psychospołecznych. Ale w grupie istnieją wspólne doświadczenia, coś w rodzaju zbiorowej świadomości i wspólnej struktury myślenia, zbiorowego czucia, systemu pracy i działania, zbiorowego obrazu siebie i sąsiadów”⁶⁷².

Ważnym elementem jest samoświadomość jednostek, które ją tworzą, przy

⁶⁷¹ A.I. Brzezińska, *Dzieciństwo i dorastanie: korzenie tożsamości osobistej i społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 76.

⁶⁷² L. Dyczewski, *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, red. L. Dyczewski, D. Wadowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 150.

jednoczesnym samookreśleniu przez inne jednostki bądź grupy. Muszą także występować elementy (obiektywne, subiektywne), które warunkują specyfikę danej tożsamości grupy. W tym przypadku obiektywnym elementem jest Polskie Radio funkcjonujące jako centrum kultury. Nie można zapominać, iż „(...) jednostki i cała grupa na swój sposób ucieleśniają centrum kultury. Mają też wyobrażenie o jego ważności, strzegą go i pragną, aby było żywotne, gdyż jest podstawą więzi w grupie, jej trwałości i rozwoju. Ponieważ zarówno społeczna tożsamość jednostki, jak i tożsamość zbiorowości (grupy) wspiera się na centrum kultury, można je zatem nazwać tożsamością kulturową jednostki i zbiorowości (grupy). Jest to rozróżnienie teoretyczne, bowiem w konkretnym życiu występują one łącznie i najczęściej łącznie są opisywane”⁶⁷³.

Odwołując się do przemyśleń Leona Dyczewskiego⁶⁷⁴ obecne społeczeństwo nie nabyło umiejętności przekazywania tożsamości kulturowej kolejnym pokoleniom; mimo działań Polskiego Radia zainteresowanie muzyką ludową pozostaje dalej w kręgu osób starszych, co potwierdziły chociażby badania własne, gdzie najwięcej informacji na jej temat posiadali respondenci powyżej 60 roku życia. Na przykładzie analizowanego podmiotu możliwe jest w związku z tym zaobserwowanie postawy zmierzającej do obrony polskiej tożsamości kulturowej poprzez szereg działań wymienionych wcześniej. Istotne jest jednak, iż po roku 1989, kiedy to system polityczno-gospodarczy zmienił się z socjalistycznego na kapitalistyczny i zmniejszyło się zainteresowanie tym obszarem, Polskie Radio podejmowało wszelki możliwe wysiłek, by treści związane z ludowością były coraz częściej obecne na antenie; mimo, iż polskie społeczeństwo przejawiało w tamtym okresie umiarkowaną pozytywną postawę w stosunku do tego typu treści.

Bezspreczny pozostaje jednak argument, że przetrwanie polskiej tożsamości kulturowej jest możliwe poprzez pamięć o przeszłości; w tym przypadku o muzyce ludowej. Warto zwrócić uwagę, że w ramach literatury przedmiotu występuje szereg terminów określanych „pamięć o przeszłości”. To m.in. świadomość historyczna, pamięć zbiorowa, pamięć społeczna, pamięć kulturowa czy kultura historyczna⁶⁷⁵. Na tej podstawie należy wnioskować, iż badacze w odmienny sposób mogą interpretować, czym pamięć przeszłości faktycznie jest. Niezmienny pozostaje jednak fakt, że nośnikiem zawsze jest grupa społeczna, zbiorowość czy naród; w idealny sposób widać to na przykładzie audycji oraz

⁶⁷³ Tamże, s. 150.

⁶⁷⁴ L. Dyczewski, *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011, s. 44-45.

⁶⁷⁵ Por. A. Szociński, *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, Instytut Zachodni, Poznań 2007, s. 25-42.

nagrań przygotowywanych przez Polskie Radio.

Nie można zapominać, iż lokalna społeczność jest świadoma przejawianych wartości autotelicznych oraz instrumentalnych. Z tego względu uznaje się, że jest silny komponentem zarówno tożsamości kulturowej, jak i zbiorowej. To także umiejętność zwrócenia przez nią uwagi na zmiany, jakie zachodzą w jej obrębie. Gdy mówimy o społecznościach tradycyjnych to wspólną przejawianą przez nie cechą jest kultura regionalna, ukształtowana przy pomocy szeregu odmiennych doświadczeń na przestrzeni dekad. Po dzień dzisiejszy odrębność kulturowa wpisuje się w kontekst „małej ojczyzny”. Niemniej jednak rozwój mass mediów bardzo często uznawany jest za główną przyczynę ujednoczenia się kultury lokalnej oraz tego w jaki sposób jest ona postrzegana przez odbiorców⁶⁷⁶.

Zaznacza się, iż tradycja kulturalna przypisana do określonego obszaru mimo wszystko ulega dużo wolniejszym przeobrażeniom, aniżeli takie aspekty jak chociażby gospodarka. Dlatego działalność Polskie Radia koncentruje się i koncentrowała się na podtrzymywaniu lokalnej tożsamości, jej kreowaniu oraz dalszym umacnianiu. Dzięki kulturze tradycyjnej możliwe jest umacnianie istniejących więzi społecznych. To także nauka podobnych zachowań, gdy mówimy o kolejnych pokolenia, co przekłada się bezpośrednio na kontynuowanie dotychczasowych tradycji i zwyczajów. Jak wskazuje Tulińska „Media dostarczają powszechnych symboli i wspólnych rytuałów. Przestały być jedynie „nośnikami informacji – są odzwierciedleniem naszych oczekiwań i animatorem potrzeb. Zatem są jednym z elementów uczestniczących w konstruowaniu współczesnych tożsamości”⁶⁷⁷. Można pokusić się, że dzięki Polskiemu Radiu „ktoś” dalej dba o tożsamość kulturową i ją umacnia.

3.8.1.4. Promocja wykonawców

Ze względu na fakt, iż aspekty związane z promocją wykonawców zostały opisane w poprzednich podrozdziałach, dlatego też w tym przypadku należy skoncentrować się na działaniu regionalnych rozgłośni przynależących do Polskiego Radia; szczególnym przypadkiem jest Radio Rzeszów, które zajmuje się promowaniem wykonawców zajmujących się zarówno muzyką tradycyjną, jak i folklorem.

Od września 1945 roku, kiedy to utworzono województwo rzeszowskie, region który

⁶⁷⁶ Por. R. Wroczyński, *Wprowadzenie do pedagogiki społecznej*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1966, s. 122.

⁶⁷⁷ J. Tulińska, *Internet jako miejsce uczenia się, czyli kilka refleksji o edukacji w cyberprzestrzeni*, Wyd. Impuls, Kraków 2005, s. 27.

dotychczas na skutek działań wojennych i politycznych był niezwykle zaniedbany, zaczął rozwijać się pod wieloma względami. Niebagatelny wpływ na rozwój społeczności lokalnej miało pojawienie się na Rzeszowszczyźnie radiofonii. Warto podkreślić, że już od początku uznaniem radiosłuchaczy cieszyły się audycje o tematyce folklorystycznej. Jak podkreślają eksperci: „pozyskiwanie i emitowanie repertuaru ludowego spowodowało w społeczności reakcję łańcuchową: wsie zaczęły konkurować ze sobą w tworzeniu zespołów folklorystycznych, by móc zaprezentować się na antenie. Z powodu nadawania na tych samych falach z rozgłośnią krakowską folklor rzeszowski zaczął rozpowszechniać się również w regionie małopolskim i śląskim. Na antenie rzeszowskiej rozgłośni prezentowano nie tylko nagrania zespołów i kapel ludowych, ale także dyskusje na temat muzyki tradycyjnej, które były ilustrowane śpiewem z towarzyszeniem fortepianu”⁶⁷⁸.

Od momentu, kiedy w rzeszowskiej rozgłośni zaczęto dokonywać własnych nagrań, muzyka ludowa weszła na stałe do programu radiowego i nagrywana była w specjalnych odcinkach, w określonych dniach i godzinach. Aktualnie w Polskim Radiu Rzeszów audycje odnoszące się do tematyki ludowej noszą tytuł „Nowe nagrania Radia Rzeszów” prowadzone są przez Jolantę Danak-Gajdę. Audycje te nadawane są z okazji różnego rodzaju świąt lub w niedziele, a ich czas na radiowej antenie wynosi około godziny.

3.8.1.5. Funkcja społeczna w kulturze współczesnej

Gdy mówimy o potrzebach społecznych to należy podkreślić, że występują one w sposób powszechny. Niemniej jednak ich zaspokojenie leży w gestii poszczególnych instytucji społecznych. Odwołując się do założeń Malinowskiego⁶⁷⁹ i funkcjonalnej teorii kultury należy zaznaczyć, iż potrzeby społeczne rozumiane są jako system warunków występujących zarówno w obrębie ludzkiego organizmu, jak i układzie kulturowym powiązanych ze środowiskiem. Są one konieczne do tego, by dana grupa bądź jednostka przetrwały. Z tego względu podkreśla się, iż ich zaspokojenie odbywa się poprzez układ nawyków, wyuczone reakcje, a także postawy.

Odwołując się do założeń zawartych w *Słowniku Socjologii i Nauk Społecznych*⁶⁸⁰ wymienione potrzeby wykorzystywane do przetrwania bardzo często stanowią przedmiot politycznej retoryki, gdzie występują także w dyskusjach w obszarze polityki społecznej.

⁶⁷⁸ Tamże, s. 27.

⁶⁷⁹ Por. B. Malinowski, *Naukowa teoria kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000.

⁶⁸⁰ G. Marshall, *Słownik Socjologii i Nauk Społecznych*, tłum. Alina Kapciak, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 249.

Gdy mówimy o Polskim Radiu zaznacza się, iż mamy do czynienia z instytucją, której celem jest zaspokajanie nie tylko kulturowych potrzeb po stronie społeczności. To także uwzględnienie potrzeb integracyjnych. Koncentrując się na potrzebach kulturowych należy wskazać, że rozumiane są jako potrzeby społecznej użyteczności; dążenie do bycia istotnym elementem lokalnej społeczności. Aspekt ten został już poruszony chociażby w wątku dotyczącym bycia autorytetem w dziedzinie muzyki ludowej przez starsze pokolenia.

