

Ewa Dahlig-Turek

Maria Pomianowska

Polskie fidele kolanowe
(Re)Konstrukcja



6 cali

12.

18.

cał: 24

10 cali 11

Suka. instrument smykowy nabyty w r. 188. we wsi Korajskim (pomiedzy Janowem i ...)

Teka Lubelska

TOM 4

TEKA LUBELSKA 4

Komitet Redakcyjny serii

Monika Adamczyk-Garbowska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Jerzy Bartmiński (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Andrzej Betlej (Uniwersytet Jagielloński)

Andrzej Buko (Uniwersytet Warszawski, Polska Akademia Nauk)

Dariusz Chemperek (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Mieczysława Demska-Trębacz (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina)

Piotr Dymmel (Archiwum Państwowe w Lublinie, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Łukasz Garbal (Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie)

Henryk Gmiterek (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Krzysztof Gombin (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

Małgorzata Kitowska-Łysiak (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

Andrzej Kokowski (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Piotr Krasny (Uniwersytet Jagielloński)

Dorota Kudelska (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

Marcin Lachowski (Uniwersytet Warszawski)

Dariusz Libionka (Polska Akademia Nauk, Państwowe Muzeum na Majdanku)

Jacek Maj (Uniwersytet Warszawski, Humboldt-Universität zu Berlin) – redaktor naczelny

Tomasz Pietrasiewicz (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”)

Paweł Próchniak (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie)

Ryszard Szczygiel (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Ewa Dahlig-Turek

Maria Pomianowska

Polskie fidele kolanowe (Re)Konstrukcja

Warszawa–Lublin–Kraków 2014

*Pamięci Andrzeja Kuczковского
– naszego Przyjaciela, lutnika-pasjonata,
bez którego polskie chordofony kolanowe
nadal byłyby znane tylko z kart książek*

Autorki

Spis rzeczy

Zamiast wstępu	11
1. Fidele kolanowe w polskiej tradycji nieprofesjonalnej	15
1.1. Fidele kolanowe i ramieniowe	15
1.2. „Skrzypce” Haura	17
1.3. Fidel płocka	23
1.4. <i>Suka</i>	31
1.5. „Skrzypce z okolic Mielca”	43
1.6. Technika paznokciowa – rzeczywistość czy legenda?	49
1.7. W poszukiwaniu analogii: <i>gudok</i> i liry bałkańskie	54
2. Rekonstrukcje historycznych fideli kolanowych	65
2.1. Rekonstrukcje muzealne	65
2.2. (Re)Konstrukcje na potrzeby wykonawstwa estradowego	69
2.3. Fidel płocka	70
2.4. <i>Suka</i> biłgorajska	72
2.5. <i>Suki</i> Zbigniewa Butryna	74
2.6. Nazewnictwo historycznych fideli kolanowych	75
3. (Re)Konstrukcja praktyki wykonawczej	81
3.1. Technika gry na instrumentach smyczkowych	81
3.1.1. Zagadnienia podstawowe	81
3.1.2. Uwarunkowania historyczne	82
3.1.2.1. Strój	82
3.1.2.2. Smyczkowanie	83
3.1.2.3. Palcowanie	83

3.2. W poszukiwaniu inspiracji	84
3.2.1. Technika przyciskowa	88
3.2.1.1. Wiolonczela	88
3.2.1.2. <i>Kamancze</i>	92
3.2.1.3. <i>Er-bu</i>	96
3.2.2. Technika paznokciowa	102
3.2.2.1. <i>Sarangi</i>	102
3.2.2.2. <i>Gadulka</i>	110
3.2.2.3. <i>Morin hur</i>	114
3.3. (Re)Konstrukcja techniki gry: fidel płożka i <i>suka</i> biłgorajska	120
3.3.1. Postawa	120
3.3.2. Technika gry: lewa ręka	122
3.3.3. Technika gry: prawa ręka	127
3.4. Możliwości muzyczne zrekonstruowanych fideli kolanowych	131
3.4.1. Gra solowa	131
3.4.2. Gra akompaniująca	132
3.4.3. Improwizacja	134
3.4.4. Repertuar	135
3.5. Fidele polskie i azjatyckie – podobieństwa i różnice	136
4. Gra na fidelach kolanowych jako przedmiot nauczania	139
4.1. Działalność Zbigniewa i Krzysztofa Butrynów	139
4.2. Działalność dydaktyczna Marii Pomianowskiej	141
Zakończenie: W poszukiwaniu paradygmatów	149
Literatura	157
Spis ilustracji	161
Indeks nazwisk	165
Polish knee-fiddles: (re)construction – summary	169

Contents

In lieu of an introduction	11
1. Knee-fiddles in the Polish folk tradition	15
1.1. Knee- and shoulder fiddles	15
1.2. Haur's 'violin'	17
1.3. The Płock fiddle	23
1.4. The <i>suka</i>	31
1.5. 'A violin from the Mielec region'	43
1.6. The fingernail technique – myth or reality?	49
1.7. In quest of analogies: the <i>gudok</i> and the Balkan bowed lyras	54
2. The reconstructions of historical knee-fiddles	65
2.1. Reconstructions for display in museums	65
2.2. (Re)Constructions for stage performance	69
2.3. The Płock fiddle	70
2.4. The <i>suka</i> of Biłgoraj	72
2.5. Zbigniew Butryn's <i>sukas</i>	74
2.6. The terminology of knee-fiddles	75
3. (Re)Construction of performance practice	81
3.1. The technique of playing bowed string instruments	81
3.1.1. Basics	81
3.1.2. Historical considerations	82
3.1.2.1. Tuning	82
3.1.2.2. Bowing	83
3.1.2.3. Fingering	83

3.2. In quest of inspirations	84
3.2.1. The fingertip technique	88
3.2.1.1. The cello	88
3.2.1.2. The <i>kamancze</i>	92
3.2.1.3. The <i>er-hu</i>	96
3.2.2. The fingernail technique	102
3.2.2.1. The <i>sarangi</i>	102
3.2.2.2. The <i>gadulka</i>	110
3.2.2.3. The <i>morin bur</i>	114
3.3. (Re)Constructing the performance technique: the Plock fiddle and the <i>suka</i> of Biłgoraj	120
3.3.1. Body position	120
3.3.2. Performance technique: the left hand	122
3.3.3. Performance technique: the right hand	127
3.4. The music potential of the reconstructed knee-fiddles	131
3.4.1. Solo performance	131
3.4.2. Accompaniment	132
3.4.3. Improvisation	134
3.4.4. Repertoire	135
3.5. Polish and Asian fiddles – similarities and differences	136
4. Knee-fiddle playing in music education	139
4.1. The teaching activity of Zbigniew and Krzysztof Butryn	139
4.2. The teaching activity of Maria Pomianowska	141
Conclusions: In quest of paradigms	149
Literature	157
List of illustrations	161
Index of names	165
Polish knee-fiddles: (re)construction – summary	169

Zamiast wstępu

Największą zagadką polskiego instrumentarium ludowego jest bez wątpienia *suka* – od miejsca znalezienia jedynej jej egzemplarza nazywana „biłgorajską” lub „kocudzką”. Od kilkudziesięciu już lat ten niezwykle chordofon smyczkowy fascynuje polskich badaczy, a od pewnego czasu także muzyków. Przyszycy do „normalnych” instrumentów muzycznych, odkrywamy jej surowe piękno i zastanawiamy się, czym jest, skąd się wzięła, kto i co na niej grał.

Po raz pierwszy *suka* zaistniała w szerszej świadomości w roku 1888, gdy na odbywającej się w Warszawie wielkiej wystawie instrumentów muzycznych, w skromnym dziale „narzędzi ludowych” wystawiono w gablocie „starożytne nader skrzypce”. Gdyby nie fakt, że instrument zafascynował Jana Karłowicza – znanego historyka i językoznawcę, a prywatnie ojca Mieczysława, wybitnego kompozytora – nie zachowałby się zapewne żaden rzeczowy opis instrumentu. Szczęśliwie do dokumentacji tego niezwykłego okazu włączyli się także artyści: malarz-archeolog Tadeusz Dowgird, a także wybitny malarz Wojciech Gerson. Dzięki utrwalonym przez nich wizerunkom wiemy, jak *suka* wyglądała i jak na niej grano.

Od tego właśnie wydarzenia, pokazania *suki* na wystawie, zaczyna się historia fascynacji tym instrumentem.

Wówczas, pod koniec XIX wieku, sensacja okazała się co prawda krótkotrwała, jednak po upływie kilku dziesięcioleci do rozwikłania zagadki przystąpili muzykolodzy. Ponieważ próby odnalezienia śladów instrumentu w terenie okazały się daremne, pozostawała jedynie interpretacja zachowanych źródeł – praca iście detektywistyczna, ze szkłem powiększającym, pozwalającym zobaczyć więcej i dokładniej. Ważne były też badania porównawcze, polegające na szczegółowym studiowaniu instrumentów choćby trochę podobnych, a zachowanych w innych kulturach. Choć ścisłych analogii nigdzie poza Polską nie ma, to jednak każdy strzępek informacji, każdy szczegół konstrukcyjny pozwalały przybliżyć się do rozwiązania tajemnicy.

I kiedy wydawało się, że z takim stanem wiedzy już pozostaniemy, w listopadzie 1985 roku doszło do niezwykłego odkrycia: w Płocku odnaleziono XVI-wieczny instrument, który mógł mieć z *suką* coś wspólnego. Na takiej podstawie, w oparciu o zachowane źródła historyczne i to cenne wykopalisko, można się już było pokusić o podjęcie próby

rekonstrukcji instrumentu – rekonstrukcji teoretycznej, pozostającej na papierze. Powstała wówczas praca doktorska (1990), która – jak to z pracami naukowymi bywa – zainteresowała jedynie wąski krąg odbiorców¹. Jej autorka, Ewa Dahlig, miała jednak to szczęście, że w listopadzie 1987 roku na sesji instrumentologicznej, na której referowała swoje badania, spotkała Andrzeja Kuczkowskiego – lutnika, który nie tylko dysponował świetnym rzemiosłem, ale też żywił wielką pasję do rozwiązywania zagadek. Pierwsze, nakreślone jeszcze na konferencji, szkice *suki* i instrumentu płockiego należało zapewne zachować na pamiątkę, jednak pochłonięci dyskusjami nie przewidzieliśmy jeszcze wówczas, że stoimy u progu drogi, która kiedyś doprowadzi do wskrzeszenia wymarłej linii instrumentów, i że instrumenty te rozebrzmia na estradach świata.

Wówczas przyświecała nam jedna myśl: sprawić, by dziwne instrumenty przeszłości się zmaterializowały, aby każdy mógł je zobaczyć i dowiedzieć się o ich istnieniu. Pierwsze rekonstrukcje powstały dla Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie oraz Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu.

To jednak okazało się dopiero początkiem drogi. Kilka lat później współpracując z Andrzejem Kuczkowskim Marię Pomianowską, która odebrała wykształcenie muzyczne jako wiolonczelistka, ale po pobycie w Indiach władała także technikami gry na instrumentach azjatyckich, zafascynowała możliwością wykorzystania „egzotycznych” doświadczeń do uzupełnienia brakującego elementu układanki: techniki gry. Na *suce* grano bowiem prawdopodobnie w szczególny sposób – przyciskając struny paznokciami, a tak nikt w naszej tradycji ludowej, zdominowanej przez skrzypce, już nie grał. Andrzej Kuczkowski wykonał dla Marii Pomianowskiej najpierw jedną *sukę*, a potem już całą rodzinę chordofonów, specjalnie dostosowanych do różnych potrzeb i zadań artystycznych.

Skoro był już instrument oraz muzyk, który potrafił na nim grać, pojawiła się konieczność sięgnięcia po określony repertuar. Jest to najtrudniejszy element zagadki, ponieważ ani wykopalisko, ani ilustracja nie podpowiedzą, co na instrumencie grano. Wtedy właśnie obie Autorki rozpoczęły swoją wieloletnią współpracę, w której wyniku powstały pierwsze propozycje repertuarowe, oparte na autentycznych źródłach muzyki ludowej, następnie rozwinięte w kierunku własnej twórczości kompozytorskiej Marii Pomianowskiej. Powstała kolejna praca doktorska – tym razem w zakresie sztuki², podejmująca zagadnienia rekonstrukcji wykonawstwa na instrumentach kolanowych.

Suka, wprowadzona na estrady, szybko przyciągnęła uwagę publiczności, a zwłaszcza młodych odbiorców muzyki folkowej. Zaczęli się pojawiać kolejni wykonawcy, którzy podjęli wysiłek opanowania techniki paznokciowej.

1 Ewa Dahlig, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce* (Instytut Sztuki PAN), Warszawa 1990; opublikowana jako Dahlig 2001.

2 Maria Pomianowska, *Rekonstrukcja techniki wykonawczej na historycznych fidelach kolanowych a nowe wartości sonorystyczne* (Akademia Muzyczna w Krakowie), Kraków 2010.

Wobec połączonych sił trójki profesjonalistów w znacznie trudniejszej sytuacji był pan Zbigniew Butryn, muzyk ludowy z Janowa Lubelskiego, który latami samodzielnie kontynuował próby budowania coraz doskonalszych *suk* w oparciu o maleńki wizerunek na znaczku pocztowym... Tym większa jego zasługa, którą niniejszym z uznaniem odnotowujemy.