Jak wskazuje chociażby Joanna Matejczuk⁶⁸¹ wydłużanie się długości życia oraz kultywowanie młodości w ramach społeczeństwa sprawia, że osoby starsze nierzadko są marginalizowane. Badaczka podkreśla, że problem ten związany jest z brakiem dostosowania się potencjału starszych twórców ludowych do nowych wymogów wyznaczonych przez współczesne społeczeństwo. Ale działa to też w drugą stronę. Dlatego też tak ważnym i kluczowym aspektem jest podejmowanie działań w ramach lokalnej społeczności. Bycie twórcą ludowym pozwala na zaspokojenie szeregu potrzeb, które mogą być zrealizowane dzięki działalności Polskiego Radia. Przekazywanie na antenie nagrań dotyczących podejmowanej problematyki pozwala w szczególności twórcom ludowym na zaspokojenie tzw. potrzeby afiliacji, czyli poczucia akceptacji społecznej; dotyczy to zarówno starszych pokoleń, jak i młodszych. Wyróżnić można również wsparcie, samorealizację, kompetencję czy poczucie, że jest się potrzebnym⁶⁸². Przestrzeń, którą udostępnia badany podmiot, zarówno pod postacią audycji, jak i konkursów staje się miejscem, gdzie spotykają się osoby w różnym przedziale wiekowym, przejawiające zbliżone zainteresowania oraz potrzeby.

Potrzeba wynikająca z dokumentacji i upowszechniania muzyki ludowej wpisuje się w kontekst ochrony tradycji. To także przekazywanie ich kolejnym pokoleniom pod postacią tzw. folkloru scenicznego i folkloru festiwalowego. Jak wskazuje Malinowski podstawową potrzebą przejawianą przez jednostkę jest bezpieczeństwo. Może być ona zaspokojona poprzez ochronę, jako bezpośredni skutek reakcji o charakterze kulturowym. W tym przypadku możliwe jest wyróżnienie potrzeby wpisującej się w kontekst materialnego dziedzictwa kulturowego, gdy mówimy o Polskim Radiu oraz niematerialnego dziedzictwa kulturowego pod postacią występów, które nie są rejestrowane.

Muzyka ludowa stanowiąca część folkloryzmu funkcjonuje m.in. w celu zaspokojenia potrzeby bezpieczeństwa jaka jest związana z folklorem tradycyjnym. Jak

⁶⁸¹ Por. J. Matejczuk, *Aktywizacja seniorów*, [w:] *Edukacja kulturowa. Społeczność – aktywizacja – uczenie się*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły „Edukacja”, Warszawa 2010, s. 13-28.

⁶⁸² Tamże, s. 19.

wskazuje Paluch „człowiek jest istotą wyposażoną w kulturę”, dlatego można uznać, że działania Polskiego Radia wpisują się w kontekst tzw. potrzeb integratywnych⁶⁸³, czyli potrzeb związanych z integrowaniem osób wokół cel i zadań społeczności, której są częścią. Z kolei Malinowski zwraca uwagę, że działalność analizowanego podmiotu stanowi bezpośrednią i pośrednią reakcję na występujące potrzeby pochodne. Jedną z nich jest chociażby transmisja kultury. Warto także odnieść się do założeń prezentowanych przez Słomska, gdzie badaczka zwraca uwagę na występowanie potrzeby ludowości, która może być realizowana przy pomocy muzyki ludowej.

Polskie Radio – jak zostało wcześniej nadmienione – ukierunkowane jest na realizację celów edukacyjnych, co pozwala na pełnienie przez nie funkcji społecznej. To przede wszystkim skoncentrowanie się na wiedzy odnośnie specyfiki danego regionu, zainteresowanie lokalnymi społecznościami i – co za tym idzie – ugruntowanie regionalnej tożsamości. Warto jednak zaznaczyć, że funkcja ta pełniona jest także przez artystów ludowych poprzez nagrania do Polskiego Radia oraz uczestniczenie w poszczególnych wydarzeniach kulturalnych związanych z folklorem. Zaznacza się, iż w ten sposób jednostka ma możliwość zapoznania się z tzw. lokalnym krajobrazem kulturowym, co prowadzi do zaspokojenia wspomnianej wcześniej potrzeby bezpieczeństwa. Dzięki różnym działaniom Polskiego Radia muzyka ludowa nie będzie dla młodego słuchacza jawiła jako coś nieznanego, wzbudzającego obawę. Badania własne potwierdziły, że młode pokolenie słuchaczy analizowanego podmiotu posiadają zwiększoną świadomość na temat regionalnego materialnego dziedzictwa kulturowego; trzeba wziąć jednak pod uwagę, iż w większości przypadków w ich umyśle muzyka ludowa dalej funkcjonuje w obrębie wyobrażenia.

3.8.1.6. Funkcja poznawcza w kulturze współczesnej

W ramach literatury przedmiotu wskazuje się, że funkcja poznawcza określana jest mianem funkcji informatywnej. Wynika to z faktu, iż najważniejszym elementem jest informacja, która jest przekazywana odbiorcy. Najprościej rzecz ujmując opiera się ona na informowaniu, przekazywaniu wiadomości oraz komunikowaniu faktów na temat zjawisk, które nas otaczają.

Gdy mówimy o Polskim Radiu to należy szczególny nacisk położyć na audycje oraz reportaże radiowe, które wpisują się w powyższy kontekst. Ich zadaniem jest bowiem oddziaływanie bezpośrednie na odbiorcę w tzw. warstwie informacyjnej. Otrzymuje on

⁶⁸³ A.K. Paluch, *Potrzeby integratywne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1987, s. 289.

bowiem informacje na temat czy to festiwalu czy konkretnych artystów ludowych. Nie można jednak zapominać również o warstwie emocjonalnej, gdyż w odbiorcy ma zostać wywołana konkretna reakcja na przekazywane treści; nie można zapominać, iż prezentowane historię odnośnie muzyki ludowej nacechowane są w sposób emocjonalny. Kolejna warstwa określana jest mianem estetycznej, gdyż wykorzystywane są określone reguły dramaturgiczne. To przede wszystkim skoncentrowanie się na wywołaniu u odbiorcy doznań, jakie wywołuje w jednostce obcowanie ze sztuką; w tym przypadku sztuką ludową. Ostatnia warstwa, czyli sprawcza opiera się na założeniu, że bądź audycja bądź reportaż są w stanie wywołać szereg zmian po stronie odbiorcy. Może to z kolei przełożyć się na określone zachowania⁶⁸⁴. Niemniej jednak uwaga niniejszego podrozdziału będzie skupiała się na warstwie poznawczej.

Redaktor Polskiego Radia już na poziomie tematu ma do zrealizowania niezwykle ważne zadaniem, jakim jest przekazanie prawdy na temat wyznaczonego wycinka rzeczywistości⁶⁸⁵. To nie tylko odkrycie historii artystów ludowych, ale przede wszystkim skoncentrowanie się na dotąd nieznanymi informacjach, które pozwolą rzucić zupełnie nowe światło na muzykę ludową. Jest to jeden z pierwszych etapów związanych z funkcją poznawczą; gromadzone są materiały, które następnie są opracowywane. Należy podkreślić, że sposób w jaki dziennikarz postrzega dane zjawisko może przełożyć się na to, jak będzie widział je odbiorca (słuchać) poprzez przekaz antenowy. Dodatkowo należy nadmienić, iż osoba realizując materiał poznaje muzykę i artystów w sposób bezpośredni, co niejako warunkuje zachowanie autentyczności. Nie oznacza to jednak, że kwestie te zostaną pokazane w sposób całkowicie obiektywny, gdyż nawet praca badawcza naznaczona jest subiektywizmem. Sam „fakt, że ten obserwator tam się znajdował i zarejestrował jakies wydarzenia według własnych sądów, pozwala innym na dokonywanie porównań, które umożliwiają poznanie obiektywnej prawdy”⁶⁸⁶.

Nagrany materiał, czyli przekaz postrzegany jest od tego momentu jako komunikat, który przekazywany jest gronu słuchaczy. Jest on przez nich odbierany a następnie przetwarzany w sposób odpowiedni dla poszczególnych jednostek sposób; w tym przypadku mamy do czynienia z procesem percepcji, który może zostać zakłócony. Zgodnie z zapisami literatury przedmiotu wskazuje się, iż „(...) konotacja odbiorcy tekstu audialnego

⁶⁸⁴ Por. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestolecu międzywojennym*, red. Krzysztof Stępnik i Magdalena Piechota, Wyd. UMCS, Lublin 2004, s. 115-123.

⁶⁸⁵ M. Skarżyńska, *Reportaż radiowy w Programie I Polskiego Radia*, [w:] *Język w mediach elektronicznych*, red. Jerzy Podracki i Ewa Wolańska, Wyd. Naukowe Sempre, Warszawa 2008, s. 31.

⁶⁸⁶ M. Kaziów, *Artystyczny reportaż radiowy. Reporter: autor i reżyser*, „Kontrasty” 1976, nr 3, s. 36.

uzależniona jest także od jego preferencji kulturowych, kompetencji erudycyjnych i również – choć nie zawsze w równym stopniu – od horyzontów aksjologicznych”⁶⁸⁷. Zaznacza się, że są to warunki konieczne, by przekaz został odebrany we właściwy sposób. By możliwe było wyróżnienie funkcji poznawczej konieczne jest zrozumienie treści nadawanej na antenie Polskiego Radia. Warto mieć na uwadze, że interpretacja sensu zawartego w przekazie, jest możliwa poprzez nawiązanie odpowiedniego kontaktu na linii autor-słuchacz. Musi on także [redaktor – przyp. aut.] odnieść się do kodu, który następnie będzie stanowił przedmiot „odszyfrowania” przez odbiorcę⁶⁸⁸. Jak wskazuje Kinga Klimczak „Funkcja poznawcza jest istotą wielkiego reportażu. Poznanie jest przecież czymś więcej niż informowanie: to – mówiąc najprościej – suma informacji i zrozumienie”⁶⁸⁹.

Nie można jednak zakładać, że reportaż radiowy czy audycja tematyczna przekażą całą wiedzę na temat muzyki ludowej oraz odpowie na wszystkie pytania, jakie pojawiły się w reakcji na nie u słuchacza. Jak wskazuje literatura przedmiotu „(...) najważniejsze, że prowokuje do ich stawiania, do myślenia. A emocjonalność, bezpośredniość i wynikający stąd autentyzm audialnych tekstów pozwala słuchaczowi wczuć się w atmosferę zdarzeń, stać się na chwilę ich uczestnikiem i tym samym także lepiej je zrozumieć”⁶⁹⁰. Dodatkowo analizując funkcję poznawczą konieczne jest skoncentrowanie się na tzw. dźwiękach autentycznych, czyli np. głosów bohaterów pozwalają na stworzenie autentycznego fonicznego portretu artysty ludowego. Wiedza, którą przekazuje Polskie Radio jest o tyle, dużo bardziej wartościowa, gdyż przybiera dość specyficzną formę. Nie jest to bowiem typowa wiedza podręcznikowa, co także wpływa na sam proces poznania.