Gdy z okazji Roku Chopinowskiego (2010) dyrektor Państwowego Muzeum Etnograficznego (PME) w Warszawie, dr Adam Czyżewski, zaprosił nas do uczestnictwa w przygotowaniu wystawy „Zakochany Chopin. Inspiracje mazowieckie”, zyskaliśmy okazję do zaprezentowania także naszych wspólnych osiągnięć w zakresie rekonstrukcji instrumentów. Kurtuazyjnie wręczony przy okazji Ewie Dahlig katalog poprzedniej wystawy PME, „Zwykłe-niezwykłe. Fascynujące kolekcje Państwowego Muzeum Etnograficznego”, mógłby być po prostu przyjemną i pouczającą lekturą, tymczasem przyniósł niebywałą sensację: opublikowano w nim nieznaną akwarelę Stanisława Putiatyckiego *Włóścianin ze skrzypcami z okolic Mielca* ze zbiorów PME, pokazującą „suczystę” grającego na instrumencie. To rewelacyjne źródło zostało przez nas natychmiast wykorzystane w związku z przygotowywaną wystawą. Był to, niestety, ostatni instrument zrekonstruowany przez duet Dahlig-Kuczkowski. Na szczęście w rękach Marii Pomianowskiej także i ten chordofon ma szansę rozbrzmiewać z estrad świata, pokazując, jak niezwykle instrumentami może się poszczycić polska kultura muzyczna.

W książce tej pragniemy zawrzeć podsumowanie naszej wiedzy i doświadczeń w zakresie (re)konstrukcji fidele kolanowych, jak nazywamy tę grupę instrumentów. Mówiąc o (re)konstrukcji mamy na myśli proces złożony w części z wiernego odtworzenia, w części zaś z twórczej interpretacji. Chcemy pokazać wszystkie etapy dociekania szczegółów, poszukiwania rozwiązań, konfrontowania teorii z praktyką, łączenia doświadczeń naukowych z artystycznymi oraz implementowania rekonstruowanej historii do dziejącej się współcześnie praktyki muzycznej. Nasze odmienne kompetencje i zakres zainteresowań znalazły odzwierciedlenie w autorstwie częściowo tylko odrębnym (Ewa Dahlig-Turek – rozdział 1 i Zakończenie; Maria Pomianowska – rozdział 3), jednak także i w tym zakresie nawzajem korzystałyśmy ze swojej wiedzy i znajomości przedmiotu, podobnie jak w przypadku współautorstwa pozostałych części książki.

Pragniemy złożyć podziękowania pani profesor Elżbiecie Witkowskiej-Zarembie, dyrektorowi Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, oraz panu doktorowi Adamowi Czyżewskiemu, dyrektorowi Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, za istotne wsparcie, jakiego obie instytucje udzieliły przygotowanej przez nas publikacji. Wyrazy wdzięczności należą się także panu profesorowi Zdzisławowi Łapińskiemu, JM Rektorowi Akademii Muzycznej w Krakowie, dzięki któremu fidele kolanowe mogły wejść do programu nauczania na poziomie akademickim.

Ewa Dahlig-Turek i Maria Pomianowska

I. Fidele kolanowe w polskiej tradycji nieprofesjonalnej

I.1. Fidele kolanowe i ramieniowe

Gdyby pokusić się o wskazanie instrumentu najważniejszego dla ludowej tradycji muzycznej w Polsce, to bez wątpienia byłyby to skrzypce. Bogactwo instrumentów, jakie można spotkać w kolekcjach muzealnych, odzwierciedla oczywiście różnorodność typów i odmian instrumentów występujących w praktyce ludowej, niemniej jednak rola skrzypiec jest szczególna: wchodziły one w skład wszystkich tradycyjnych typów kapel, a gdy nie można było zorganizować kapeli – sam skrzypek wystarczył, aby „ograć” wesele.

Skrzypce, jakie dziś znamy, to instrument klasyczny, o ustalonych proporcjach i konstrukcji. Ich hegemonia w kulturze ludowej rozpoczęła się na dobre w XIX wieku, ale jeszcze wówczas można było spotkać pojedyncze reliktowe egzemplarze chordofonów innego typu. Obok skrzypiec w praktyce ludowej zachowały się tylko dwie formy instrumentów o podobnej roli, a więc stosowanych do gry melodycznej: są to mniejsze instrumenty o zasięgu lokalnym – *mazanki* w Wielkopolsce i *złóbcoki* na Podhalu.

Pomimo różnic w budowie, możliwościach i funkcji muzycznej, skrzypce, *mazanki* i *złóbcoki* łączy jedna wspólna cecha: gra się na nich w pozycji ramieniowej (trzymając na lub przy ramieniu), co sprawia, że mogą być wzajemnie wymienne. I rzeczywiście, dzieje chordofonów lokalnych to – zarówno w przypadku *mazanek* jak i *złóbcoków* – historia wypierania ich przez skrzypce: instrument większy, o donośniejszym brzmieniu.

„Klasyczny” model skrzypiec ukształtował się w XVI wieku i trudno przypuszczać, aby od razu trafił do muzykowania ludowego. Nie było to zresztą konieczne, ponieważ tradycja ludowa miała już swoje chordofony smyczkowe, i to różniące się nie tylko formą, ale także sposobem gry.

W nielicznie zachowanych źródłach ikonograficznych z XVI i XVII wieku odnajdujemy przedstawienia chordofonów trzymanyh dwojako: albo poziomo, przy ramieniu (co odpowiada pozycji gry właściwej dla skrzypiec), albo pionowo.

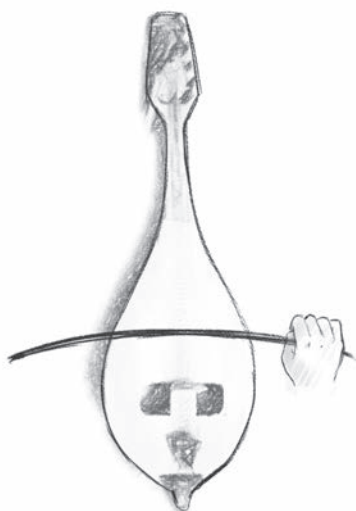
Te dwie różne pozycje, *da gamba* i *da braccio*, znane są dobrze z historii instrumentów smyczkowych. O ile jednak włoskie terminy dobrze brzmią w odniesieniu do instrumentarium profesjonalnego, o tyle na potrzeby opisu praktyki ludowej bardziej właściwe wydają się swojskie określenia „kolanowy” i „ramieniowy”. Należy je traktować umownie, albowiem pozycja „ramieniowa” nie musi dosłownie oznaczać trzymania instrumentu na ramieniu, jak w profesjonalnej grze skrzypcowej. Zaliczymy tu także typowe dla wykonawstwa ludowego trzymanie skrzypiec na piersi albo nawet w pozycji ukośnej. Podobnie też w przypadku pozycji „kolanowej” instrument może istotnie spoczywać na kolanie (udzie) siedzącego muzyka, ale może także swobodnie zawisnąć na rzemieniu lub sznurze przewieszonym przez ramię stojącego instrumentalisty. Muzyk może też po prostu trzymać chordofon przed sobą w wyciągniętej ręce – pionowo lub ukośnie.

Skoro w obu przypadkach instrument może być trzymany ukośnie, to jak odróżnić, z którą pozycją mamy do czynienia? Decyduje o tym wzajemne usytuowanie instrumentu i ręki trzymającej smyczek.

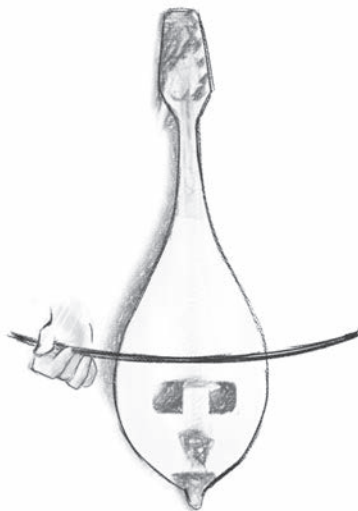
O pozycji ramieniowej będziemy mówić wówczas, gdy dłoń trzymająca smyczek znajduje się z prawej strony pudła rezonansowego, a więc np. w przypadku skrzypiec – od strony najwyższej struny [il. 1]:

Układ taki pozwala na trzymanie instrumentu poziomo na ramieniu lub przy piersi, ale także ukośnie, główką do góry lub na dół.

W pozycji kolanowej ręka smyczkująca znajduje się z lewej strony pudła, a zatem od strony najniższej struny skrzypiec [il. 2].



1. Położenie smyczka względem instrumentu w pozycji ramieniowej



2. Położenie smyczka względem instrumentu w pozycji kolanowej

Przy takim położeniu prawej ręki względem pudła instrumentu możliwe jest jedynie trzymanie w pionie lub niewielkim tylko odchyleniu od pionu.

Ponieważ w obu pozycjach instrument może być trzymany ukośnie³, mogą powstawać wątpliwości, z którym układem mamy do czynienia. Jeżeli jednak zastosujemy kryterium położenia smyczkującej ręki względem pudła instrumentu, otrzymamy zawsze informację precyzyjną i jednoznaczną, pozwalającą zakwalifikować każdy wątpliwy sposób trzymania instrumentu.

W polskiej kulturze ludowej pozycja ramieniową przetrwała jako jedyny sposób gry na chordofonach melodycznych⁴. Pozycję kolanową dokumentują nieliczne zachowane źródła ikonograficzne, z których najstarszy jest drzeworyt z książki Jakuba Haura (1693).

1.2. „Skrzypce” Haura

Jakub Kazimierz Haur (1632–1709) był autorem kilku rozpraw poświęconych „oekonomicie” agrarnej. W roku 1693 opublikował w drukarni Mikołaja Alexandra Schedla w Krakowie obszerne dzieło *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomii ziemiańskiej*⁵, w którym pisze o różnych aspektach życia ziemian – także o zabawie i obyczajach. Dwa spośród ilustrujących tę książkę drzeworytów przedstawiają scenki rodzajowe z udziałem muzyków.

Najsłynniejsza i szczególnie często reprodukowana jest ilustracja przedstawiająca zabawę taneczną w karczmie [il. 3].

Jest to scenka rodzajowa rozgrywająca się na dwóch planach. W głębi izby widać biesiadujących przy długim stole gości – zdaniem Jana Stęszewskiego⁶ ich żywa gestykulacja i wzniesiona broń, wskazująca wręcz na bijatykę (podobnie jak przewrócony kufel z rozlewającym się winem), a także pagórkowaty krajobraz za oknem sugerują okolice podgórskie. Ponieważ w drugiej połowie życia, gdy napisał tę książkę, Haur był związany z Krakowem, takie ulokowanie zilustrowanej sceny wydaje się prawdopodobne.

3 Więcej szczegółów: Dahlig 2001, s. 17–18.

4 Chordofony akompaniujące, tj. basy ludowe, występują wyłącznie w pozycji kolanowej.

5 Wydanie dostępne jest online: <<http://polona.pl/item/3329916/3/>> [dostęp: 20.10.2014].

6 Stęszewski 1975, s. 20.



3. Scena zabawy w karczmie

Na pierwszym planie widzimy parę tancerzy oraz przygrywającą do tańca kapelę⁷. Zespół jest co prawda trzyosobowy, ale ma w swoim składzie aż cztery instrumenty, z których dwa – jednoręczny flet poprzeczny i bęben osznurowany – znajdują się w rękach tego samego muzyka, co było powszechną praktyką. Z pozostałych dwóch grajków jeden gra na dudach, drugi natomiast – na chordofonie smyczkowym trzymanym pionowo, w sposób „kolanowy”.

7 Tadeusz Seweryn tak interpretuje ubiory muzyków i tancerzy: „Na przodzie tancerz nosi strojnę w pióra, wysoką rogatywkę, kaftan z leżącym kołnierzem i kłapcami u rękawów, muzykus grający na szałamai ma na głowie jajowaty worek magierki z wąskim podwinięciem u dołu (zresztą może jest to stożkowata czapka barania), a na plecach zarzucony stary, darowany mu przez pana kontusz. Widać grywał nie tylko po karczmach, ale i o dwory zawadzał. Dudziarza wyróżnia czubaty, stożkowaty kapelusz filcowy z podniesioną, ale rozchylną na zewnątrz kanią, skrzypka zaś rogatywka ze spuszczonej nausznicy oraz sukmana ze stojącym kołnierzem. Wszyscy mężczyźni obuci są w wywrotki, dziewczka tylko z okręconym wokół głowy warkoczem kroczy boso” (Seweryn 1953, s. 223–224).

Drzeworyt został zamieszczony w króciutkim (obejmującym zaledwie dwa akapity) rozdziale: *Traktat XII. O karczmie goscinney, Albo O Gieldzie Wieyskiej, tudziesz o liquorach, y zbytkach zrozneni včiesznemi przykłádami opisany. Rozdział I. O Sprawiedliwych Miárach, tudziesz, áby swoi Poddáni w swoiey piiáli Kárczmie*. Wyjaśnienie znajdziemy na kolejnej stronie (*Rozdział II – Káczmarzow należyte powinności*), gdzie czytamy:

Káczmarz ma mieć Muzykę zwyczajną, Dudę, y Skrzypką, ktorym tanecznicy płácą, osobliwie ci, ktorzy w tańcu przodkuia, a Káczmarz iednak ma też pewnych czasow vtráktować Muzykę, áby się od niego gdzie indżiey nieoddaláli, álbowiem Szynk bez Muzyki, Woz bez smárowidła, Taniec bez Dżiewki, zá nic nie stoi⁸.

Mianem skrzypka określony został muzyk grający na kolanowym chordofonie smyczkowym – widzimy zatem, jak pomieszana i nieprecyzyjna była ówczesna terminologia.

Ilustracja wykonana jest dość prosto, toteż nie można na jej podstawie wysnuwać zbyt daleko idących wniosków. Wobec braku źródeł przedstawiających tego typu instrumenty pojawia się jednak naturalna pokusa szczegółowej analizy detali konstrukcyjnych owych dziwnych „skrzypiec”.

Drzeworytnik przedstawił chordofon o wciętej „talii”, czyli przewężeniu w części środkowej. Kołki są osadzone nie z boku, jak w główce skrzypiec, ale wertykalnie⁹, w desce kołkowej. Wydaje się (są to jednak tylko przypuszczenia, albowiem sposób wykonania drzeworytu nie daje w tym zakresie pewności), że chordofon ma podstrunnicę¹⁰; wyraźnie został natomiast zaznaczony strunociąg¹¹, do którego w dolnej części instrumentu przymocowane są struny.

8 Haur 1693, s. 156.

9 Przez wertykalne osadzenie kołków należy rozumieć ich usadzenie prostopadle do płaszczyzny główki, stanowiącej przedłużenie płaszczyzny szyjki. Kołki wertykalne mogą być zamocowane główkami od strony wierzchu instrumentu (kołki frontalne) lub od spodu (kołki odspodnie).

10 „Podstrunnica, tastiera [wł.], deseczka z hebanu lub innego twardego drewna, przyklejona na wierzchu szyjki, stanowiąca podkładkę, do której grający przyciska strunę w chordofonach szyjkowych, zwłaszcza w smyczk[owych]. W niektórych instrumentach (np. w gitarze) p[odstrunnica] zaopatrzona jest w progi, ułatwiające grającemu wydobywanie czystych dźwięków. P[odstrunnica] nazywana jest potocznie także chwytnią, gryfem lub strunnicą” (*Mała encyklopedia muzyki* 1981, s. 775–776).

11 „Strunociąg, strunnik, płużka, w instrumentach smyczk[owych] łopatkowata, z wierzchu zaokrąglona, hebanowa (lub z innego twardego drewna) deseczka, w węższym końcu przymocowana do specjalnego guzika, znajdującego się z tyłu pudła rezonansowego, w górnym szerszym końcu mająca otwory do zaczepiania strun. Między s[trunociągiem] a kołkami napinana jest struna” (*Mała encyklopedia muzyki* 1981, s. 949).

Widoczny w dolnej części pudła rezonansowego występ jest albo klockowym „guzikiem”, wyłobionym wraz z całym korpusem instrumentu z tego samego kawałka drewna, albo też wystającym poza korpus fragmentem strunociągu.

Niedokładność drzeworytu nie pozwala odczytać kształtu otworów rezonansowych i podstawka. Niejasna jest też kwestia liczby strun: w głowce uwidocznione zostały trzy kołki, zaś w miejscu przebiegu strun widocznych jest sześć linii. Nie wydaje się jednak, aby mogło chodzić o instrument sześciostunowy – jest to albo chordofon czterostrunowy z podstrunnicą (ta ostatnia stanowiłaby kolejną cechę „skrzypcową”, a więc dowód postępującej profesjonalizacji instrumentarium ludowego), albo trzystrunowy – przy założeniu, że jedna ze strun została „poprawiona” dodatkową krótką kreską.

Krótki, nieco pałukowaty smyczek obejmowany jest w ten sposób, że kciuk spoczywa na pręcie od góry, natomiast pozostałe palce ujmują włosie od dołu. Uchwyt taki pozwala na regulację napięcia włosia przez nacisk palcami.

Analizując sposób gry na fideli przedstawionej w księdze Haura, należy pamiętać, iż z uwagi na specyfikę techniki drzeworytniczej sytuacja zaprezentowana została w lustrzanym odbiciu, dlatego też „skrzypek” trzyma instrument ręką prawą, a smyczkuje lewą – odwrotnie niż w rzeczywistości. Można jednak ilustrację odwrócić [il. 4].



4. „Skrzypek” ze sceny w karczmie (odbicie lustrzane)

Sposób trzymania rzuca pewne światło na przypuszczalną technikę gry. Nie widać rzemienia, przy pomocy którego instrument byłby przewieszany przez ramię muzyka podczas gry. Wydaje się, że muzyk trzyma instrument wyłącznie ręką palującą, czego potwierdzeniem jest zresztą układ dłoni: obejmuje ona szyjkę bardzo ciasno, ograniczając w ten sposób do minimum możliwość skracania strun. Przy takim trzymaniu możliwe są jedynie okazjonalne zmiany wysokości dźwięków, a zatem możemy się domyślać, że instrument pełnił w kapeli funkcję rytmiczno-burdonową.



5. Scena biesiadna

W księdze Haura jest jeszcze jeden drzeworyt [il. 5]¹² – stanowi on ilustrację tekstu dotyczącego zasad podejmowania gości (*Rozdział X. O Tráktowaniu y Bánykietowániu Przyjaciół y Gości*)¹³. Ilustracja wyobraża scenę biesiadną: przy zastawionym stole siedzi trzech mężczyzn, pod stołem leży pies. Z lewej strony stołu usytuowana jest dwuosobowa

¹² Haur 1693, s. 514.

¹³ Drzeworyt ten został przez Haura zaczerpnięty z książki Władysława Jeżowskiego *Oekonomia abo porządek zabaw ziemiańskich*, 1638.

kapela: jeden z muzyków gra na instrumencie szarpanym o długiej, szerokiej szyjce i niewyraźnie zarysowanym korpusie, drugi natomiast (ten stojący bliżej biesiadników) – na chordofonie smyczkowym [il. 6].



6. „Skrzypek” ze sceny biesiadnej

Szczegóły budowy instrumentu nie są wprawdzie czytelne, ważny jest jednak sposób trzymania: korpus oparty jest o prawy (lub lewy, jeżeli założymy, że drzeworyt przedstawia odbicie lustrzane)¹⁴ staw łokciowy, a smyczkująca dłoń znajduje się od strony wyższych strun. W myśl przyjętych założeń, pozycja taka kwalifikuje chordofon do grupy ramieniowych¹⁵.

14 O ile w przypadku drzeworytu przedstawiającego scenę zabawy w karczmie możemy jednoznacznie przyjąć, że przedstawiono lustrzane odbicie, o tyle w przypadku niniejszej ilustracji odwrotne usytuowanie obu instrumentów jest mylące: lutnia trzymana jest w prawej, a „skrzypce” w lewej ręce. W oryginale zatem zapewne to lutnia jest trzymana prawidłowo, natomiast „skrzypce” – odwrotnie.

15 O tym, jak odmienne mogą być interpretacje tego samego źródła, świadczy krótki opis tego drzeworytu autorstwa Pavla Kurfürsta (Kurfürst 1986, s. 20). Autor ten widzi w przedstawionym chordofonie *sukę*, a to ze względu na wiolinizowany korpus, krótki (?) łukowaty (?) smyczek i trzy (?) struny. Patrząc na ten sam drzeworyt, nie dostrzegam żadnej z wymienionych cech [Ewa Dahlig-Turek].

W tekście Jeżowskiego, z którego Haur zaczerpnął omawiany drzeworyt, pojawia się fragment bezpośrednio związany ze sceną przedstawioną na ilustracji: „w skrzypce zagrawszy skoczno, w kobzę ukraińską, ucieszą się z paniami, jak cytrą hiszpańską”¹⁶.

Okazuje się zatem, że instrumenty tak odmienne, jak oba chordofony pokazane na drzeworytach z dzieła Haura, nazwane zostały tak samo („skrzypce”) – pokazuje to, jak niepewną podstawą wnioskowania o tożsamości i chronologii instrumentów muzycznych jest ich nazewnictwo.

1.3. Fidel płocka

Drzeworyt zamieszczony w księdze Haura znany był już w XIX wieku – odwoływał się do niego w roku 1888 Wojciech Gerson¹⁷, w kontekście ujawnionej wówczas *suki* biłgorajskiej. Do źródeł odkrytych stosunkowo niedawno, a bezcennych dla badań nad fidelami kolanowymi, należy niezwyklej wagi wykopalisko – rzeczywisty instrument, a nie jego ikonograficzne wyobrażenie.

W listopadzie 1985 roku podczas prac wykopaliskowych prowadzonych w Płocku archeolodzy z Katedry Archeologii Pradziejowej i Wczesnośredniowiecznej Uniwersytetu Warszawskiego natrafili na dobrze zachowany instrument strunowy, porzucony w nieczynnej studni, służącej jako wysypisko śmieci i latryna. Dzięki informacjom historycznym o pożarach Płocka możliwe było dość dokładne datowanie tego znaleziska – na połowę XVI wieku.

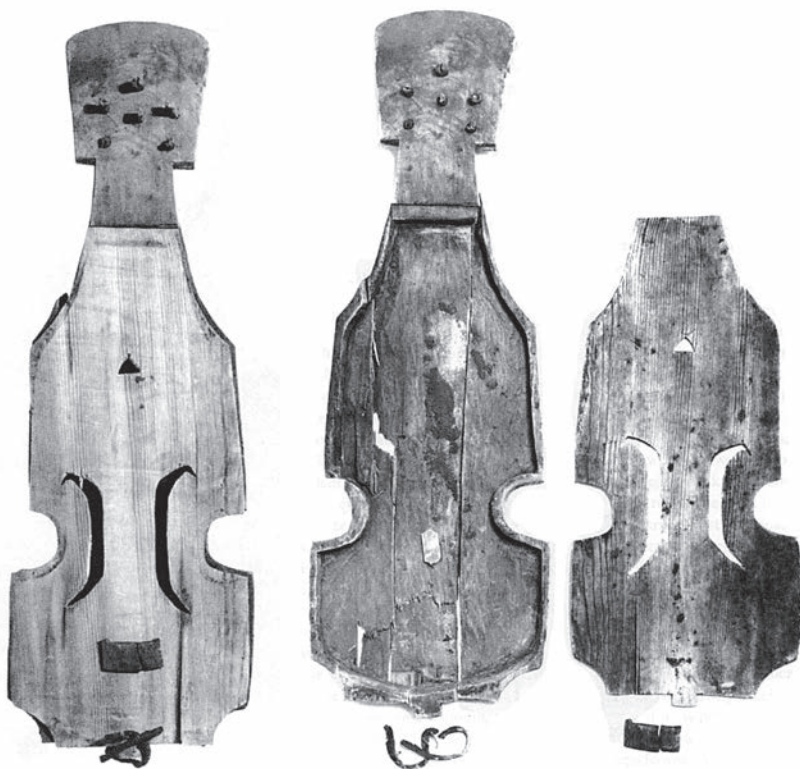
Odkrycia archeologiczne instrumentów muzycznych zawsze są sensacją, a chordofonów dotyczy to w szczególności. Jak pisze Tadeusz Malinowski:

Instrumenty strunowe są nader rzadko pozyskiwane w trakcie badań archeologicznych na ziemiach polskich. Najstarsze w nich są też datowane dopiero na okres wczesnego średniowiecza i były użytkowane przez ówczesną ludność słowiańską. Brak też – jak dotąd – chociażby pośrednich przesłanek ich używania na terenie Polski we wcześniejszych wiekach czy tysiącletniach¹⁸.

16 Jeżowski 1638, s. 53.

17 Gerson 1888, s. 189.

18 Malinowski 1996, s. 139.



7. i 8. Chordofon płocki

W przypadku fideli płockiej mamy do czynienia z sytuacją szczególną, bowiem znaleziono duży chordofon zachowany w stanie niemal kompletnym, pomimo licznych pęknięć [il. 7–8]. Co więcej, na pudle rezonansowym przetrwał także połamany podstavek i szczątki rzemienia zaczepionego w dolnej części pudła rezonansowego, który służył zapewne do zamocowania strun. Wewnątrz pudła znalazła się mała drewniana płytką, której funkcję trudno jednoznacznie ustalić.

Instrument wydaje się zdecydowanie prymitywny – jego forma wykazuje znaczną asymetrię, a całości brak jest starannego wykończenia. Nieregularny kształt pudła oraz nierównomierna grubość boczaków to nie tylko wynik nieudolności wytwórcy, ale też świadectwo niedoskonałości narzędzi, jakimi się posłużył. Można by nawet sądzić, że jest to jakiś nieukończony egzemplarz, gdyby nie fakt, że zachowały się wspomniane akcesoria, świadczące o jego użytkowaniu. Nie ulega zatem wątpliwości, że mamy do czynienia z instrumentem ludowym, nieprofesjonalnym, wykonanym przez (i dla) amatora – może zresztą muzykant sam sporządził dla siebie takie narzędzie grające i wyrzucił je, gdy uległo trwałemu uszkodzeniu.