3.9. Przetrawianie idiomu muzycznego

Idiom jest jedną z wielu możliwych struktur językowych. Gdy mówimy o idiomie muzycznym, konieczne jest przedstawienie kryteriów interpretacyjnych, gdyż nie mamy do czynienia z aspektem jednoznacznym. Wskazuje się, że ujęcie definicyjne może różnić się od siebie ze względu na realizowane badania. Dodatkową trudność stanowi fakt, że szeroko rozumiane związki wyrazowe są kategoryzowane wg. odmiennych kryteriów oraz

⁶⁸⁷ Por. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Od kreacji do znaczenia (Na podstawie wybranych tekstów audialnych)*, [w:] *O mediach i komunikacji*, red. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura i Monika Worsowicz, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

⁶⁸⁸ Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976, s. 22-69.

⁶⁸⁹ K. Klimczak, *Jak go słyszą? Studenci o reportażu radiowym. Kilka uwag o instytucji słuchacza*, [w:] *Seminarium reportażu poświęcone prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny, 21–24 X 2007, s. 89.

⁶⁹⁰ Tamże, s. 89.

poszczególnych kategorii, pod względem chociażby nazw. Mnogość systemów klasyfikacji można szczególnie zaobserwować porównując opracowania językoznawców polskich i zagranicznych.

Na podstawie literatury przedmiotu pojęcie „idiomu” możemy definiować jako „ustalony i charakterystyczny dla danego języka zwrot mowy, wyrażenie. Na skutek przesunięć semantycznych znaczenie całości nie jest tu sumą znaczeń części składowych, np. pol. rzucić okiem spojrzeć (nie chodzi tu więc rzucanie okiem jako częścią anatomiczną ciała ludzkiego)”⁶⁹¹. Możliwe jest więc pokuszenie się o stwierdzenie, że jest to zespół cech charakterystycznych dla danej dziedziny sztuki, okresu artystycznego lub artysty. Cechami uznawanymi, za te najbardziej wyróżniające wskazuje się najczęściej gatunek, rodzaj, formę oraz tematykę twórczości artystycznej; w niektórych przypadkach uwzględnia się samego twórcę, a także instrument, którym się posługuje. Wszystkie te elementy składają się na specyfikę środków wyrazu typowych dla danej epoki, kierunku, ruchu artystycznego czy stylu indywidualnego artysty, jak wskazuje chociażby J. Szulakowska-Kulawik⁶⁹².

Koncentrując się na aspektach powiązanych z idiomem muzycznym należy zaznaczyć, że nierozzerwalnie związany z tradycją. Badacze wskazują, iż to właśnie on stanowi jej nośnik. Tradycja obecnie uznawane jest za jedno z najważniejszych, a jednocześnie najbardziej problematycznych pojęć w kontekście relacji pomiędzy muzyczną terażniejszością, a muzyką tradycyjną (ludową). Choć można wyróżnić kilka sposobów definiowania tegoż terminu, niemniej jednak najczęściej rozumiany jest jako przekazywane z pokolenia na pokolenie obyczaje, zasady i wzorce. Tradycja stanowiła zatem niemożliwy do pominięcia dla każdego twórcy punkt odniesienia, w dużym stopniu determinujący kształt artystycznego wytworu. Należało ją kultywować, wspierać, dbać o to, by mogła się w terażniejszości i przyszłości rozwijać. Jej pielęgnowanie było aktem afirmacji wobec przeszłości, aktem, który z jednej strony pozwalał na ciągłość tradycji, z drugiej zaś umożliwiał - w dłuższej perspektywie czasowej - zmianę, chroniącą przed skostnieniem kanonu. Twórczość tych, którzy kultywowali tradycję, mogła wszak stać się jej częścią, zmieniającą dla przyszłych pokoleń obraz literackiej przeszłości⁶⁹³.

W kontekście działań podejmowanych przez Polskie Radio ukierunkowanych na cel, jakim jest przetrwanie idiomu muzycznego należy wskazać, że muzyka ludowa

⁶⁹¹ Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański, *Słownik terminologii językoznawczej*, PWN, Warszawa 1968, s. 243.

⁶⁹² Por. J. Szulakowska-Kulawik, *Idiom serenite - przybliżenie i muzyczna eksplikacja. Część II - Sacrum i profanum*, Akademia Muzyczna, Katowice 2008.

⁶⁹³ Por. W. Grozdew-Kołacińska, *W stronę etnomuzykologii stosowanej - Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2016, t. 55.

przejawiająca najwięcej cech archaicznych, czyli pierwotnych uznawana jest za najbardziej autentyczną; tak zwany autentyzm społeczny oraz autentyzm narodowy pod postacią czystego idiomu muzycznego. Na tej podstawie możliwe jest wnioskowanie, iż to właśnie nagrania prowadzone przez RCKL i innych badaczy po 1989 roku przejawiają największą wartość kulturową oraz przydatność, gdyż prezentują archaiczny repertuar muzyki ludowej.

Wnioski z analizy

Działalność Polskiego Radia związana z muzyką ludową stanowiła wyłącznie punkt wyjścia do przedstawienia odmiennych kontekstów związanych z samym funkcjonowaniem radia publicznego i – co za tym idzie – sposobu, w jaki tego typu twórczość traktowana jest jako jeden z elementów programu. Nie można także zapominać, iż pozwoliło to skoncentrować się na poszczególnych formach ochrony zarówno niematerialnego, jak i materialnego dziedzictwa kulturowego. To także podkreślenie, że kultura tradycyjna na każdym poziomie powinna zostać szerzej włączona do dyskursu naukowego. Dotyczy to oczywiście również kwestii powiązanych z muzyką ludową, gdzie wyróżnia się szereg perspektyw: nie tylko kulturoznawczą, ale również antropologiczną i socjologiczną.

Badania własne połączone z przeglądem systematycznym wykazały jednoznacznie, że mamy do czynienia ze zjawiskami – związanymi z muzyką oraz Polskim Radiem – które są nie tylko zróżnicowane, ale – co ważniejsze – skomplikowane oraz intrygujące. Można na tej podstawie uznać, iż kontekst – w jaki uwikłany jest analizowany w niniejszej pracy podmiot oraz samo Radiowe Centrum Kultury Ludowej – powinien stanowić pretekst do podjęcia badań na szeroką skalę, pokazując, że dziś kwestia autentyczności muzyki stanowi rzecz unikatową i pożądaną. Nie zgadzam się przy tym z poglądem, iż współczesna muzyka ludowa jest z definicji nieautentyczna, bowiem waloru autentyczności w tym przypadku nadaje jej motywacja stojąca po stronie artystów, twórców, grupy.

Jako jeden z celów niniejszej pracy doktorskiej było zaprezentowanie roli Polskiego Radia w zakresie dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989, ze szczególnym naciskiem na ochronę materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Uważam, że cel ten został zrealizowany na wielu różnych poziomach. Po pierwsze zbadane zostały tak motywacje oraz doświadczenia poszczególnych dziennikarzy, jak i wykonawców muzyki ludowej oraz samych słuchaczy Polskiego Radia, którzy zainteresowani są tą konkretną tematyką. Wypowiedzi poszczególnych rozmówców, obserwacje bezpośrednie, a także założenia przedstawione w ramach literatury przedmiotu sprawiły, iż praca skupia się nie tylko – jak zostało wcześniej nadmienione – odmiennych perspektywach badawczych. To przede wszystkim pokazanie szeregu przemian, jakie zachodziły i dalej będą zachodzić w obrębie radia publicznego. Warto przy tym zaznaczyć, że w trakcie prowadzonej analizy pojawiło się wiele wątków pobocznych, które nie były aż tak istotne, by poświęcać im osobne rozdziały, niemniej jednak zostały wyróżnione jako punkty.

Dysertacja stanowi jedną z pierwszych prób odpowiedzenia na pytanie, jaka jest rola Polskiego Radia w ochronie niematerialnego i materialnego dziedzictwa kulturowego. Najważniejsza problematyka zawiera się w temacie pracy. W niniejszej dysertacji bowiem starano się wykazać, że takie działania jak dokumentacja, upowszechnianie oraz promowanie muzyki ludowej są wystarczające do tego, by muzyka ludowa przetrwała. Przeprowadzona analiza wykazała, że większość działań podejmowanych po 1989 roku faktycznie można uznać za skuteczną formę ochrony zarówno niematerialnego, jak i materialnego dziedzictwa kulturowego. Ważne jest, iż przy pomocy nagrań, czyli dokumentacji, możliwe było zabezpieczenie dla kolejnych pokoleń autentycznej muzyki ludowej, która niesie ze sobą określone historię najstarszych żyjących artystów ludowych oraz wiedzę na temat kultury polskich regionów.

Powstaje jednak istotne pytanie, czy tendencja ta ma szansę na skuteczną kontynuację. Odpowiedź na nie jednak nie jest prosta i jednoznaczna. Obecnie Polskie Radio nadal poświęca stosunkowo dużą uwagę muzyce ludowej, ale przyszłość programów z nią związanych pozostaje niepewna, bowiem jest ich coraz mniej na antenie radiowej.

W trakcie prowadzenia badań własnych pojawił się niezwykle istotny wątek, który powinien być dalej kontynuowany w ramach dyskursu naukowego. Dotyczył on ochrony dziedzictwa niematerialnego w zależności od tego, czy mamy do czynienia z muzyką autentyczną czy muzyką, która tylko czerpie z doświadczeń i dokonań muzyki ludowej. Trzeba mieć bowiem na uwadze, że ta druga forma okazuje się być dużo bardziej przystępna dla nowych pokoleń słuchaczy. Natomiast problematyka związana z autentycznością tak naprawdę cały czas pojawiała się na przestrzeni całej rozprawy, pokazując, że jest to sprawa niezwykle ważna i niezwykle kontrowersyjna. Nie zgadzam się w tym przypadku z szeregiem badaczy wskazujących, iż termin „autentyczność” niesie ze sobą szereg negatywnych konsekwencji, takich jak chociażby wykluczenie. Jak pokazują działania Polskiego Radia, to właśnie autentyczny folklor jest najbardziej poszukiwany, szczególnie gdy mówimy o różnego rodzaju festiwalach.

Zebrany materiał empiryczny pozwolił na wyróżnienie czterech podstawowych wymiarów, w ramach których funkcjonuje i funkcjonowała muzyka ludowa. To przede wszystkim aspekty: kulturowy, społeczny, narodowy oraz poznawczy. Każdy z nich – mimo iż poświęcono im osobne podrozdziały – cały czas przejawia się pod postacią innych wątków wpisujących się w kontekst podejmowanej problematyki. Muzyka ludowa w moim przekonaniu nie funkcjonuje wyłącznie na płaszczyźnie lokalnej społeczności. Jest ona bowiem wielowymiarowym zjawiskiem, które oddziałuje bezpośrednio i pośrednio na

działalność Polskiego Radia. Jestem przekonana, iż niniejsza praca w wyczerpujący sposób nie tylko zarysowała potrzebne dla dalszej analizy perspektywy teoretyczne, ale – co ważniejsze – pomogła również stworzyć wstępny model tego, jak powinno się badać działania prowadzone w celu ochrony dziedzictwa oraz jak prowadzić analizę poszczególnych wymiarów związanych z funkcjonowaniem muzyki ludowej.