Korpus instrumentu wykonano metodą żłobienia, tzn. płaski spód wraz z boczkami, szyjką i główką sporządzony został z jednego kawałka miękkiego drewna liściastego, do którego przymocowano sosnową płytę wierzchnią. W dolnej części spodu znajduje się klockowaty występ, służący do przytwierdzenia strunociągu, wyżłobiony w formie grubego haczyka.

W górnej części pudło przechodzi bezpośrednio w krótką, szeroką szyjkę zakończoną główką. Płaszczyzna szyjki jest w stosunku do boczaków nieco wyższa, tak, aby po wklejeniu płyty tworzyć z nią jednolitą powierzchnię – przy całym prymitywizmie wykonania instrumentu widać w tym zamysł wytwórcy świadczący o pewnej „lutniczej” świadomości. Główka to lekko odchylona ku tyłowi płaska deska kołkowa, w której wywiercono sześć otworów do zamocowania kołków. Te ostatnie zachowały się tylko fragmentarycznie, zapewne ich główki wyłamały się, a w otworach pozostały tylko resztki trzonek.

Lekko wysklepiona płyta wierzchnia dopasowana jest do pudła w ten sposób, że zbiega się równo z boczkami – nie ma zatem wystającej krawędzi. W lutnictwie ludowym stosowane są dwie podstawowe metody łączenia płyty z pudłem: klejenie lub przybijanie. W tym przypadku prawdopodobnie zastosowano klej, bowiem nie można stwierdzić żadnych śladów gwoździ. Co prawda nie ma także i śladów kleju, jednak można znaleźć logiczne wytłumaczenie tego faktu: wytwórca mógł się posłużyć np. klejem kazeinowym, który w ciągu kilku stuleci uległ wypłukaniu¹⁹.

Wzdłuż obrzeża płyty widać miejscami pozostałości namalowanej ciemnej linii o szerokości około 5 mm. Nie mogła ona mieć charakteru innego niż dekoracyjny, co od razu przywołuje skojarzenia z lutnictwem ludowym. Większy wytwórca skrzypiec zdobią płytę wierzchnią (rzadziej spodnią) instrumentu, malując lub wypalając na niej linię wzdłuż całego obrzeża. Linia ta ma imitować charakterystyczną dla skrzypiec profesjonalnych tzw. żyłkę, tj. cieniutką drewnianą nić (zazwyczaj podwójną) wpuszczoną w płytę wzdłuż jej obrzeża. Ta wyrafinowana technika lutnicza jest jednak niedostępna dla prostego wykonawstwa ludowego.

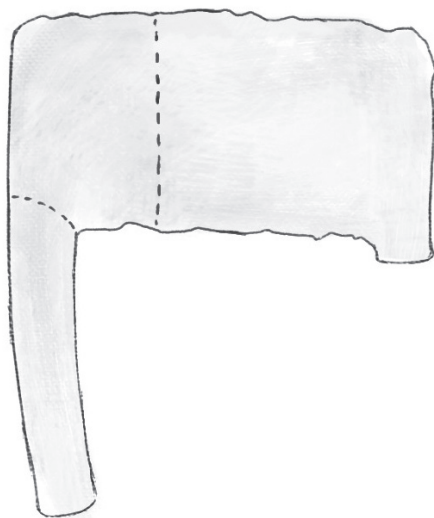
W płycie wykrojone są trzy nieregularne otwory. Dwa z nich, położone symetrycznie względem osi instrumentu, to główne otwory rezonansowe o kształcie skierowanych na zewnątrz liter C. Taki układ otworów jest typowy dla instrumentów smyczkowych. Wydaje się, że trzeci otwór – mały trójkąt w górnej części płyty – nie pełnił żadnej określonej funkcji. Otwory o takim usytuowaniu są charakterystyczne zasadniczo dla instrumentów szarpanych, jednak w instrumentarium średniowiecznym znajdujemy przykłady łączenia obu typów w jednym chordofonie, tj. parzystych otworów po bokach płyty (typowych dla chordofonów smyczkowych) z pojedynczym otworem położonym na linii środkowej (typowym dla chordofonów szarpanych). Jest to znamieniem etapu

19 Wyjaśnienie takie zasugerował Andrzej Kuczkowski.

przejściowego w kształtowaniu się instrumentarium, kiedy na tym samym chordofonie można było grać obiema technikami.

Szczególnie ciekawym elementem jest połamany podstawek, który po zrekonstruowaniu ze wszystkich (szczęśliwie) zachowanych elementów okazał się najstarszą zachowaną formą podstawka znanego muzykologom z *mazanek* i małych basów, np. kaliskich²⁰. Dla podstawka tego typu charakterystyczna jest duża dysproporcja długości nówek. W „zwykłych” podstawkach są one równe, natomiast tu krótsza nóżka pozostaje na płycie wierzchniej instrumentu, zaś dłuższa przez wycięty w płycie otwór (albo dodatkowy w stosunku do „efów”, albo stanowiący poszerzenie jednego z nich) sięga do spodu instrumentu. W pewnym zakresie pełni zatem funkcję duszy – małego kołeczka, który w instrumentach skrzypcowych „rozpiera” płyty instrumentu, przenosząc drgania z górnej, wprawianej w wibracje przez drgające struny, na dolną²¹.

Po złożeniu całości podstawek ten przedstawia się następująco [il. 9]:



9. Podstawek chordofonu płockiego

²⁰ Lisakowski 1965.

²¹ Odkrycie rzeczywistego kształtu podstawka było jedną z największych przygód badawczych, jakich doświadczyłam. Archeolodzy odtworzyli go z dwu części w formie zwykłej, z nóżkami równej długości. Dokładne oględziny pokazały jednak, że jeden bok podstawka jest lekko obłamany, a ponadto całość była dłuższa niż odcinek między otworami, na którym ten element miałby stać. Nasuwało się zatem przypuszczenie, że podstawek częściowo tylko opierał się o płytę wierzchnią, a częściowo o spód instrumentu. I rzeczywiście, wśród zachowanych maleńkich drewnianych szczątków udało mi się zidentyfikować brakujący element, który idealnie wpasował się w całość [Ewa Dahlig-Turek].

Zauważmy, że odcinek płyty położony między dużymi otworami rezonansowymi jest na tyle wąski, że zastosowanie podstawka opartego wyłącznie o wierzch powodowałoby wypaczanie (wgniatanie) płyty. Podstawek-dusza gwarantuje rozkładanie nacisku strun częściowo na spód pudła, dzięki czemu płyta zachowała swoje prawidłowe wysklepienie. Wprawdzie, jak już wspomniano, podstawek taki zachował się w polskiej tradycji ludowej jedynie lokalnie, w *mazankach* i basach kaliskich, jednak odosobnione przykłady jego występowania także w skrzypcach i basach innych regionów mogą świadczyć o znacznie szerszym niegdyś rozpowszechnieniu tego zjawiska. Znaleźisko płockie jest pierwszym znanym źródłem dokumentującym w sposób bezsporny występowanie podstawka-duszy w historycznym instrumentarium polskim – jest też ewenementem na skalę światową.

Grubość podstawka jest nierównomierna i wynosi od 1 mm przy krótszym boku do 4 mm w części środkowej i przy boku zakończonym długą nóżką. Górna krawędź jest nieznacznie tylko zaokrąglona, co pozwala przyjąć, iż podstawek ma płaski grzbiet; ma to oczywiste konsekwencje dla techniki gry. W grzbiecie podstawka widoczne są dwa zagłębienia wyraźne, dwa nieco płytsze, a także nieznaczny ubytek w miejscu pęknięcia – wszystkie te deformacje powstały najprawdopodobniej w wyniku nacisku strun.

Kołki wykonano z miękkich gałązek, a zatem były słabe i nietrwałe. Konieczność zastosowania tak miękkiego materiału wynikała z faktu, że nawiercone otwory mają przekrój nie stożkowy (pozwalający na zaciskanie kołków w otworze poprzez ich silne dokręcanie), ale cylindryczny, a więc o jednakowej średnicy przy obu wylotach. Zastosowanie kołków z drewna bardziej miękkiego niż materiał główki pozwalało na ich wkręcanie, ale też skutkowało ryzykiem wyłamania.

Struny były zapewne sporządzone powszechną wówczas, a w lutnictwie ludowym stosowaną jeszcze w XX wieku metodą: ze skręconych jelit baranich. W ciągu czterowiekowego spoczywania w ziemi musiały ulec rozpadowi i nie pozostał po nich ślad. O ich liczbie mówią zachowane otwory kołkowe – jest ich sześć, a zatem kwestia liczby strun wydaje się jasna. Pewne wątpliwości rodzą się co prawda w związku z rozmieszczeniem zagłębień w grzbiecie podstawka (można się doliczyć czterech, może pięciu), należy jednak dla ścisłości odnotować wszystkie nasuwające się rozwiązania kwestii liczby strun.

Jeżeli przyjmiemy, że instrument miał tyle strun, ile kołków (co wydaje się logiczne), to najbardziej prawdopodobnym rozwiązaniem jest naciąg chórowy – trzy pasma po dwie struny nastrojone unisono. Wynika to z wzajemnego usytuowania otworów kołkowych, parami jeden po drugim. Struny zamocowane na trzech wyższych kołkach muszą się opierać o kołki położone niżej, a więc *de facto* każda ze strun „górných” ma taką samą menzurę jak struna „dolna” z tej samej pary [il. 10].

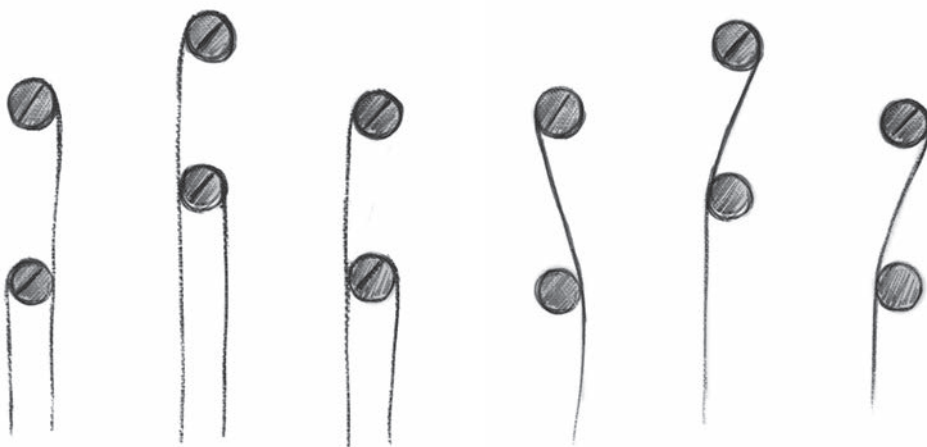
Według Wernera Bachmanna²² naciąg chórowy był stosowany w instrumentach smyczkowych okresu średniowiecza w dwojakim celu: dla zapewnienia ciągłości gry

22 Bachmann 1969, s. 98.

w przypadku zerwania struny lub dla wzmocnienia brzmienia instrumentu. Jest to rozwiązanie bardzo praktyczne i łatwo sobie wyobrazić jego zastosowanie w instrumencie o proveniencji ludowej. Można się jednak zastanawiać, jak wobec tego skracano struny – po dwie jednocześnie, poprzez przycisk palcem z góry, czy też może grano tylko na jednej, skrajnej (np. przez boczny nacisk paznokciem), podczas gdy wszystkie pozostałe rozbrzmiewały jako burdon.

Oczywiście także i przy opisanym wyżej ułożeniu strun można uzyskać zróżnicowaną ich menzurę, a to przez zastosowanie prożka, na którym struny wachlarzowato by się rozkładały, zachowując między sobą odstępy. Do przyjęcia jest też i taka hipoteza, że sześć strun rozkładało się wachlarzowato na prożku, który nie zachował się przy instrumencie (podobnie zresztą jak nie zachowały się żadne ślady jego wcześniejszej obecności).

Naciąg sześciostrunowy wydaje się oczywisty z uwagi na liczbę otworów kołkowych, ale nieco wątpliwy, jeśli spojrzeć na ich rozstawienie – położone są tak blisko siebie, że maksymalna wielkość główek mogłaby wynosić około 18 mm i to przy założeniu, że sąsiednie główki stykają się ze sobą, co praktycznie uniemożliwia ich obracanie. A przecież deska kołkowa jest wystarczająco duża, aby można było rozplanować położenie kołków gwarantujące swobodne i wygodne posługiwanie się nimi. Dlaczego zatem wytwórca tak bardzo je ścieśnił? Być może odpowiedzią jest brak wiedzy i doświadczenia, a być może inna koncepcja naciągu. Nie można przecież wykluczyć, że tylko część kołków wykorzystywano do naciągu strun, albo też jedną strunę mocowano na dwóch kołkach [il. 11].



10. Chordofon płocki –
naciąg sześciostrunowy chórowy

11. Chordofon płocki –
naciąg trzystrunowy

Rozwiązanie takie, jako jedno z możliwych, przyjęto przy interpretacji *gudoków* nowogrodzkich²³, a także przy pierwszej rekonstrukcji *suki*²⁴, jednak w źródłach historycznych nie znajdujemy potwierdzenia jego stosowania.