Rozprawa doktorska pokazała jednoznacznie, że tematyka związana ze zjawiskiem występowania folkloru w radiu powinna być częściej podejmowana w ramach namysłu badawczego. Jest ona praktycznie jest pomijany poza (głównie) wypowiedziami pracowników RCKL. A polskie rozgłośnie publiczne pełniły i nadal pełnią istotną rolę, gdy mowa jest o ochronie muzyki ludowej przed zapomnieniem. Uwydatniają one także szereg wartości związanych z muzyką tradycyjną: artystycznych, poznawczych, związanych z dziedzictwem kulturowym, które de facto powinny łączyć naród. Można pokusić się o stwierdzenie, że Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu to swoistego rodzaju remedium na wszelkie negatywne procesy, z jakimi musi mierzyć się folklor.

Promowanie muzyki ludowej na antenie radia jest przy tym zadaniem niezwykle trudny i – co za tym idzie – wieloaspektowym. Współczesne działania Polskiego Radia są otwarte na poszczególne zjawiska występujące w obrębie kultury ludowej. Najważniejsze wydarzenie stanowi powołanie do życia Radiowego Centrum Kultury Ludowej. Główny cel tej instytucji stanowiła bowiem wszechstronna promocja kultury tradycyjnej, nie tylko przy pomocy pracy na antenie, ale wszystkich możliwych dostępnych środków. Kwestia ta swego czasu została także zauważona przez Zarząd Polskiego Radia, co przełożyło się bezpośrednio na zwiększenie środków przeznaczonych na dokumentację oraz koncerty muzyki ludowej.

W niniejszej dysertacji możliwe jest wyróżnienie szeregu różnych wątków powiązanych z podejmowaną problematyką. Świadczy to w sposób jednoznaczny, iż jedna praca nie jest w stanie poddać analizie całego materiały badawczego. Tematyka muzyki ludowej, a w szczególności tej pojawiającej się na antenie mediów publicznych, powinna być zgłębianą na różnych płaszczyznach, przy wzięciu pod uwagę różnych funkcji czy wymiarów. Jestem przekonana, że niniejsza praca będzie stanowiła nie tylko kompleksowe opracowanie, ale – co ważniejsze – punkt wyjścia dla kolejnych badaczy zainteresowanych tą problematyką, którzy w dodatku nie napotkają na pandemiczne przeszkody. Bez wątplenia zwiększa ona świadomość odnośnie nie tylko samej muzyki ludowej, ale również aspektów, które są wokół niej obudowane. Dodatkowo starałam się

uwzględnić jak najwięcej informacji pozyskanych od rozmówców. Żałuję tylko, że nie dane mi było pogłębić wątku artystów tworzących i praktykujących muzykę ludową.

Bibliografia

Literatura

1. Adamowski J., *Spoleczne i kulturowe funkcje Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, czyli powrót do źródeł*, [w:] *Muzyka najbliższa ziemi... 50 lat Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą*, red. J. Adamowski, A. Sar (i zespół), Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie, Lublin 2016.
2. Adamowski J., *Tradycja we współczesności, czyli o polistadialności polskiej kultury ludowej*, [w:] *Wartości uniwersalne i odrębności narodowe tradycyjnych kultur europejskich*, red. M. Marczuk, Międzynarodowa Organizacja Sztuki Ludowej, Lublin 2004.
3. Adamowski J., *Współczesne funkcje kultury tradycyjnej*, [w:] *Tradycja dla współczesności. T. 1: Tradycja: wartości i przemiany*, red. J. Adamowski, J. Styk, Wyd. UMCS, Lublin 2009.
4. Afuah A., Tucci L.Ch., *Biznes internetowy – strategie i modele*, Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2002.
5. Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Społeczny Instytut Wydawniczy, Kraków 1997.
6. Angrosino M., *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, PWN, Warszawa 2010.
7. Apanowicz J., *Metodologiczne uwarunkowania pracy naukowej*, Difin, Warszawa 2005.
8. Babbie E., *Badania społeczne w praktyce*, PWN, Warszawa 2004.
9. Bachura J., *Odslony wyobraźni. Współczesne sluchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
10. Bartmiński J., *Folklor – język – poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
11. Bartmiński J., Adamowski J., *Z problemów systematyki polskiej pieśni ludowej*, [w:] *Z problemów badania kultury ludowej*, red. Tadeusz Kłak, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988.
12. Bartmiński J., *Folklor – sacrum – religia*, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1995.
13. Bartmiński J., *O języku folkloru*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973.

14. Bartmiński J., *Klasyfikacje gatunkowe a systematyka tekstów folkloru*, [w:] *Literatura popularna – folklor – język*, t. 2, red. Witold Nawrocki, Michał Waliński, Uniwersytet Śląski Katowice 1981.
15. Bauer Z., Chudziński E., *Dziennikarstwo i świat mediów*, Universitas, Kraków 2013.
16. Beliczyński J., *Rozwój radia w Polsce w latach 1989-2009* [w:] *Radio i Gazety. Transformacja polskich mediów regionalnych po 1989 roku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, B. Nierenberg, J. Marszałek-Kawa, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.
17. Bielawski J., *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
18. Bielawski L., *Muzyka ludowa polska*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. H. Kapełuś, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965.
19. Bielawski L., *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1970.
20. Bielawski L., *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 1999.
21. Bieńkowski A., *Ostatni wiejscy muzykanci*, Wydawnictwo Muzyka Odnaleziona, Warszawa 2012.
22. Błuszkowski J., *Stereotypy a tożsamość narodowa*, Wyd. Elipsa, Warszawa 2005.
23. Bobrowska J., *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2000.
24. Bogdanowicz E., *Rola tańca ludowego w muzycznej edukacji przedszkolnej*, [w:] *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych, naukowych*, red. M. Szynder, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
25. Bokszański Z., *Tożsamości zbiorowe*, PWN, Warszawa 2007.
26. Boniecka B., Panasiuk J., *O języku audycji radiowych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001.
27. Borowik R., *Tożsamość jednostki w warunkach dwukulturowości – aspekt psychologiczny*, [w:] *Wzory wielokulturowości we współczesnym świecie*, red. K. Goleno, T. Paleczny, E. Wiącek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

28. Braun K., *Polska, regiony i grupy etnograficzne*, [w:] *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*, red. P. Dahlig, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2006.
29. Brzezińska A.I., *Dzieciństwo i dorastanie: korzenie tożsamości osobistej i społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
30. Brzeziński J.M., *Elementy metodologii badań psychologicznych*, PWN, Warszawa 1978.
31. Brzeziński J.M., *Metodologia badań społecznych. Wybór tekstów*, Zysk i S-ka, Warszawa 2011.
32. Budyta-Budzyńska M., *Socjologia narodu i konflikt etniczny*, PWN, Warszawa 2010.
33. Burszta J., *Festiwal w Kazimierzu jako zjawisko kulturowe*, [w:] *XX Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Lublin 1989.
34. Burszta J., *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974.
35. Burszta J., *Kultura ludowa, kultura narodowa*, LSW, Warszawa 1974.
36. Bystron J.S., *Pieśni ludu polskiego*, Orbis, Kraków 1924.
37. Cebul K., *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, PWN, Warszawa 2010.
38. Chodkowski A. (red.), *Encyklopedia Muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2006.
39. Ciczkowski W., *Prace promocyjne z pedagogiki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2000.
40. Coward H., Foshay T., *Derrida and Negative Theology*, State University of New York Press, New York 1992.
41. Czaja J., *Kulturowe czynniki bezpieczeństwa*, AFM, Kraków 2004.
42. Czekanowska A., *Etnomuzykologia współczesna. Refleksje metodologiczne*, Pomorze, Bydgoszcz 1987.
43. *Czy Polacy potrzebują tradycji?*, red. M. Mamińskiej, Fundacja Muzyka Kresów, Lublin 2005.
44. Dahlhaus C., *Traditionszerfall im 19. und 20 Jahrhundert*, [w:] *Studien zur Tradition in der Musik*, Musikverlag Katzschichler, München 1973. [tłumaczenie własne].
45. Dahlig E., *Jadwiga i Marian Sobiescy*, [w:] *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949–1999*, Instytut Sztuki, Wyd. IS PAN, Warszawa 2000.
46. Dahlig E., *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, IS PAN, Warszawa 2001.

47. Dahlig P., *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, WSiP, Warszawa 1987.
48. Dahlig P., *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną w Polsce*, IS PAN, Warszawa 1998.
49. Darwin C., *The Expression of Emotion in Man and Animals*, John Murray, London 1872.
50. Dąbrowska G., *W kręgu polskich tańców ludowych*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979.
51. Derrida J., *Głos i fenomen*, Wyd. KR, Warszawa 1997; J. Derrida, *Pozycje*, Wydawnictwo FA-art., Katowice 1997.
52. Derrida J., *Pismo filozofii*, Inter Esse, Kraków 1992.
53. Deutsch K., *Nationalism and Social Communication*, MIT Press. Cambridge 1966.
54. Dobek-Ostrowska B., *Komunikowanie polityczne i publiczne. Podręcznik akademicki*, Wyd. Żak, Warszawa 2007.
55. Dobrowolski K., *Chłopska kultura tradycyjna*, [w] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Mencwel, wyd. IV. WUW, Warszawa 2005.
56. Donnan H., Wilson T., *Granice tożsamości, narodu, państwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
57. Douglas S., *Listening In: Radio and the American Imagination, from Amos 'n' Andy and Edward R. Murrow to Wolfman Jack and Howard Stern*, Crown Publishing, New York 1999.
58. Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
59. Dyczewski L., *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2011.
60. Dyczewski L., *Wartości kulturowe ważne dla polskiej tożsamości*, [w:] *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, red. L. Dyczewski, D. Wadowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009.
61. *Encyklopedia pedagogiczna*, tom 5, red. T. Pilch, Wyd. Żak, Warszawa 2003.
62. *Encyklopedia Powszechna PWN*, tom 2, PWN, Warszawa 2001-2005.
63. Gadamer H.G., *Prawda i metoda* (tłum. B. Baran), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
64. Gajda J., *Media w edukacji*, Impuls, Kraków 2004.
65. Gelbart M., *„Folk” and „tradition”: authenticity as musical idiom from the late eighteenth century onward*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