Modyfikacją powyższego byłoby rozwiązanie, w którym każda z trzech strun, zamocowanych na górnych kołkach, przechodzi następnie ponad kołkiem położonym poniżej, opierając się o niego [il. 12]:



12. Chordofon płocki – zastosowanie kołków-wsporników

Takie kołki-prożki stosuje się niekiedy w instrumentach typu bałkańskiej liry smyczkowej, toteż nie jest to rozwiązanie wyłącznie teoretyczne. Co prawda w instrumentach tych kołek-wspornik znajduje się jedynie pod środkową spośród trzech strun, więc może tu raczej chodzić o przypadek wyrównywania długości wszystkich strun albo też o wyrównanie kąta nachylenia strun. Analogię do powyższego rozwiązania odnajdujemy także w instrumencie szarpanym – ukraińskiej bandurze, w której każda struna, zamocowana na metalowym kołku, podparta jest dodatkowo kościanym wspornikiem.

Z przedstawionych powyżej koncepcji naciągu strun w fideli płockiej wszystkie są prawdopodobne, ale żadna nie wydaje się uprzywilejowana²⁵.

Ponieważ przy instrumencie nie znaleziono strunociągu, do rozwiązania pozostaje kwestia dolnego zaczepu strun. Kluczem do jej wyjaśnienia są zachowane fragmenty krótkiego, skręconego rzemienia znalezione w dolnej części pudła. W tym miejscu w skrzypcach znajduje się tzw. guzik, czyli element służący do zamocowania strunociągu, natomiast w instrumencie płockim mamy wyżłobiony haczyk, stanowiący całość ze spodem pudła rezonansowego.

Można by przyjąć, że zachowane resztki to po prostu pozostałość rzemienia, służącego do zawieszania instrumentu podczas gry na ramieniu, jednak w główce nie ma

23 Powietkin 1982, s. 312–314. Autor dopuszcza możliwość, że dodatkowe otwory służyły do zamocowania małych kołeczków, między którymi przebiegały struny. Zakładanie i wyjmowanie kołeczków byłoby wówczas prostym sposobem przestrajania instrumentu podczas gry zespołowej.

24 Olędzki 1978, s. 26–27.

25 Wobec konieczności wyboru rozwiązania do celów rekonstrukcji obiektu zdecydowaliśmy się z Andrzejem Kuczkowskim na wprowadzenie naciągu sześciostunowego i zastosowanie szerokiego prozka górnego, na którym struny rozkładają się wachlarzowato [Ewa Dahlig-Turek].

specjalnego miejsca do zamocowania takiego rzemienia – musiałby on być okręcony wokół szyjki, uniemożliwiając grę melodyczną. Ponadto znalezione fragmenty są bardzo krótkie i uformowane w wyraźną pętlę.

Bez zamocowania na główce lub szyjce rzemień nie utrzymałby się na samym tylko haczyku i w chwili wrzucania instrumentu do studni po prostu by spadł. Skoro jednak zachował się na pudle instrumentu, to można wywnioskować, że w momencie wyrzucania instrumentu był napięty (z jednej strony naciągały go struny, a z drugiej przymocowany był do „guzika”) i dopiero potem pękł lub zbutwiał.

Obecność podstawka dowodzi, że instrument wyrzucono razem ze strunami, które go przytrzymały, a zatem w stanie kompletnym. Brak strunociągu oznacza, że jego funkcję pełnił rzemień. Jak wynika ze źródeł ikonograficznych z XI i XII wieku rozwiązanie takie było wówczas szeroko praktykowane²⁶. Przyjęto je także przy rekonstrukcji nowogrodzkich *gudoków*²⁷, a współcześnie występuje ono jeszcze np. w tradycyjnych smyczkowych instrumentach tureckich *fasıl kemençesi*.

Ostatni ze znalezionych elementów to mała drewniana płytką, której interpretacja przysparza najwięcej problemów. W przeciwieństwie do innych elementów instrumentu wykonana została dosyć precyzyjnie i ma z jednej strony owalne zgrubienie, wyglądające jak nasada ułamanego trzonka – może to być zatem jedna z wyłamanych główek kołków. Ponieważ jednak znajdowała się we wnętrzu instrumentu, to – zdaniem Andrzeja Kuczkowskiego – mogła też służyć do korygowania wysokości podstawka, wykonanego z drewna co prawda twardego (dąb), ale łatwo ulegającego wypaczeniom. Byłby to zatem klin podkładany pod dłuższą nóżkę podstawka, w miarę potrzeby podwyższający cały ten element. Funkcja taka uzasadniałaby przekrój płytki.

O technice gry na instrumencie płockim wnioskować możemy jedynie na podstawie cech konstrukcyjnych. Instrument odnaleziono bez smyczka, jednak stosowanie techniki smyczkowej sugerują takie cechy jego budowy, jak np. głębokie wcięcia boczne (tzw. talia)²⁸, płaskie pudło o niskich bocznych czy symetrycznych otworach rezonansowych. Płaski grzbiet podstawka uniemożliwiał grę na każdej strunie z osobna, grający musiał zatem smyczkować po wszystkich strunach równocześnie, albo prowadząc linię melodyczną na tle stałego burdonu, albo też sam burdon jako akompaniament (np. do śpiewu).

Szyjka jest tak krótka, a zarazem szeroka, że przy prostej ludowej technice wykonawczej wyobrażalna jest wyłącznie gra w jednej pozycji (tj. bez możliwości przesuwania dłoni wzdłuż szyjki) i to tylko na pierwszej strunie (co najwyżej dwu). Możliwości muzyczne fideli płockiej były zatem bardzo ograniczone.

26 Bachmann 1969, s. 91.

27 Powietkin 1982, s. 312–314.

28 Zauważmy, że dla instrumentów strunowych szarpanych typowe jest pudło o kształcie owalnym, bez przewężenia (albo z niewielkim tyłko wcięciem).

Z uwagi na procesy rozwojowe, które przechodziły instrumenty obce, ale reprezentujące zbliżoną tradycję wykonawczą (zwłaszcza rosyjski *gudok*), można analogicznie zakładać, że fidel płocka, którą znamy w formie wiolinizowanej, występowała wcześniej w wersji bez wcięć bocznych, na co jednak nie ma dowodów.

1.4. *Suka*

Drzeworyt z książki Haura i kolejne źródło dzieli niemal dwieście lat. Wydawałoby się, że jeśli można liczyć na jakieś ślady terenowe, to powinna je przynieść dokumentacja, którą przez całe swoje życie prowadził Oskar Kolberg. Nie znajdziemy w niej jednak żadnych rewelacji, a zainteresowanie wzbudzić może jedynie enigmatyczna wzmianka o „szerokich skrzypcach z krótkim grubowłochatym smyczkiem”, pokazanych na wystawie etnograficznej w Kołomyi w roku 1880²⁹.

Sensację przyniosła dopiero Pierwsza Polska Wystawa Muzyczna, zorganizowana w roku 1888 z inicjatywy hr. Gustawa Platera w salonach hr. Raczyńskich, tj. w pałacu Krasińskich w Warszawie. Była to, jak pisze Beniamin Vogel, „największa w dziejach kultury polskiej wystawa muzyczna, na której prezentowano instrumenty dawne i współczesne, rękopisy, ikonografię, liczne pamiątki, m.in. po F. Chopinie i S. Moniuszce”³⁰.

Dział instrumentów ludowych zajmował co prawda jedynie skromną część ekspozycji, ale pokazano wówczas m.in. niezwykle chordofon, który autorzy wzmianek prasowych określali jako „starożytne nader skrzypce” [il. 13]. Dzięki zainteresowaniu, jakie ten instrument wzbudził, jego obecność odnotowana została w kilku relacjach prasowych:

Wspomnieć jeszcze musimy o dawnym, dziś już nieużywanym instrumencie polskich kmiotków, szczególniejszą noszącym nazwę suki, przypominającym kształt dzisiejszych skrzypiec o szerokiej a krótkiej szyjce³¹.

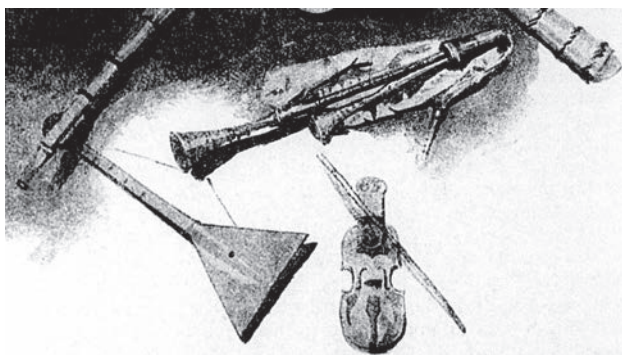
Daliej spotykamy [...] okaz starożytnych nader skrzypiec [...], przypominający oryginalnością kształtów, ozdoby architektoniczne spotykane w kapitelach i miniaturach z wieku XIV-go³².

29 Kolberg 1970, s. 234.

30 Vogel 1991, s. 77.

31 Poliński 1888, s. 114.

32 Ciechomski 1888, s. 148.



13. Instrumenty ludowe na wystawie muzycznej, 1888 (fragment ilustracji)

Najcenniejszym źródłem powstałym w roku wystawy jest artykuł Jana Karłowicza. Ten wybitny historyk i znawca gwar znany jest muzykologom głównie jako ojciec kompozytora Mieczysława Karłowicza, a także dzięki *suce* biłgorajskiej. W artykule opublikowanym na łamach czasopisma „Wisła” zamieścił krótkie opracowanie, poświęcone pokazanym na wspomnianej wystawie instrumentom ludowym, uzupełnione ilustracjami wykonanymi przez Tadeusza Dowgirda – malarza z wykształcenia i archeologa z powołania, stale współpracującego z redakcją czasopisma.

Karłowicz pisał:

Ciekawy okaz przedstawia fig. 6; jest to, jak powiada katalog, „wiejski instrument starożytny, zwany *suka*, zupełnie wyszły już z użycia; gra się na nim jak na skrzypcach; własność J. Pawłowskiego”. Kształt suki tej, jak widzimy, podobny jest do skrzypiec, tylko że ma szyjkę krótką a szeroką, długości 11 cm., szerokości 62 cm. Długość pudła 36 cm, jego wysokość 4 cm. Długość całego narzędzia 50 cm. Podstawka oparta nie na górnej dece, jak u skrzypiec, ale na dolnej; strun cztery. Robota instrumentu naogół dość gruba, niektóre tylko części staranniej i ozdobniej wykonane. Smyczek ma pozór bardzo pierwotny: składa się z prostego patyka trzciniowego, z umocowanym po obu końcach włosieniem końskim; długość 65 cm. Według opowiadania szan. właściciela, *suka* była dawniej w użyciu u rusinów w Lubelskiem. Okaz wystawiony nabyty został we wsi Bielakach (powiat biłgorajski). Ostatnim muzykiem, umiejącym używać suki, miał być wieśniak Józef Jura, we wsi Kocudzach (pow. biłgorajski). Grało się na niej trzymając nie jak skrzypce, lecz przewiesiwszy na sznurku przez lewe ramię, tak, aby instrument znajdował się przy piersiach; smyczkiem pociągało się poziomo, równoległe do linii ramion. Podobno w tej samej okolicy zwyczajne skrzypce nazywają *psami* (np. „grał na psach”). Żaden dostępny mi słownik, ani polski, ani ruski, ani wogóle słowiański nie podaje wyrazu *suka* w znaczeniu narzędzia muzycznego. Pożądaniemiby

były szczegółowe wiadomości z okolic, gdzie było ono lub jest znanem, a także potwierdzenie wskazówki o *psach*. [...] W opisie powyższym korzystałem z notat, udzielonych mi przez panów T. Dowgirda i A. Zakrzewskiego³³.

Dla interpretacji i rekonstrukcji instrumentu, który z uwagi na swoje pochodzenie wszedł do naszej literatury muzykologicznej pod nazwą „suka biłgorajska” lub „suka kocudzka”, najważniejsza jest jednak ilustracja, wykonana z dużą dbałością o szczegóły [il. 14]. Zważywszy, że Dowgird jako malarz i archeolog łączył zapewne umiejętności odwzorowania przedmiotu z naukową dokładnością, można chyba uznać to źródło za wiarygodne. Zresztą nie tylko wykonał on rysunek, ale też zebrał informacje na temat instrumentu, co odnotował sam Karłowicz. Przy wnikliwej analizie ilustracja pozwala uzyskać szereg istotnych informacji.



14. *Suka* wg Tadeusza Dowgirda

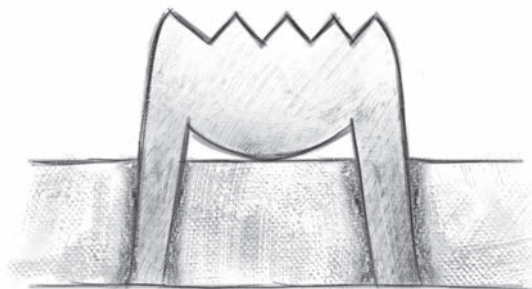
³³ Karłowicz 1888, s. 434–435.