66. Gelbart M., *The Invention of „folk music” and „art music”. Emerging categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
67. Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, PIW, Warszawa 1991.
68. Giblin L., *Umiejętność postępowania z innymi*, Wydawnictwo Olimex, Kraków 1993.
69. Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość*, PWN, Warszawa 2010.
70. Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa 2022.
71. Goban-Klas T., Sienkiewicz P., *Spółczesność informacyjna, szanse, zagrożenia, wyzwania*, Wyd. Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków 1999.
72. Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, PIW, Warszawa 1981.
73. Golka M., *Socjologia sztuki*, Wyd. Difin, Warszawa 2008.
74. Gołąb Z., Heinz A., Polański K., *Słownik terminologii językoznawczej*, PWN, Warszawa 1968.
75. Gorlach K., *Władza, naród, tożsamość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
76. Grabias S., *Język w zachowaniach społecznych*, Wyd. UMCS, Lublin.
77. Grad J., *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Wyd. UAM, Poznań 1997.
78. Grozdew-Kołacińska W., *Muzyka folkowa – „tradycja na skróty” czy „współczesna muzyka ludowa”?*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. W. Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.
79. Grozdew-Kołacińska W., *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny, próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.
80. Gruszczyński L.A., *Kwestionariusze w socjologii. Budowa narzędzi do badań surveyowych*, Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
81. Grzegorzczak A., *Encyklopedia. Kultura - sztuka, t. IV*, Sponsoring kultury, Poznań 1997.
82. Hibel K., *Wojna na mapy - wojna na słowa*, LIT Verlag Munster, Wiedeń 2014.
83. Hodalska M., Żyrek-Horodyska E., *Komunikowanie o nauce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

84. Hopfinger M., *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.
85. Jabłońska B., *Socjologia muzyki*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
86. Jackowski J., *Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.
87. Jackowski J., *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane. 18–20 kwietnia 1952. Nagrania ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Tekst bookletu do dwupłytkowego albumu CD pod takim samym tytułem (seria ISPAN Folk Music Collection vol. 8/2013).*
88. Jagielski J., *Ustawa o Karcie Polaka: Komentarz*, Wolters Kluwer, Warszawa 2008.
89. Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wyd. Literackie, Kraków 1976.
90. Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka: wybór pism*, t. 1–2, wybór, red. nauk. i wstęp M. Mayenowa R., PIW, Warszawa 1989.
91. Janicka-Słysz M., Malecka T., Sz wajgier K., *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Akademia Muzyczna, Kraków 2017.
92. Jankowska J., *Sztuka reportażu radiowego*, [w:] *70 lat Polskiego Radia*, Polskie Radio, Wydawnictwo Tenten, Warszawa 2002.
93. Jaskułowski K., *Wspólnota symboliczna. W stronę antropologii nacjonalizmu*, Katedra, Warszawa 2014.
94. Jędrzyśiak T., *Turystyka kulturowa*, PWE, Warszawa 2008.
95. Jędrzejewski S., *Radio. Narodziny – ewolucja - perspektywy*, Dziennikarstwo i świat mediów, Kraków 2008.
96. Jędrzejewski S., *Radiofonia publiczna w Europie w erze cyfrowej*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2010.
97. Kamiński Ł., *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego*, „Balticoslavica” 1934.
98. Kamiński W., *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, PWM, Kraków 1971.

99. Kania A., *Antek Kania jako Syrbacy*, Sonie Dys-tribution, Warszawa 2005.
100. Karoń J., *Poznaj skrzypce: co powinniśmy wiedzieć o skrzypcach*, wyd. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969.
101. Katarzyna Dadak-Kozicka J., *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, IS PAN, Warszawa 1996.
102. Kita M., *Wywiad prasowy. Język – gatunek – interakcja*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
103. Klimczak K., *Jak go słyszą? Studenci o reportażu radiowym. Kilka uwag o instytucji słuchacza*, [w:] *Seminarium reportażu poświęcone prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny, 21–24 X 2007.
104. Kłoskowska A., *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, PWN, Wrocław 1991.
105. Kłoskowska A., *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa 1996.
106. Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1983.
107. Kmita J., *Wykłady z logiki i metodologii nauk*, PWN, Warszawa 1976.
108. Kolberg O., *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, Wyd. Akademia Umiejętności, Kraków 1887.
109. Kolberg O., *Pieśni ludu polskiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław-Poznań 1974.
110. Konecki K.T., *Studia z metodologii badań jakościowych Teoria ugruntowana*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
111. Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Rytm Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2007.
112. Kopoczek A., *Procesy zmian w ludowym instrumentarium i praktyce muzycznej. Szkic historyczny oraz tendencje współczesne*, [w:] *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej*, red. Z. Przerembski, Biuro Promocji Zakopanego, Zakopane 2011.
113. Kostrzewa A., *Idee i dramaty. O życiu i pracy badawczej Łucjana Kamińskiego*, Instytut Kaszubski oraz Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2008.
114. Kotoński W., *Pieśni Podhala*, PWM, Kraków 1955.

115. Kowalczyk R., *Media lokalne w Polsce*, Contact, Poznań 2009.
116. Kowalski T., *Przyszłość mediów – media przyszłości*, [w:] *Media, komunikacja, biznes elektroniczny*, red. B. Jung, Difin, Warszawa 2001.
117. Kozłowska A., *Oddziaływanie mass mediów*, Szkoła Główna Handlowa w Warszawie, Warszawa 2006.
118. Krawczyk-Wasilewska V., *Współczesna wiedza o folklorze*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.
119. Król M.B., *Finansowanie festiwali muzyki poważnej na przykładzie Międzynarodowego Festiwalu „Muzyka w Starym Krakowie” w latach 2011–2020*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, nr. 1.
120. Kruczkowski S., *Doświadczenia i postulaty w zakresie przechowywania, konserwacji i odkażania nośników fonograficznych*, [w:] *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Druga i Trzecia Ogólnopolska Konferencja Fonotek*, Radom 2008, Gdańsk 2009, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Małgorzata Kozłowska, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. Sekcja Fonotek, Warszawa 2011.
121. Krzemień-Ojak S., Ziemiński A., *Wiedza o polityce kulturalnej. Próba typologii problemów*, Instytut Kultury, Warszawa 1984.
122. Krzyżanowski J., *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
123. Kubaczewska W., Hermanowski M., *Radio – historia i współczesność*, Ośrodek Badania Rynku Sztuki Współczesnej, Poznań 2008.
124. Kuchta W., *Twardą chłopską ręką: kronika mego życia. Dzienniki*, [w:] Tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, wybór, oprac. i wstęp Donat Niewiadomski, Lublin 2000.
125. Kudra B., *O komunikacji społecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014.
126. Kulczycki E., *Teoretyzowanie komunikacji*, Wyd. naukowe IF UAM, Poznań 2012.
127. Kurczewska J., Szacki J., *Tradycja i nowoczesność*, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1984.
128. Kvale S., *Prowadzenie wywiadów*, PWN, Warszawa 2010.
129. Kwiatkowski M.J., *Narodziny Polskiego Radia. Radiofonia w Polsce w latach 1918-1929*, Wyd. PWN, Warszawa 1972.

130. Lanoux A., *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815-1865*, Wyd. Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2003.
131. Lasswell H., *The Structure and Function of Communication in Society. The Communication of Ideas*, Institute for Religious and Social Studies, New York 1984.
132. Leach M., *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Funk & Wagnall, New York 1949.
133. Lesień-Płachecka K., *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego*, cz. 2, Materiały nienagrane, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1987.
134. Leszek W., *Wybrane zagadnienia metodyczne badań empirycznych*, Instytut Technologii Eksploatacji - Państwowy Instytut Badawczy, Radom 2006.
135. Linette B., *Folklor muzyczny a folklorizm*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969*, Poznań 1970.
136. Lipelt R., *Z odległej i bliskiej przeszłości. Studia o stosunkach kulturowych*, Uczelnia Państwowa im. Jana Grodka w Sanoku, Sanok 2019.
137. Lipelt R., Chudzik A., *W kręgu historii, sztuki i mediów*, Uczelnia Państwowa im. Jana Grodka w Sanoku, Sanok 2016.
138. Lisowska-Magdziarz M., *Analiza tekstu w dyskursie medialnym: przewodnik dla studentów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
139. Littlejohn S.W., Foss K.A., *Theories of Human Communication*, Thomson/Wadsworth, Belmont 2008.
140. Lomax A., *Folk song style and culture*, American Association for the Advancement of Science, Wahington 1971.
141. *Ludowa muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995.
142. Łosakiewicz J., Teperek R., *Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce*, [w:] *I Kongres Tańca: Raport*, red. J. Hoczyk, J.Szymajda, Warszawa 2011.
143. Łoś J., *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920.
144. Majcherek J.A., *Relatywizm kulturowy, Uwarunkowania i konsekwencje pewnej doktryny*, Wydawnictwo naukowe WSP, Kraków 1995.
145. Malinowski B., *Naukowa teoria kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000.

146. Manovich L., *Język nowych mediów*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
147. Marshall G., *Słownik Socjologii i Nauk Społecznych*, tłum. Alina Kapciak, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2004.
148. Maszke A.W., *Metody i techniki badań pedagogicznych*, Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów 2008.
149. Matejczuk J., *Aktywizacja seniorów*, [w:] *Edukacja kulturowa. Społeczność – aktywizacja – uczenie się*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły „Edukacja”, Warszawa 2010.
150. Mayen J., *Radio a literatura*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
151. Mayntz R., *Wprowadzenie do metod socjologii empirycznej*, PWN, Warszawa 1985.
152. Mazurkiewicz P., *Europeizacja Europy*, Wyd. ATK, Warszawa 2001.
153. McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
154. Mead M., *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
155. Mianeki A., Osińska A., Podziwska L. (red.), *Folklor w badaniach współczesnych*, Wyd. UMK, Toruń 2005.
156. Mrozowski M., *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, Warszawa 2001.
157. Muszyński J., *Cywilizacja informatyczna – świat bez ideologii?* Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
158. *Muzyka ludowa polska*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
159. Nachmias Ch.F., Nachmias D., *Metody badawcze w naukach społecznych*, Zysk i S-ka, Poznań 2001.
160. Nikitorowicz J., *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
161. Nissen Ch.S., *Digitization and Public Service Media: What Service for Which Public?* [w:] *Public Service Media in Europe: A Comparative Approach*, red. K.A. Ibarra, E. Nowak, R. Kuhn, Routledge, New York 2015.
162. Nowak S., *Metodologia badań społecznych*, PWN, Warszawa 1985.