Cztery struny zamocowane są na kołkach osadzonych odspodnio w główce. Przechodzą dalej przez prożek (na rysunku widoczny jako cienka linia, na której załamuje się przebieg strun). W przeciwieństwie do fideli płockiej *suka* ewidentnie ma podstrunnicy – świadczy o tym rozkład cieni na rysunku. Wycięta w niej rozeta miała zapewne znaczenie czysto dekoracyjne, albowiem trudno przypuszczać, aby kryła okrągły otwór rezonansowy typu lutniowego (ten bowiem musiałby być wycięty w płycie instrumentu, a nie w podstrunnicy).

Otwory rezonansowe *suki* reprezentują typ zbliżony do skrzypcowych efów, ale bez poprzecznych nacięć (w lutnictwie ludowym otwory o tym kształcie nazywa się „esami”). Wydaje się, że lewy otwór poszerzony został o dodatkowe prostokątne wycięcie, przez które lewa nóżka podstawka przechodzi do spodu korpusu, pełniąc funkcję duszy.

Na grzbiecie podstawka rysownik zaznaczył głębokie karby, przez które przechodzą struny. Analogicznie jak w fideli płockiej prosta krawędź górna wyklucza możliwość gry melodycznej na środkowych strunach bez pobudzania smyczkiem skrajnych – oznacza to stosowanie techniki burdonowej. Z kolei zaokrąglona dolna krawędź podstawka zdaje się dolną częścią przylegać do płyty wierzchniej, spełniając w ten sposób akustyczny warunek przenoszenia drgań ze strun na pudło rezonansowe. Fakt, że tylko jeden z otworów rezonansowych wydaje się mieć dodatkowe poszerzenie, skłania do wniosku, że podstawek był asymetryczny – jak w chordofonie płockim. Przenoszenie drgań odbywałoby się z górnej płyty, do której przylega środkowa część podstawka, poprzez nóżkę-duszę do spodu pudła.

Rysunek Dowgirda nie jest jednak na tyle precyzyjny, aby można było wykluczyć inną ewentualność: zastosowanie podstawka o dwu długich nóżkach przechodzących do spodu instrumentu. W takim przypadku można by założyć, że poszerzenie jednego z otworów miało służyć dopasowaniu wąskiego rozstawu nówek podstawka do zbyt dużej odległości między otworami rezonansowymi [il. 15]:



15. Hipotetyczny podstawek *suki*

Ani opis, ani rysunek nie pozwalają wnioskować ani o profilu instrumentu, tzn. o wysklepieniu spodu i płyty, ani o technice jego wykonania (klejenie bądź żłobienie

puddła rezonansowego). Z uwagi na charakter instrumentu można jednak z dużym prawdopodobieństwem założyć, że wykonany był tradycyjną ludową techniką lutniczą – przez wyłobienie całego korpusu w jednym kawałku drewna, razem z szyjką i główką, a następnie naklejenie płyty.

Struny nawijane były na odspodnio osadzone kołki. Widoczne na rysunku nacięcia trzonków służyły zapewne do zaczepienia końcówek strun, zamocowanych z drugiej strony na haczykach przytwierdzonych do strunociągu³⁴. W stosunku do podanych przez Karłowicza wymiarów instrumentu rysunek Dowgirda oddaje proporcje w sposób wierny, jedynie szyjka wydaje się nieco zbyt krótka.

Kilka lat później, w roku 1895, wybitny malarz Wojciech Gerson, znany ze swoich zainteresowań kulturą ludową, namalował ten sam egzemplarz. Niewielka akwarela jego autorstwa, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, przedstawia *sukę*: wizerunek frontalny i boczny chordofonu, a także przekrój [il. 16]. Artysta naszkicował również smyczek i sylwetkę muzyka grającego na *suce*. O ile jednak sam instrument rysowany był zapewne z natury, o tyle postać muzyka może być jedynie projekcją wyobrażeń artysty.

Dokumentatorska dokładność Gersona kazała mu odnieść wizerunek instrumentu do skali (w calach), co daje dość dobre wyobrażenie o wymiarach *suki*, ważne dla rekonstrukcji instrumentu.

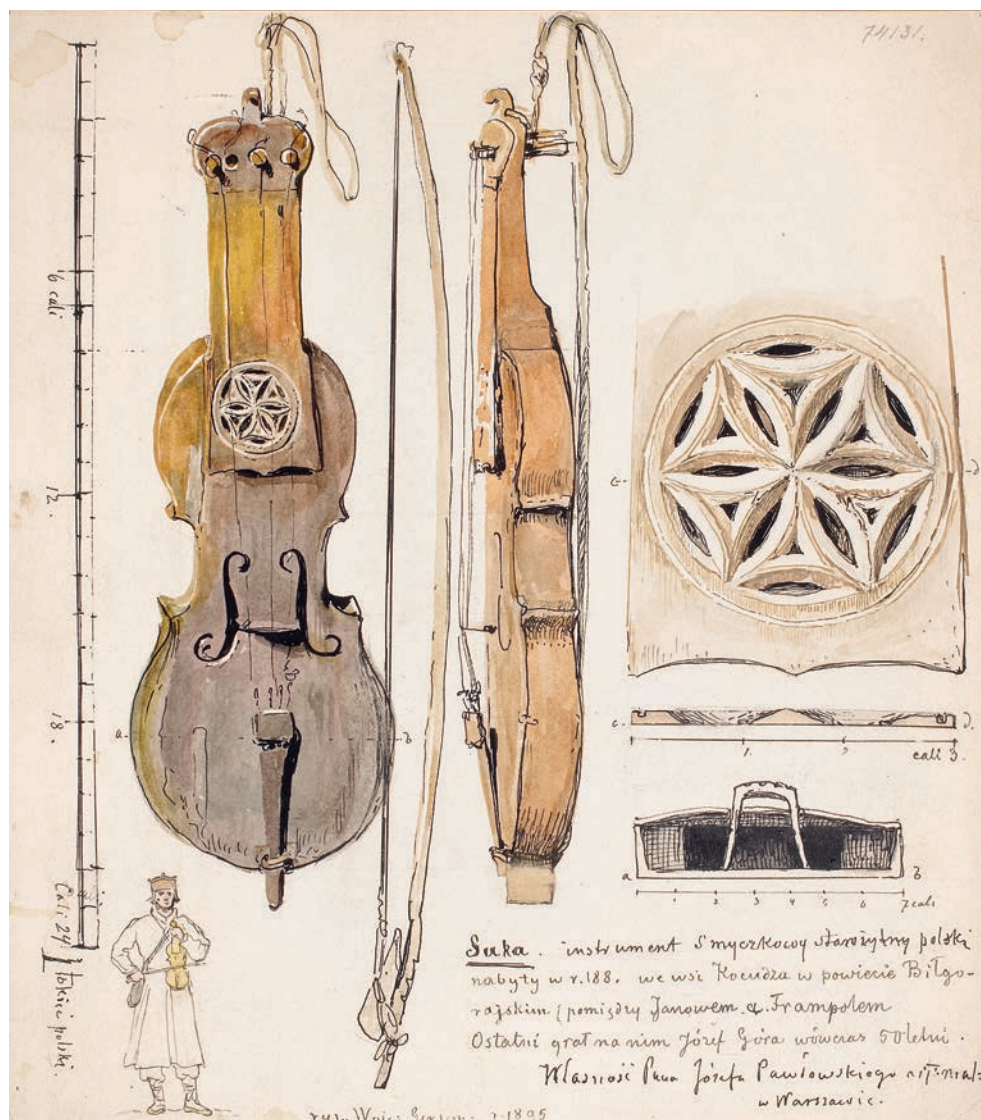
Ilustracja, wykonana piórką i akwarelą, opatrzona została przez Gersona następującą notką:

Suka instrument smyczkowy starożytny polski nabyty w r. 1888. we wsi Kocudza w powiecie Biłgorajskim | pomiędzy Janowem .a. Frampolem Ostatni grał na nim Józef Góra wówczas 50-letni. Własność Pana Józefa Pawłowskiego art. mal. w Warszawie.

Powyższy tekst pozwala zidentyfikować instrument jako ten sam egzemplarz, który w roku 1888 został pokazany na wystawie, narysowany przez Dowgirda i opisany przez Karłowicza.

Ilustracja Gersona przynosi o wiele więcej szczegółów niż źródło z „Wisły”. Puddło rezonansowe zdaje się stanowić całość z szyjką, główką i „guzikiem” w formie podłużnego klocka. W główce widoczne są cztery otwory kołkowe, ale jednego kołka brak. Główna – co widać w ujęciu bocznym – jest lekko zaokrąglona ku tyłowi. Kołki, podobnie jak u Dowgirda, osadzone są odspodnio i mają nacięcia do zamocowania strun. Między podstrunnica a płytą nie można zauważyć podwyższającego klina. W swojej szerszej części, na wysokości środka rozety, podstrunnica osiąga szerokość 3 cali (ok. 7,5 cm).

34 Pod strunociągiem widoczny jest dolny prożek, co świadczy o dość znacznie posuniętej wiolinizacji, tj. przekształceniach w kierunku modelu klasycznych skrzypiec.



16. Suka wg akwareli Wojciecha Gersona, 1895

Wizerunek boczny ukazuje wiolinizację profilu: płyta wysklepiona jest w przekroju tak poprzecznym jak i podłużnym, a szyjka ma wyraźnie wyodrębnioną piętękę. Spód instrumentu jest zupełnie płaski.

W oparciu o uwzględnioną na ilustracji skalę można uzupełnić podane wcześniej wymiary o następujące dane³⁵:

	cale	mm
szerokość talii	4,5	112,5
szerokość płyty (max.)	7,0	175,0
długość całkowita	22,0	550,0
dł. bez „guzika” i występu w główce	20,0	500,0
długość szyjki	4,5	112,5
długość główki	2,5	62,5
długość „guzika”	1,0	25,0

Dolny zaczep strun na haczykach z drutu przedstawiony został identycznie jak u Dowgirda: gruby sznur łączy haczykowato zagięty występ strunociągu z „guzikiem”, czyli występem w dolnej części pudła, a zarazem służy do zawieszania instrumentu na ramieniu, jak to pokazuje wizerunek muzykanta. Drugi koniec sznura przymocowany jest do spodniej strony główki, prawdopodobnie przez przewiercony otwór.

Poprzeczna linia pod strunociągiem wydaje się wskazywać na obecność dolnego prożka, co także potwierdza wersję Dowgirda. Istnienia górnego prożka nie można natomiast ani stwierdzić, ani też odrzucić, ponieważ ilustracja nie jest wystarczająco dokładna. Na ujęciu bocznym struny biegną wprawdzie od kołków wprost do podstawka i nie widać, aby były podparte, ale fragment przedstawiający górny brzeg podstrunnicy został przez Gersona potraktowany nazbyt po malarsku. Żadne z ujęć nie pokazuje też dodatkowego poszerzenia lewego otworu rezonansowego.

Podstawek o nieco zaokrąglonym grzbiecie, mającym cztery głębokie rowki, przechodzi dwiema lekko ukośnymi nóżkami do spodu instrumentu, bez żadnego punktu styczności z płytą – nie może zatem przenosić na nią drgań i nie pełni funkcji duszy. Z przekroju poprzecznego wynika, iż dolny rozstaw nówek jest większy niż rozstaw otworów rezonansowych, więc niejasny jest sposób wstawiania podstawka do pudła instrumentu. Trudno jednak traktować rysunek Gersona, mimo niewątpliwych ambicji dokumentatorskich artysty, jako źródło absolutnie miarodajne w tak drobnych szczegółach.

Pomimo pewnych wątpliwości wydaje się jednak, że Gerson malował swoją akwarelę nie z pamięci, ale posługując się instrumentem w charakterze modelu, dzięki czemu możliwe było wprowadzenie skali i kilku ujęć.

Ilustracja Gersona posłużyła do wykonania *suki* wraz ze smyczkiem dla Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu (1970).

³⁵ Przyjęto w przybliżeniu 1 cal = 25 mm.

W świetle zjawisk udokumentowanych w polskim lutnictwie ludowym w wieku XX unikatowość *suki* sprowadza się do budowy szyjki i główki, inne bowiem szczegóły spotykamy w skrzypcach żłobionych. Kolejny osobliwy element, podstawek, albo istotnie był typem odosobnionym (dwie nóżki długie), albo też nawiązywał do tradycji historycznych (jedna nóżka długa, druga krótka).

Kolejną chronologicznie wzmiankę o *suce* podał Kazimierz Moszyński³⁶. Ponieważ jednak korzystał wyłącznie z artykułu Karłowicza, nie wniósł żadnych nowych informacji. Warto jednak odnotować końcowy wniosek tego autora, iż „z porównawczego punktu widzenia suka posiada dość dokładne analogie w niektórych narzędziach skrzypcowatych Europy zachodniej”³⁷. Są to pierwsze w literaturze przedmiotu uwagi na temat przypuszczalnego pochodzenia *suki*, jednak nieoparte żadną argumentacją.