163. Nożyński S., *Radio - „Przyjazne Medium”*, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012.
164. Olędzki S., *Polskie instrumenty ludowe*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978.
165. Olson S.R., *Teoria komunikowania: ponowne rozpatrzenie kwestii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
166. Paluch A.K., *Potrzeby integracyjne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1987.
167. Piekarski R., Graban M., *Globalizacja i my. Tożsamość lokalna wobec trendów globalnych*, Universitas, Kraków 2003.
168. Pieter J., *Zarys metodologii pracy naukowej*, Biblioteka Nauczyciela Akademickiego: Monografie i Studia, Warszawa 1975.
169. Pietruszyńska J., *Dudy Wielkopolskie*, Instytut Zachodnio-Słowiański, Poznań 1936.
170. Pilch T., *Zasady badań pedagogicznych*, Wyd. Żak, Warszawa 1995.
171. Piotrowski M., *Zespół folklorystyczny w życiu kulturalnym wsi współczesnej*, Centralny Ośrodek. Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1986.
172. Platon, *Państwo*, W. Witwicki, ANTYK Marek Derewecki, Kęty 2006.
173. Pleszkun-Olejniczakowa E., *O reportażu radiowym*, [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, red. Krzysztof Stępnik i Magdalena Piechota, Wyd. UMCS, Lublin 2004.
174. Pleszkun-Olejniczakowa E., *Od kreacji do znaczenia (Na podstawie wybranych tekstów audialnych)*, [w:] *O mediach i komunikacji*, red. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura i Monika Worsowicz, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.
175. Podgórski R.A., *Metodologia badań socjologicznych*, Wydawnictwo Branta, Bydgoszcz-Olsztyn 2007.
176. Poprawski M., *Oddziaływanie festiwali na polskie miasta*, Związek Miast Polskich, Poznań 2015.
177. Przerembski Z.J., *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994.
178. Rapley T., *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*, PWN, Warszawa 2010.

179. Rohrscheidt A.M., *Turystyka kulturowa. Fenomen, potencjał, perspektywy*, GWSHM Milenium, Gniezno 2008.
180. Rokosz T., *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2009.
181. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, red. E. Graig, Routledge, London - New York 1998.
182. Schrammówna H., *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Tow. Popierania Przemysłu Ludowego, Wilno 1939.
183. Schreiber H., *Patrymonializacja w stosunkach międzynarodowych. Wybrane tendencje w międzynarodowej ochronie dziedzictwa kulturowego (2006–2016)*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017.
184. Siwiński W., Tauber R.D., *Metodologia badań naukowych*, Wyższa Szkoła Hotelarstwa i Gastronomii w Poznaniu, Poznań 2006.
185. Skarżyńska M., *Reportaż radiowy w Programie I Polskiego Radia*, [w:] *Język w mediach elektronicznych*, red. Jerzy Podracki i Ewa Wolańska, Wyd. Naukowe Sempre, Warszawa 2008.
186. Skoczek T., *Zasady finansowania mediów publicznych w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2009, nr 783.
187. Sledziński S., *Muzyka polska - informator*, PWM, Kraków 1967.
188. Smolińska T., *W kręgu inspiracji badawczych Profesora Józefa Burszty: od folkloru do folkloryzmu*, [w:] *Od etnografii wsi do antropologii współczesności: [tom dedykowany pamięci profesora Józefa Burszty w setną rocznicę urodzin]*, Komitet Nauk Etnologicznych Polskiej Akademii Nauk: Instytut im. Oskara Kolberga, 2014.
189. Smusz, K.A. *Rzeczywistość społeczna kreowana w zespole pieśni i tańca*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. M. Fuszary, ISNS UW, VI 2006.
190. Sobiecki M., Misiejuk D., *Kultury tradycyjne a kultura globalna: konteksty edukacji międzykulturowej*, Trans Humana, Białystok 2001.
191. Sobiescy J. i M., *Pieśń i muzyka ludowa Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973.
192. Sobiescy J. i M., *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, PWM, Kraków 1973.
193. Sobiescy M. i J., *Polski folklor muzyczny*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

194. Sobiescy M. i J., *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973.
195. Sobieska J., *Kazimierskie Święto Folkloru*, [w:] *XX Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Lublin 1989.
196. Sobieska J., *Materiały do nauki o polskim folklorze muzycznym*, cz. III, COPSA, Kraków 1961.
197. Sobieski M., *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów muzycznych*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1973.
198. Sobol E., *Mały słownik języka polskiego*, Wyd. PWN, Warszawa 1997.
199. Stachyra G., *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Wyd. UMCS, Lublin 2008.
200. Stachyra G., *Współczesne gatunki radiowe jako konglomeraty i kolekcje*, [w:] *E-gatunki. Dziennikarz w nowej przestrzeni komunikowania*, red. W. Godzic, Z. Bauer, Poltext, Warszawa 2015.
201. Stefanowicz J., *Tożsamość narodowa, cywilizacyjna i wspólnotowa*, [w:] *Wymiary tożsamości społecznej*, red. T. Stępień, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 1998.
202. Stęszewski J., *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*, [w:] *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009.
203. Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Wyd. Znak, Kraków 1983.
204. Sulima R., *Głosy tradycji*, DiG, Warszawa 2001.
205. Szacki J., *Tradycja. Przegląd problematyki*, PWN, Warszawa 1971.
206. Szałaśna A., *O Archiwum Fonograficznym*, Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1978.
207. Szerer M., *Idea narodowa w socjologii i polityce*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.
208. Szociński A., *O współczesnej kulturze historycznej Polaków*, Instytut Zachodni, Poznań 2007.
209. Szpociński A., *Edukacja kulturalna i uczestnictwo w kulturze*, [w:] *Kultura polska w dekadzie przemian*, red. T. Kostyrko, M. Czerwiński, Instytut Kultury, Warszawa 1999.

210. Sztumski J., *Wstęp do metod i technik badań społecznych*, Wyd. naukowe Śląsk, Katowice 2005.
211. Szulakowska-Kulawik J., *Idiom serenite - przybliżenie i muzyczna eksplikacja. Część II - Sacrum i profanum*, Akademia Muzyczna, Katowice 2008.
212. Szyndler M., *Barwy Ziemi - Głosy Natury : powrót do korzeni czy "tylko" inspiracja?*, [w:] *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, red. M. Szyndler Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
213. Szyndler M., *Ludowa kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego ze szczególnym uwzględnieniem Beskidu Śląskiego Folklor pieśniowy Istebnej, Koniakowa i Jaworzynki – źródła repertuarowe a ich transformacja*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2017.
214. Śmiechowski B., *Z muzyką przez wieki i kraje (historia muzyki)*, Polski Dom Wydawniczy, Warszawa 1993.
215. Taczowska J., *Zawód dziennikarza w Polsce: między misją a posłannictwem*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2012.
216. Thompson J.B., *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Astrum, Wrocław 2001.
217. Trębaczewska M., *Międzyfolklorem a folkkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
218. Tulińska J., *Internet jako miejsce uczenia się, czyli kilka refleksji o edukacji w cyberprzestrzeni*, Wyd. Impuls, Kraków 2005.
219. Voigt V., *Suggestions towards a theory of folklore*, Mundus Novus Kft., Budapest 2017.
220. Wielopolska-Szymura M., „*Radiowy Dom Kultury*” – o kulturotwórczej i edukacyjnej roli radia, [w:] *Radio w cyfrowym świecie. Regionalne rozgłośnie radiowe*, red. M. Łyszczarz, M. Sokołowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2016.
221. Wiśniewski P., *Radiofonia i telewizja. Narzędzia służące realizacji misji Kościoła. Prawo i praktyka w Polsce 1989–2008*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010.
222. Wojnar I., *Teoria wychowania estetycznego*, PWN, Warszawa 1995.
223. Woźniak M., *Wschód i Zachód: tolerancja i różnorodność*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013.

224. Wroczyński R., Pilch T., *Metodologia pedagogiki społecznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
225. Wroczyński R., *Wprowadzenie do pedagogiki społecznej*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1966.
226. Zając W., *Fenomen wychowania jako archetypiczny proces powrotu*, [w:] *Folklor – edukacja, sztuka, terapia*, red. M. Knapik, A. Łobos, Wyższa Szkoła Administracji, Bielsko-Biała 2009.
227. Znaniecki F., *Socjologia wychowania*, Wydaw. Nauk. PWN, Warszawa 2001.
228. Znaniecki F., *Wstęp do socjologii*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1922.
229. Zwoliński A., *Słowo w relacjach społecznych*, WAM, Kraków 2003.
230. Żerańska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Wyd. UW, Warszawa 1995.
231. Żukowska I., *Przekaz muzyczny w wybranych radiofoniach publicznych w Europie*, [dysertacja doktorska przygotowywana w Instytucie Socjologii KUL].
232. Żydek-Bednarczuk U., *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy tekstu*, Universitas, Kraków 2005.

Czasopisma

1. Baliszewska M., *Nie nadawajcie bezzębnych staruszek. Kilka wspomnień z pracy w Redakcji Muzyki Ludowej i Chóralnej Polskiego Radia*, „Literatura ludowa” 2021, nr 1(65).
2. Baliszewska M., *Zbiory kultury ludowej w Radiowym Centrum Kultury Ludowej PR*, „Twórczość Ludowa” 1999, nr 3-4.
3. Bartmiński J., *Kazimierz broni się przed folkloryzmem*, „Region Lubelski” 1987, nr 2/4.
4. Beliczyński J., *Zarządzanie radiem jako subdyscyplina zarządzania mediami*, „Studia Medioznawcze” 2015, nr 1(60).
5. Bronk A., *Metoda naukowa*, „Nauka” 2006, nr 1.
6. Brożek A., *Trzeba myśleć, mówić i pisać o muzyce*, „Alma Mater” 2002, nr 43.
7. Cybulska D., *Wykorzystanie metody obserwacji w naukach społecznych*, „Obronność - Zeszyty Naukowe Wydziału Zarządzania i Dowodzenia Akademii Obrony Narodowej” 2013, nr 2(6).

8. Czubalowie M. i D., *Pamięć kultury (Rozmowa J. Hlonda)*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 35.
9. Dadak-Kozicka K., *Desakralizacja folkloru – jej przejawy muzyczne i kulturowe*, „Pro Musica Sacra” 2013, nr 11.
10. Dzierżyńska-Mielczarek J., *Rynek radiowy w Polsce w latach 2001-2011*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2012, nr 4(212).
11. Ellis J., *Channel 4: Working Notes*, „Screen” 1983, nr 24–26.
12. Gałuszka P., Brzozowska B., *Crowdfunding and the democratization of the music market*, „Media, Culture & Society” 2017, nr 6(39).
13. Gerlach J., *Wpływ prasy, radia, telewizji i internetu na współczesne zachowania nabywcze*, „Współczesne problemy ekonomiczne” 2018, nr 2.
14. Goban-Klas T., *Pochwała medioznawstwa, czyli renesans McLuhana*, „Studia medioznawcze” 2000, nr 1.
15. Grozdew-Kołacińska W., *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, 2018, t. 58.
16. Grozdew-Kołacińska W., *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, „Wychowanie muzyczne” 2014, nr 4.
17. Grozdew-Kołacińska W., *W stronę etnomuzykologii stosowanej - Pracownia Muzyki Tradycyjnej IMiT*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 2016, t. 55.
18. Hesmondhalgh D., *Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade*, „Popular Music” 1998, nr 3(16).
19. Iwanicka A., *Neoradio - koniec radia jakie znamy?*, „Studia edukacyjne” 2012, nr 23.
20. Iwanicka B., *Normy i zalecenia w archiwizacji nagrań dźwiękowych*, „Przegląd Techniki. Radio i Telewizja” 1996, nr 25.
21. Jabłońska B., *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2018, t. 34.
22. Juza M., *Internet jako nowe medium masowe: szanse, zagrożenia, perspektywy*, „Studia Medioznawcze” 2007, nr 2(29).
23. Kaziów M., *Artystyczny reportaż radiowy. Reporter: autor i reżyser*, „Kontrasty” 1976, nr 3.
24. Kuligowski W., *Wytwarzanie autentyczności*, „Literatura Ludowa” 2001, nr 1.
25. Lasota T., *Misja publiczna w telewizji polskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 2 (20).