Poszukiwania śladów *suki* kontynuowano po drugiej wojnie światowej. Latem 1950 roku, podczas badań terenowych w Rzeszowskim i Lubelskim, Jadwiga i Marian Sobiescy mieli nadzieję na odnalezienie jeśli już nie instrumentu, to chociażby osób pamiętających *sukę*. Wiele wskazywało na to, że ich starania zakończą się sukcesem, albowiem w trakcie wspomnianego objazdu terenowego zdołali przeprowadzić wywiad z dwoma informatorami zamieszkałymi w Kocudzy koło Biłgoraja – Marcinem Gilasem (ur. 1903) i Adamem Korczakiem (ur. 1887). Z uwagi na ograniczenia techniczne i finansowe wywiady w tamtym okresie nie były nagrywane – sporządzano z nich protokoły. W dokumencie zawierającym informacje z przeprowadzonego wywiadu czytamy³⁸:

Instrument korpusem podobny jest do skrzypiec (trochę mniejszy³⁹ korpus, szyjka krótsza). Ma szeroką szyjkę i podstrunnice do 7,2 cm – w górnej części płaską dla osadzenia kołków od dołu (jak w lirze). Cztery struny strojono w kwintach. Płaski spód stanowił z bokami jedną całość. Deką górną, trochę sklepioną, ma dwa otwory rezonansowe w kształcie litery S. Podstawek przechodził obydwoma nóżkami do spodniej deki. U dołu była nóżka do 5 cm długa. Smyczek pałkowaty, trzymano w dwóch palcach, bliżej środka. Grano wolno, po jednej nucie, nie akordami, stawiając palce z boku struny, dotykając ją paznokciem, najchętniej w pozycji siedzącej. Drzewo z którego budowano *sukę*: spód brzoza, góra – sosna albo świerk. W Kocudzy grali na tym instrumencie: Sobek Jaszek i Gilas Jan (stryj Marcina) [...] według Gersona na podstrunnicy jest jeszcze wyrzeźbiona cyrklem róża wietrzna. Egzemplarz Gersona ma 3 struny i następujące wymiary: cała

36 Moszyński 1939, s. 1323–1324.

37 Moszyński 1939, s. 1324.

38 Sporządzony przez Jadwigę Sobieską protokół jest przechowywany w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (sygn. 333).

39 Informacja ta została skorygowana – początkowo zapisano „większy”.

długość 52,8 cm. Gerson opisuje sukę na której grał w Kocudzy w r. 1895 Józef Góra, mający wówczas 50 lat.

Jak widać, w protokole mieszają się różne źródła informacji – wypowiedzi informatorów terenowych, wnioski własne Sobieskiej, wynikające z analizy akwareli Gersona, a także zapewne informacje z literatury.

Niektóre z powyższych informacji wymagają uściślenia:

- 1) Rok 1895 jest w rzeczywistości datą wykonania rysunku przez Gersona, a nie ostatniego zastosowania instrumentu; według Karłowicza już w roku 1888 *suka* była poza praktyką muzyczną, a zatem trzeba przyjąć, że wyszła z użycia około połowy XIX wieku.
- 2) Gerson rzeczywiście narysował instrument z trzema strunami, ale ewidentnie chodzi tu o degradację powstałą w ciągu kilku lat, jakie upłynęły od wystawy, albowiem instrument ma cztery otwory kołkowe.
- 3) Pomiar długości instrumentu i szerokości szyjki prawdopodobnie został przez autorów protokołu podany w oparciu o wyliczenia według ilustracji, nie wynika natomiast z innych źródeł.

Trudno w przytoczonej notatce oddzielić informacje terenowe od wiadomości wcześniej już uzyskanych przez badaczy z literatury. W stosunku do danych zawartych w artykule Karłowicza nowością jest bliższe określenie techniki gry jako paznokciowej i ściśle jednogłosowej. Informacja o technice paznokciowej jest jedyną wzmianką o tym sposobie gry – nie wiadomo, czy wyszła ona od informatorów, czy też jest domysłem samej Jadwigi Sobieskiej. Z kolei wzmianka o grze „po jednej nucie, nie akordami” wzbudzałaby duże wątpliwości, gdyby potraktować ją dosłownie. Tradycja gry melodyczno-burdonowej na instrumentach smyczkowych jest w muzyce ludowej tak silna, że trudno sobie wyobrazić grę czysto melodyczną. Być może chodziło tu jednak wyłącznie o podkreślenie, że nie skracano jednocześnie więcej niż jednej struny (co oczywiście gry burdonowej nie wyklucza).

Powołując się na badania Sobieskich, Jan Stęszewski podał informacje nieco bardziej szczegółowe: napisał, że Gilas grał w młodości na *suce* należącej do swojego wuja, urodzonego w roku 1870, i że instrument mógł mieć trzy lub cztery struny⁴⁰. Stwierdził też, że kapela biłgorajska tradycyjnie składała się z *suki* i bębenka z brzękadłami. Stęszewski opisuje podstawek *suki* jako typ o dwu nóżkach długich, a zatem przyjmuje wersję Gersona.

Ponieważ Marcin Gilas zapewniał, że pamięta sukę z dzieciństwa i potrafiłby ją wykonać, podjęto kilkuletnie negocjacje. Ostatecznie dopiero w roku 1970 zbudował dla Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu „sukę”, która w niczym nie przypomina wyobrażeń z XIX wieku. Pudło rezonansowe powstało na bazie korpusu skrzypiec klejonych, tzn. wykonane zostało nie typową dla lutnictwa ludowego metodą

40 Stęszewski 1975, s. 20.

złobienia, ale sklejanja osobno wykonanych boczków i płyt rezonansowych. Płyty są wysklepione i mają wystające krawędzie; Gilas wyciął w nich otwory rezonansowe typu skrzypcowego („efy”). Także profesjonalny charakter zastosowanych akcesoriów (prożki, podstrunnica, strunociąg, podstawek i wyodrębniony guzik), upodabnia instrument do skrzypiec. Można by zatem odnieść wrażenie, że mamy po prostu do czynienia z ludowymi skrzypcami, gdyby nie klockowa główka z frontalnie osadzonymi czterema kołkami. Tak więc egzemplarz ten nie tylko w niczym nie przypomina *suki* z 1888 roku, ale nie wykazuje także żadnej z cech wymienionych przez informatora w roku 1950.

Rozczarowanie tą rekonstrukcją z pamięci przeżyli zapewne sami Sobiescy – przeżyła je także Ewa Dahlig, badająca ten instrument po latach. Dopiero w roku 2009 miało się okazać, że Gilas był jednak informatorem wiarygodnym.

Suka jest bodaj najbardziej tajemniczym i frapującym instrumentem w historii polskich chordofonów smyczkowych, a może w historii polskiego instrumentarium ludowego w ogóle, toteż nie dziwi fakt, że wzbudzała zainteresowanie nie tylko polskich, ale i zagranicznych badaczy.

Zadziwiająca jest już sama nazwa instrumentu. Niektórzy badacze podjęli próbę jej interpretacji, jednak bez sukcesu. Karłowicz pisał: „Żaden dostępny mi słownik, ani polski, ani ruski, ani wogóle słowiański nie podaje wyrazu *suka* w znaczeniu narzędzia muzycznego”⁴¹. Z kolei Jadwiga Sobieska stwierdza:

Ta nieco szokująca nazwa nie znalazła pełnego wytłumaczenia. Są podstawy, by sądzić, że jest równoznaczna z określeniem czegoś pośledniego, nie szanowanego, spełniającego podrzędną rolę. Znajduje to potwierdzenie w informacjach o muzycznej funkcji *suki*, które wspólnie z M. Sobieskim uzyskaliśmy w 1950 r. we wsi Kocudza pod Biłgorajem⁴².

Ludvík Kunz uznał, że źródłem nazwy instrumentu mogło być jego mało szlachetne brzmienie, albowiem „paznokciowa technika skracania strun wytwarzała, zwłaszcza w rękach wiejskich laików, cienkie, natrętnie skowyczące dźwięki”⁴³.

Jak wynika ze współczesnych badań terenowych nazwa „*suka*” pojawia się w terminologii ludowej jako określenie strunociągu skrzypiec. Stosowanie nazw zaczerpniętych z przyrody ożywionej i nieożywionej jest praktyką powszechną i informatorzy na ogół nie są w stanie określić tych wyjaśnić i uzasadnić⁴⁴. Z zoologicznych odniesień, spotykanych w nazewnictwie części skrzypiec, wymienić można takie, jak np. „pies” („piesek”), „*suka*”,

41 Karłowicz 1888, s. 434.

42 Sobieska 1982, s. 68.

43 Kunz 1979, s. 231.

44 Dahlig 1983.

„żabka”, „kobyłka”, „kotka”. Zastanawiające jest jednak wspomniane przez Karłowicza występowanie opozycji „suka” – „pies” („psy”). O ile bowiem zastosowanie „dziwnej” nazwy do „dziwnego” instrumentu można uzasadnić wyjątkowością tego ostatniego, o tyle określanie zwykłych skrzypiec mianem „psów”, podczas gdy właściwa nazwa jest stosowana od XV wieku, musi rodzić niedowierzanie. Należy zatem dopuścić możliwość, iż oba te określenia, *suka* i *psy*, zostały przez informatora np. wymyślone na poczekaniu. Ponieważ nie ma innego niż artykuł Karłowicza potwierdzenia terminu „suka”, mógł on mieć charakter przypadkowy, być może jednostkowy, a z całą pewnością wyłącznie lokalny.

Co do interpretacji *suki* w kontekście rozwoju instrumentów muzycznych, najstarszą bodaj notatkę znajdziemy u Wojciecha Gersona, który jeszcze w roku 1888, zapewne tuż po wystawie, napisał:

zwracam uwagę na uderzające podobieństwo kształtu gęśli na drzeworycie krakowskim z r. 1696 wyżej wzmiankowanym⁴⁵ z ryciną przedstawiającą serba grającego na huśli swej i na instrument nazwany suką, a zawieszony na ścianie wśród instrumentów polskich. Uderzającą i wielce zajmującą jest nawet ornamentacja zupełnie identyczna, tej tak zwanej suki, z gęślą grajka polskiego z r. 1693⁴⁶.

Jak się wydaje, pierwszym autorem, który podjął próbę historycznej interpretacji *suki* w był Zdzisław Szulc. Wyodrębnił on w budowie *suki* dwie warstwy historyczne:

1. cechy „skrzypcowe”:
 - kształt pudła rezonansowego;
 - cztery struny;
2. „znamiona pierwotne”:
 - krótkka, szeroka szyjka;
 - odspodnie osadzenie kołków;
 - rozeta;
 - kształt podstawka;
 - sposób umocowania strun w strunociągu przy pomocy haczyków⁴⁷.

Jak można przypuszczać, Szulc znał jedynie rysunek Dowgirda, bowiem akwarela Gersona pozwalałaby poszerzyć zakres cech „skrzypcowych” o podstrunnice, a listę „znamion pierwotnych” – o żłobioną technikę wykonania pudła rezonansowego.

⁴⁵ Rok 1696 jest błędem drukarskim, albowiem wcześniej Gerson wspomina o „drzeworycie z kobziarzem” (jak wielu innych autorów jego czasów, mianem „kobzy” określając dudy), co jednoznacznie wskazuje na scenę zabawy w karczmie, a więc drzeworyt ze strony 155 księgi Haura z roku 1693.

⁴⁶ Gerson 1888, s. 189.

⁴⁷ Szulc 1953, s. 15.

Szulc określił podstawek jako płaski, z grzbietem mającym cztery karby i dwiema równej długości nóżkami przechodzącymi przez otwory rezonansowe. Jak pisze, „ten typ podstawka – chronologicznie biorąc – zdaje się być starszym od takiego z nierównej długości nóżkami”. Zakładał zatem, że rozwój form podstawka polegał na stopniowej redukcji: od dwu nóżek długich (a więc przy całkowitym braku duszy), poprzez jedną nóżkę długą (pełniącą funkcję duszy) i jedną krótką, aż do dwu nóżek krótkich i duszy jako osobnego elementu. Należy jednak podkreślić, że na potwierdzenie powyższej hipotezy nie ma rzeczywistych dowodów. Tadeusz Malinowski podaje przykład wczesno-średniowiecznego instrumentu strunowego z wykopalisk w Opolu, w którym zachowała się „podkładka pod struny” (a więc podstawek) o dwu nóżkach krótkich⁴⁸.

Podobnie jak Gerson, Jadwiga Sobieska zasugerowała związek *suki* z serbołużyckimi *huslami*, na których, jej zdaniem, również grano techniką paznokciową⁴⁹. O pokrewieństwie instrumentów miałyby także stanowić rozeta. Ta ostatnia jest jednak typowym elementem zdobniczym stosowanym w cymbałach południowo-wschodniej Polski, a także w ludowej sztuce huculskiej, której oddziaływanie, ze względów geograficznych, wydaje się znacznie bardziej prawdopodobne.

Przed badaniami Ewy Dahlig najpełniejszą teorię na temat *suki* sformułował Jan Stęszewski. Sugerując się analogiczną pozycją instrumentu podczas gry, zauważa podobieństwo *suki* do chordofonu ze sceny w karczmie, przywołuje uwagi Martina Agricoli⁵⁰ o „polskich skrzypcach”, a wreszcie konkluduje, że *suka* – niekoniecznie pod tą nazwą – występowała w polskiej tradycji ludowej przynajmniej od XVII (drzeworyt w księdze Haura) do XIX wieku (ekspozycja instrumentu w 1888 roku) i prawdopodobnie nawiązywała do innych instrumentów, typu np. rosyjskiego *gudoka*⁵¹.