26. Maciołek D., *Wpływ manipulacji medialnej na kształtowanie się tożsamości współczesnej młodzieży*, „Kultura-Media-Teologia” 2014, nr 19.
27. Moser H., *Vom Folklorismus in unserer Zeit*, „Zeitschrift für Volkskunde” 1962, Nr. 58. [tłumaczenie własne]
28. Murzynowska D., *Wokół folkloru i folklorystyki*, „Uniwersytet Kulturalny” 2004, nr 4.
29. Niedbalski J., *CAQDAS – nowoczesne narzędzia wspomagania komputerowego w badaniach jakościowych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2014, nr 2.
30. Poniatowska I., *Tradycja i innowacja w muzyce: kilka uwag na temat terminologii*, „Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne” 2002, nr 9/2.
31. Przerębski Z.J., *Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych*, „Etnomuzyka” 2010, nr 6.
32. Przerembski Z.J., *Ludowa kultura muzyczna – tradycja modyfikowana*, „Muzyka” 2006, nr 1–2.
33. Ratkowska P., *O festiwalu w kontekście turystyki kulturowej, czyli turystyka eventowa raz jeszcze*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 6.
34. Seeger Ch., *Tractatus Esthetico-Semioticus. Model systemów komunikacji międzyludzkiej*, tłum. M. Turski, „Res facta nova” 2002, nr 5.
35. Smolińska T., *Półwiecze badań nad folklorem. O dorobku i perspektywach badawczych Katedry Kulturoznawstwa i Folklorystyki Uniwersytetu Opolskiego*, „Twórczość Ludowa: kwartalnik Stowarzyszenia Twórców Ludowych” 2016, t.31.
36. Smolińska T., *Kontrowersje wokół folkloru, folkloryzmu jako niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, „Etnologicke Rozprawy = Ethnological Disputes” 2015, t. 22.
37. Sobieski M., *Zachodnie Archiwum Fonograficzne w Poznaniu*, „Lud” 1947, t. 37.
38. Stachyra G., *Podcasting w perspektywie specyfiki produkcji radiowej*, „Media - Kultura - Komunikacja Społeczna” 2019, nr 4(12).
39. Stachyra G., *Radio jako przestrzeń dla rytuału*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2013, nr 9.
40. Stęпка P., *Media trzeciego sektora w państwach europejskich*, „Analiza Biura KRRiT” 2006, nr 6.
41. Stęszewski J., *O folklorystyce muzycznym – jaki jest, jaki być może?*, „Literatura Ludowa” 1989, nr 2.

42. Sztandara M., *Folk i folklorizm. Uwagi o modzie i powracaniu do korzeni*, „Literatura ludowa” 2001, nr 3.
43. Thoms T., *Folklor*, „Literatura Ludowa” 1975, nr 6.
44. Wielkopolska-Szymur M., *Misja radia publicznego*, „Studia Medioznawcze” 2006, nr 3(26).
45. Wielopolska-Szymura M., *Dwójka – radio z kulturą. O kulturotwórczej misji Programu II Polskiego Radia. Ujęcie monograficzne*, „Media - Kultura - Komunikacja Społeczna” 2019, nr 4(12).
46. Wilgosiewicz-Wojtkowska B., *Nuta po Panu zostanie, Pana gra, Pana oberki*, „Czas Folku” 2001, nr 2.
47. Wilk P., *Cybersieć kontra radioodbiornik*, „Rzeczpospolita” z 28.12.2004.
48. Windakiewiczowa H., *Rytmika ludowej poezji polskiej*, „Wisła” 1897, t. 11.
49. Wróbel E., *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*, „Muzyka” 2001, nr 3.
50. Wyrzykowska K., *Od kontestacji do estetyzacji życia codziennego. Kilka uwag o znaczeniu i funkcji muzyki w życiu młodzież*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015, t. 26.
51. Żelazo M., *Kwestionariusz wywiadu jako narzędzie badawcze*, „Obronność - Zeszyty Naukowe Wydziału Zarządzania i Dowodzenia Akademii Obrony Narodowej” 2013, nr 2(6).

Netografia

1. *Analiza danych radiometrycznych pod kątem modelu słuchania radia z uwzględnieniem wskaźników demograficznych*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://www.gov.pl/attachment/9a0d229b-7bdc-4a63-97e1-779dea1a6d69>
2. Baliszewska M., *Jak to się zaczęło. Rozważania o folku*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., MuzykaTradycyjna.pl.
3. Baliszewska M., *Muzyka ludowa. Między autentyciem, "muzyką świata" i "cepeliadą"*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <http://muzykapolska.muzykapolska.org.pl/cechy-postawy-nurty.muzyka-ludowa-miedzy-autentyciem-quotmuzyka-swiataquot-i-quotcepeliadaquot/all/1.html>

4. Baliszewska M., *Po co komu archiwa?*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://pismofolkowe.pl/artykul/po-co-komu-archiwa-5041>
5. Baliszewska M., *Radiowe Centrum Kultury Ludowej*, artykuł dostępny on-line, dn. 16.01.2020 r., <https://pismofolkowe.pl/artykul/radiowe-centrum-kultury-ludowej-3172>
6. Bedera T., *Językowy przekaz medialny*, artykuł dostępny on-line dn. 13.12.2019 r., <http://www2.polskieradio.pl/przekaz.pdf>
7. Broda Józef, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.folk.pl/folk/Zespoly/Zespol.php?BrodaJozef>
8. Brzezińska A.W., *Specjaliści od kultury ludowej?*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.pan.poznan.pl/nauki/N_309_09_Brzezinska.pdf
9. Chojnacki R., *Folkowe drogi: rock.*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., www.folkowa.art.pl
10. Cybulski P., *Muzyka społeczna*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://meakultura.pl/artykul/muzyka-spoeczna-2166>
11. Czekanowska A., *Pierwszy i drugi byt folkloru*, [w:] *Encyklopedia polskiego folklu*; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html
12. Dahlig P., *Muzyka ludowa w Polsce. Zagadnienia ogólne*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://kulturaludowa.pl/artykuly/muzyka-ludowa-w-polsce-zagadnienia-ogolne-cz-1/>
13. Dyczewski L., *Tradycja w nowoczesności*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://biblioteka.xcr.pl/wp-content/uploads/2018/12/Dyczewski-Tradycja-a-nowoczesnosc.pdf>
14. *Encyklopedia PWN*, hasło: *Chłopi*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/chlopi;3885523.html>
15. *Encyklopedia PWN*, hasło: *Smyczkowanie*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/smyczkowanie>
16. Fatyga B., *Kultura ludowa. Teorie. Praktyki. Polityki*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.isns.uw.edu.pl/archiwum/wydawnictwa/Kultura-ludowa-KOMPLET_2.pdf

17. *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.wok.lublin.pl/index.php?item=festiwal-kapel-i-spiewakow-ludowych>
18. *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych*, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <https://www.kazimierzdolny.pl/festiwale/28032/>
19. *Festiwal Wszystkie Mazurki Świata – Idea 2014*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://festivalmazurki.pl/festiwal/tematprzewodni/>
20. *Folk i tradycja 2020 w fonograficznych konkursach Polskiego Radia!* artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.polskieradio.pl/439/8582/Artykul/2658570,Folk-i-tradycja-2020-w-fonograficznych-konkursach-Polskiego-Radia>
21. *Folklor góralski*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://naludowo.pl/kultura-ludowa/folklor-goralski-gorale-podhalanie-muzyka-tradycja-gospodarka-pasterska-sztuka-gwara-zwyczaje.html>
22. *Fonogram Źródeł*, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <https://www.polskieradio.pl/439/8581>
23. Grozdew-Kołacińska W., *Muzyka tradycyjna i folkowa w Polsce – dialog międzykulturowy vs. hermetyzacja swojskości*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://lse.ptl.info.pl/wp-content/uploads/2018/12/01_02_W_Grozdew-Kolacinska_Muzyka_tradycyjna_i_folkowa_w_Polsce.pdf
24. Grozdew-Kołacińska W., *Muzyka tradycyjna i folkowa we współczesnym krajobrazie polskiej kultury muzycznej*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.wychmuz.pl/artukul_ar_53.html
25. *Informacja o audytorium radiowym w Polsce w I kwartale 2021 roku*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://www.gov.pl/web/krrit/raporty-kwartalne2>.
26. Jędrzejewski S., *Od muzyki w radiu do muzyki w sieci*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://www.nck.pl/upload/2018/10/9-od-muzyki-w-radiu.pdf>
27. *Joszko Broda*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.joszkobroda.pl/pl/bio>
28. Kaczyński R., *Pieśń kurpiowska*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., http://www.folklor.kurpie.com.pl/piesn_kurpiowska/

29. Kania A., *Tadek u Antka, Antek u Tadka*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., pismofolkowe.pl.
30. Kędziołek P., *Jak Maria Baliszewska wypromowała muzykę ludową*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1317534,Jak-Maria-Baliszewska-wypromowala-muzyke-ludowa>
31. *Klasyfikacja instrumentów muzycznych Horbostela-Sachsa*; artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/klasyfikacja/klasyfikacja>
32. Łysiński J., *Muzyka polska 2013. Raport roczny*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/Muzyka%20polska%202013.%20Raport%20roczny.pdf>
33. Mazur Z., *Analiza treści artykułów prasowych nt. Agnieszki Radwańskiej i Justyny Kowalczyk w Gazecie Wyborczej w 2013 r.*, artykuł dostępny on-line dn. 29.07.2019 r., <https://zenodo.org/record/18464/files/915-4-11-345-356.pdf>
34. Muzeum Dźwięku, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <http://www.instrumentyludowe.pl/pl/skrzypce-diabelskie.html>
35. *Muzyka folkowa*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <https://www.kulturalisztuka.pl/pl/p/katalog,348,270.html>
36. *Nadać sens tradycji – Rozmowa z Januszem Prusinowskim*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., http://www.januszprusinowskikompania.pl/wp-content/uploads/2016/02/NADAC%CC%81-SENS-TRADYCJI-_Etnosystem.pdf
37. *Nowa tradycja. Festiwal Folkowy Polskiego Radia*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://www.polskieradio.pl/192/>
38. Obserwatorium żywej kultury - sieć badawcza, *Muzyka ludowa*, artykuł dostępny on-line dn. 29.11.2021 r., <http://ozkultura.pl/wpis/2497/4>
39. *Od Wołynia do Lublina*, Artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://pismofolkowe.pl/artykul/od-wolynia-do-lublina-5681>
40. Oficjalna strona zespołu „Mazowsze”, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.mazowsze.waw.pl/>
41. *Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <http://etno.serpent.pl/kazimierz/index.php>
42. Oniochin P., *Radiowe Centrum Kultury Ludowej*, artykuł dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <http://www.kulturaludowa.pl/widok/61/49>

43. *Podstawa programowa kształcenia ogólnego*, artykuł dostępny on-line dn. 1.12.2019 r., <https://www.ore.edu.pl/wp-content/uploads/2018/03/podstawa-programowa-ksztalcenia-ogolnego-z-komentarzem.-szkola-podstawowa-muzyka.pdf>
44. *Radiofonia*, artykuł dostępny on-line dn. 09.05.2022 r., <https://sjp.pwn.pl/sjp/radiofonia;2573272>
45. Regulamin konkursu na „folkowy fonogram roku 2019”, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <https://static.prsa.pl/3bfebaac-7bb5-466e-8193-ebd1ebc5b3aa.pdf>
46. Rokosz T., *Między muzyką wsi a folkiem*, [w:] *Encyklopedia polskiego folkloru*, Ossower, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/miedzy_muzyka_wsi_a_folkiem.html
47. Rokosz T., *Oblicza folklorystyki we współczesnej kulturze – prolegomena*, [w:] *Encyklopedia polskiego folkloru*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folklorystyki_we_wspolczesnej_kulturze.html
48. Skrzypek M., *Co to jest muzyka folkowa?*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://pismofolkowe.pl/artikul/co-to-jest-muzyka-folkowa-2353>
49. *Słownik języka polskiego*, hasło: *starszyzna*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://sjp.pwn.pl/slowniki/starszyzna.html>
50. Słownik Miejski.pl, *Pogo*, artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., <https://www.miejski.pl/slowo-Pogo>
51. *Trwa Konkurs Kapel, Instrumentalistów i Śpiewaków Ludowych*, artykuł dostępny on-line dn. 16.02.2020 r., <http://archiwumfestiwali.zakopane.eu/2017/festiwal-folkloru/aktualnosci/trwa-konkurs-kapel-instrumentalistow-i-spiewakow-ludowych>
52. *Tusk: abonament rtv to haracz*, artykuł dostępny on-line dn. 04.04.2023 r., <https://www.wprost.pl/128832/Tuskabonament-rtv-to-haracz>
53. *Warszawa zabrzmi muzyką folk*, artykuł dostępny on-line dn. 13.12.2019 r., <https://www.tvp.info/42478224/warszawa-zabrzmi-muzyka-folk>
54. Wesołowski L., *World music, czyli muzyka folk i etniczna*, artykuł dostępny on-line dn. 19.10.2019 r., <https://przegladziennikarski.pl/world-music/>
55. Wojkiewicz R., *Pieśń archaiczna jest jak nieumalowana kobieta*, artykuł dostępny on-line dn. 30.11.2021 r., <https://czaskultury.pl/czytanki/piesn-archaiczna-jest-jak-nieumalowana-kobieta/>

56. Wróbel E., *Imiona folku*, [w:] *Encyklopedia polskiego folku*, Ossower; artykuł dostępny on-line dn. 06.12.2021 r., http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html
57. *Zbiory Fonograficzne IS PAN*, artykuł dostępny on-line dn. 4.11.2019 r., <http://www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-fonograficzne/digitalizacja>

Aneksy

1. Fotografie



Źródło: Eurofolk w Sanoku, zespół Młodzi Janowiacy, 1998 rok/zbiory prywatne.



Źródło: Eurofolk w Płocku, zespół Młodzi Janowiacy, 1999 rok/zbiory prywatne.



Źródło: Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą. Zespół Młode Janowianki z opiekunką Lidią Tryką oraz mistrzynią – Janiną Chmiel/zbiory prywatne.



Źródło: Młodzi Janowiacy, Mikołajki Folkowe, 1998 rok/zbiory prywatne.



Źródło: Eurofolk w Płocku, zespół Młodzi Janowiacy, 1996 rok/zbiory prywatne.



Źródło: Festiwal Eurofolk, Małe Janowianki, 1995 rok/zbiory prywatne.

Streszczenie

Niniejsza praca doktorska stanowi bezpośrednie odzwierciedlenie zainteresowań, zarówno prywatnych, jak i zawodowych autorki. Są one realizowane nieprzerwanie od wielu lat, co pozwoliło na stworzenie dysertacji koncentrującej się na tematyce - Rola Polskiego Radia w zakresie dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989. Jako cel główny badania własnego wskazuje się wzbogacenie wiedzy odnośnie zjawisk obudowanych wokół pojęcia folk, czyli lud, ze szczególnym naciskiem na muzykę ludową w radiu. Jednym z celów jest także zaprezentowanie analizy stanu ludowego repertuaru funkcjonującego po roku 1989, biorąc pod uwagę szereg odmiennych płaszczyzn funkcjonujących w obrębie gatunku jakim jest folklor; to nie tylko skupienie się na tzw. folklorze tradycyjnym, ale również tzw. folklorystyce muzycznym. Niewątpliwą zaletą niniejszej pracy jest brak kompleksowych analiz badawczych poświęconych kwestii związków pomiędzy folklorem, a radiem publicznym. Co prawda możliwe jest spotkanie się z opracowaniami naukowymi podejmującymi tę problematykę, niemniej jednak większość z nich koncentruje się przede wszystkim na aspektach dotyczących wydawnictw fonograficznych, festiwali oraz archiwum Polskiego Radia. Najbardziej obszerne materiały pochodzą od redaktorów Radiowego Centrum Kultury Ludowej (skrót. RCKL). Z tego względu występuje potrzeba przygotowania kompleksowego opracowania, podejmującego aspekty, które na przestrzeni ostatnich lat były pomijane bądź poruszane w bardzo wąskim zakresie przez badaczy muzyki ludowej. Rozprawa została podzielona na trzy główne rozdziały. Składa się także ze wstępu, zakończenia oraz bibliografii. Dysertacja rozpoczyna się od punktu zatytułowanego „Cel i metody badań”, który koncentruje się na aspektach metodologicznych pracy. Rozdział pierwszy dotyczy założeń teoretycznych stojących za pojęciem muzyki ludowej, w tym jego zakresu oraz istoty. Został on podzielony na trzy podrozdziały omawiające odmienne zagadnienia. Znalazł się w nim również punkt zawierający podstawowe definicje dotyczące omawianej tu problematyki, pozwalający na zaprezentowanie podstawowej terminologii. Rozdział drugi także przejawia charakter teoretyczny, gdzie zaprezentowany został kulturoznawczy opis wybranych aspektów związanych z specyfiką radia, postrzeganego jako medium kulturotwórcze. Został on podzielony na siedem podrozdziałów. W rozdziale trzecim badana była rola Polskiego Radia w zachowaniu tradycji muzycznych. Konieczne jest zwrócenie uwagi, iż aspekt ten wpisuje się w dość szeroki kontekst badawczy, dlatego ważnym krokiem było rozbitcie całej tematyki na mniejsze elementy, mamy bowiem do czynienia ze złożonym procesem. Praca nie

byłabym kompletna bez przedstawienia wspomnianego wcześniej Radiowego Centrum Kultury Ludowej oraz roli jaką pełni w kontekście ochrony dziedzictwa niematerialnego. Pracę podsumowuje zakończenie, pod postacią wniosków z analizy.

Słowa kluczowe: folklor, folklor tradycyjny, folklor muzyczny, radio publiczne, Polskie Radio, muzyka ludowa, festiwal muzyczny, Radiowe Centrum Kultury Ludowej

Summary

This doctoral thesis is a direct reflection of the author's private and professional interests. They have been carried out continuously for many years, which allowed for the creation of a dissertation focusing on the topic - The role of Polish Radio in the field of documentation, dissemination, and promotion of Polish folk music after 1989. The main goal of the research, is to enrich knowledge about phenomena built around the concept of folk with particular emphasis on folk music on the radio. One of the goals is also to present an analysis of the state of the folk repertoire functioning after 1989, taking into account a number of different planes functioning within the genre of folklore; is not only focusing on the so-called traditional folklore but also musical folklorism. An undoubted advantage of this work is the lack of comprehensive research analyses devoted to the issue of the relationship between folklore and public radio. Although it is possible to come across scientific studies dealing with this issue, most of them focus primarily on aspects related to phonographic publications, festivals, and the archives of the Polish Radio. The most extensive materials come from the editors of the Radio Centre for Folk Culture (abbreviated as RCKL in Polish language). For this particular reason, there is a need to prepare a comprehensive study, addressing aspects that have been overlooked or addressed in a very narrow scope by folk music researchers in recent years. The dissertation has been divided into three main chapters. It also consists of an introduction, conclusions, and bibliography. The dissertation begins with a section entitled "Aim and methods of research", which focuses on the methodological aspects of the work. The first chapter deals with the theoretical assumptions behind the concept of folk music, including its scope and essence. It has been divided into three subsections dealing with different issues. It also includes a section containing basic definitions of the issues discussed here, allowing for the presentation of basic terminology. The second chapter is also of a theoretical nature, where a cultural-science description of selected aspects related to the specificity of radio, perceived as a culture-forming medium, is presented. It has been divided into seven subsections. The third chapter examines the role of Polish Radio in preserving musical traditions. It is necessary to note that this aspect fits into a fairly broad research context, which is why it was an important step to break down the entire subject into smaller elements due to dealing with a complex process. The work would not be complete without presenting the aforementioned Radio Centre for Folk Culture and the role it plays in the context of the protection of intangible heritage. The work is summed up in the form of conclusions from the analysis.

Keywords: folklore, traditional folklore, musical folklore, public radio, Polish Radio, folk music, music festival, Radio Centre for Folk Culture

OŚWIADCZENIE DOKTORANTA

Monika Pietraszkiewicz

nr albumu:

Wydział Filologiczny

Studia stacjonarne trzeciego stopnia w dyscyplinie:

.....

Oświadczam, że moja praca pt.:

Rola Polskiego Radia w zakresie dokumentacji, upowszechniania i promowania polskiej muzyki ludowej po roku 1989.

została napisana przeze mnie samodzielnie,

- a. nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 14 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. Nr 24, poz. 83 z późn.zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem,
- b. nie zawiera danych i informacji, które uzyskałem w sposób niedozwolony,
- c. nie była podstawą nadania tytułu naukowego lub zawodowego ani mnie ani innej osobie.

Ponadto oświadczam, że treść pracy przedstawionej przeze mnie do obrony, zawarta na przekazanym nośniku elektronicznym jest identyczna z jej wersją drukowaną.

....., dn.

.....

podpis doktoranta