Z kolei słowacki instrumentolog, Pavel Kurfürst, postawił hipotezę, w myśl której *suka* reprezentuje ostatnią fazę rozwojową smyczkowej liry w Europie Środkowej⁵². Dysponując jedynie artykułem Karłowicza, wraz z rysunkiem Dowgirda, przyjął szereg błędnych założeń, w oparciu o które stworzył „idealną rekonstrukcję” *suki*, którą – niestety – trzeba uznać za zupełnie mylną⁵³. Najbardziej spektakularnym błędem jest

48 Malinowski 1996, s. 143.

49 Sobieska 1982, s. 68.

50 Na Agricolę powołuje się również czeski badacz Ludvík Kunz, którego zdaniem, spośród polskich instrumentów ludowych *suka* jest jedynym, jaki można łączyć z *Polische Geigen*, z uwagi na paznokciową technikę gry, którą przyjmował jako pewnik (Kunz 1979, s. 230). Szerzej na ten temat zob. niżej, rozdział: „Technika paznokciowa – rzeczywistość czy legenda”.

51 Stęszewski 1975, s. 21.

52 Kurfürst 1986.

53 Kurfürst przyjął m.in., że płyta wierzchnia była zupełnie płaska, boczki miały zróżnicowaną wysokość, pod rozetą krył się otwór rezonansowy, a płyta wierzchnia przykrywała nie tylko wyrażone pudło rezonansowe, ale także szyjkę. Lista błędów jest, niestety, dłuższa (zob. Dahlig 2001, s. 74–75).

nierównoległe położenie płyty wierzchniej i spodu w wyniku wprowadzenia nierównej wysokości boczków (maksymalna wysokość instrumentu przypada w dolnej jego części, minimalna natomiast w miejscu zetknięcia szyjki z główką). W polskim lutnictwie ludowym nie spotykamy takich rozwiązań.

Nic nie wskazuje na to, aby można było wykazać ciąg rozwojowy, prowadzący od instrumentów typu liry północnoeuropejskiej, jaką Kurfürst miał na myśli (a więc instrumentów typu szwedzkiej *tallharpa* i fińskiego *joubikko*), do polskich fideli kolanowych, jakie znamy z zachowanych źródeł. O ile bowiem istotnie można się doszukiwać podobieństw między chordofonami skandynawskimi a zachowanymi najwcześniejszymi okazami instrumentów strunowych w Polsce, tj. gęślami gdańskimi i gęślami opolskimi, o tyle nie możemy stwierdzić żadnych pośrednich faz rozwojowych, pozwalających połączyć je z fidelami dokumentowanymi od XVI wieku.

Suka wymarła całkowicie – brak jest jakichkolwiek śladów tego chordofonu w terenie. Gdy instrument pokazano na wystawie, był on – jak stwierdza notka w katalogu – „zupełnie wyszły już z użycia”. Informację tę powtarzają Karłowicz i Gerson. Ten ostatni, najwyraźniej w oparciu o dane przekazane przez właściciela, Józefa Pawłowskiego, dodaje, że na namalowanym przez niego egzemplarzu, nabytym w Kocudzy w latach osiemdziesiątych XIX wieku, jako ostatni grał Józef Góra, wówczas pięćdziesięcioletni. Owo „wówczas” może się odnosić do roku zakupu instrumentu, jakkolwiek trudno wskazać powód, dla którego pięćdziesięcioletni muzyk nie miałby już – i to od dawna – grać na instrumencie, który fizycznie nadal istniał. Mogło zatem chodzić o okres wcześniejszy albo też muzyk zmarł, nie było kontynuatorów tej odmiennej tradycji, i instrument sprzedano malarzowi z Warszawy. Według Marcina Gilasa, informatora Sobieskich, na *suçe* grał też jego stryj, urodzony w roku 1870⁵⁴. Jeżeli założymy, że praktykę wykonawczą muzyk ten rozpoczął przed rokiem 1890, to staje się oczywiste, iż musiała jeszcze wówczas istnieć jakaś ciągłość tradycji, chociażby tylko ustnej.

1.5. „Skrzypce z okolic Mielca”

W wydanym przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie katalogu wystawy *Zwykłe – niezwykłe* opublikowana została reprodukcja akwareli autorstwa Stanisława Putiatyckiego, malarza uwieczniającego rozmaite „typy ludowe”. Przedstawia ona *Włościanina ze skrzypcami z okolic Mielca*⁵⁵. Wykonana w roku 1840 akwarela jest źródłem o blisko pół wieku wcześniejszym niż artykuł Karłowicza i rysunek Dowgirda [il. 17].

54 Stęszewski 1975, s. 20; Sobieska 1982, s. 68.

55 Bartuszek 2008, s. 60.



17. Stanisław Putiatycki, *Włościanin ze skrzypcami z okolic Mielca*, 1840

Dla wielu czytelników tego wydawnictwa mogłaby to być jedna z wielu ładnych scenek, jakie w XIX wieku chętnie utrwalali polscy malarze, w tym wybitni, podróżując po kraju i obserwując zwyczaje i kulturę wsi. Ilustracja ta jest jednak czymś znacznie ważniejszym, wręcz niezwykłym: jest kolejnym dowodem istnienia w polskiej tradycji instrumentów skrzypcowych „kolanowych”⁵⁶.

O samym Stanisławie Putiatyckim wiadomo niewiele: był to rysownik, akwarelista, czynny około 1840–1850. W zasobach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie zachowało się 8 rysunków ołówkiem, 73 akwarele i gwasz. Artystę interesowały „typy” i stroje ludowe z okolic Mielca, Przemyśla, Rzeszowa, Tarnopola i Złoczowa.

Wedle Joanny Bartuszek, autorki artykułu o zachowanych w Muzeum Etnograficznym akwarelach Putiatyckiego, malarz koncentrował się na dokumentowaniu typów ludowych, przedstawiając, jak to określiła, „studium kostiumologiczne”, którego wartość dla badań etnograficznych jest do dziś niekwestionowana. Można zatem zakładać, iż mając na celu przede wszystkim rejestrację rzeczywistości, nie zaś kreację artystyczną, Putiatycki był autorem wiarygodnym, a pozostawione przez niego źródło ma wartość dokumentu historycznego.

Do momentu ujawnienia tego źródła logiczna linia rozumowania wydawała się następująca: w procesie przemian instrumentów smyczkowych, obserwowanych od połowy XVI do końca XIX wieku, stopniowo wyraźnie wzrasta oddziaływanie modelu profesjonalnego (a więc klasycznych skrzypiec) na ludową wizję chordofonów smyczkowych. O ile w instrumencie płockim jedynym elementem wiolinizacji była talia, o tyle na drzeworycie Haura oprócz talii możemy już dodatkowo zaobserwować strunociąg i podstrunnicę. *Suka* z 1888 roku w stosunku do chordofonu płockiego zachowała płaskie, żłobione pudło rezonansowe, kołki odspodnie, szeroką szyjkę i podstawek-duszę, jednak kształt jej korpusu i otworów rezonansowych przyjmuje już proporcje skrzypcowe, a obecność podstrunnicy i strunociągu to kolejny przejaw wiolinizacji. Mimo to jednak *suka* wciąż jeszcze w większym stopniu nawiązuje do instrumentarium historycznego niż do skrzypiec, które w XIX wieku powszechnie już weszły do praktyki ludowej w swojej pełnej, profesjonalnej wersji, a to dzięki fabrycznej produkcji instrumentów.

Chronologicznie zatem należałoby się spodziewać, że źródło o niemal pół wieku starsze, akwarela Putiatyckiego, przedstawiać będzie wcześniejszą fazę przemian instrumentów kolanowych. Tak jednak nie jest. Akwarela wykonana została z dużą dokładnością, co umożliwiła wnikliwą analizę chordofonu. Usytuowanie instrumentu podczas gry – na kolanie siedzącego muzyka – jednoznacznie pokazuje, że mamy do czynienia z reliktowym instrumentem kolanowym. Warto też zauważyć podobieństwo ubioru muzyków przedstawionych przez obu malarzy, Putiatyckiego i Gersona.

56 Dahlig-Turek 2012.

Szeroka szyjka i kąt ułożenia lewej dłoni muzyka sugerują zastosowanie techniki paznokciowej. Ze względu na piękne proporcje instrument ten można uznać za hybrydę powszechnie już wówczas znanych skrzypiec i będących w zaniku form kolanowych minionych stuleci.

Z uwagi na kolanową pozycję instrumentu oraz główkę z wertykalnym osadzeniem kołków, wraz z wykonującym rekonstrukcję instrumentu lutnikiem Andrzejem Kuczkovskim, roboczo nazwaliśmy ten instrument „*suką* mielecką”. Instrument zaprezentowany został w grudniu 2009 roku na wystawie „Zakochany Chopin. Inspiracje mazowieckie”, zorganizowanej w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie w ramach obchodów dwóchsetlecia urodzin wielkiego kompozytora⁵⁷.

Suka mielecka sprawia wrażenie, jakby została przerobiona ze skrzypiec, do których w miejsce typowej podstrunnicy wklejono szeroką deseczkę, przystosowując w ten sposób nowoczesny już instrument do historycznej tradycji wykonawczej – gry w pozycji kolanowej techniką paznokciową. I najprawdopodobniej tak właśnie było, albowiem w późnych, XIX-wiecznych źródłach rosyjskich przedstawiających *gudok* znajdziemy pod tą nazwą wyobrażenia skrzypiec używanych w pozycji pionowej. Akwarela Putiatyckiego dowodzi nakładania się dwu tradycji: budowy instrumentów ramieniowych i techniki wykonawczej właściwej instrumentom kolanowym.

Chronologia źródeł nie odpowiada zatem chronologii faz rozwojowych: *suka* biłgorajska z 1888 roku jest bardziej archaiczna niż ta z 1840, ale przecież mogła być ekspozycyjna jako egzemplarz na przykład stuletni, a więc znacznie starszy niż instrument mielecki – nie mamy na ten temat bliższych informacji.

Do niedawna badacze byli tak silnie przekonani o istnieniu jedynej „właściwej” formy suki – instrumentu z wystawy 1888 roku – że wszelkie informacje o chordofonach tego typu weryfikowali w odniesieniu do tego właśnie egzemplarza. Akwarela Putiatyckiego każe nam spojrzeć szerzej, dopuszczając pewną wariantywność budowy instrumentów. I tak wspomniane przez Kolberga „szerokie skrzypce” z Kołomyi (1880) mogły być instrumentem podobnym lub nawet tożsamym z *suką* – ale tą mielecką, nie biłgorajską. W świetle akwareli Putiatyckiego nie jest to wykluczone, ponieważ niezależnie od budowy pudła rezonansowego szeroka szyjka *suki* i „skrzypiec” z rysunku Putiatyckiego niewątpliwie może dawać wrażenie masywności instrumentu.

Jeśli ponownie spojrzeć na *sukę* wykonaną w 1970 roku przez Marcina Gilasa dla Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu w kontekście akwareli Putiatyckiego, to rekonstrukcja – krytykowana jako zupełnie chybiona – nagle nabiera wiarygodności. W porównaniu do suki z 1888/1895 roku właściwie nic się w tej rekonstrukcji

57 Było to ostatnie z serii naszych wspólnych przedsięwzięć przed odejściem tego wspaniałego lutnika, który trwale wpisał się w historię badań nad polskimi chordofonami ludowymi [Ewa Dahlig-Turek].

nie zgadza: pudło rezonansowe jest za duże, klejone, a nie żłobione, wytwórca zastosował skrzypcowe akcesoria (prożki, podstrunnica, strunociąg, podstawek, guzik). Od skrzypiec (bądź raczej altówki) różniła ten instrument tylko główka, która zamiast formy ślimaka ma budowę szerokiego klocka z frontalnie osadzonymi czterema kołkami.

Choć jednak instrument Gilasa w niczym nie przypomina *suki* z roku 1888, okazuje się bardzo podobny do „skrzypiec” Putiatyckiego. Można zatem przypuszczać, że wypowiedzi, jakich udzielił Gilas podczas wywiadu, zostały mu w jakimś stopniu zasugerowane przez ekipę terenową, której nie chciał rozczarować. Być może w tym kontekście znacząca staje się wprowadzona w protokole poprawka, kiedy to korpus instrumentu, najpierw określony jako „większy” od skrzypcowego, potem skorygowano na „mniejszy”. Nie jest wykluczone, że Gilas spontanicznie powiedział prawdę, natomiast został skorygowany przez badaczy, którzy – kierując się informacjami o *suce* z 1888 roku – byli przekonani o słuszności tej informacji. W pamięci jednak przechował inny obraz instrumentu, który nie jest aż tak archaiczny jak *suka* biłgorajska, ale znajduje potwierdzenie w akwareli Putiatyckiego.

Fakt, że nieznana akwarela (1840) i wykonany sto trzydzieści lat później instrument (1970) wykazują uderzające podobieństwo – korpus dużych skrzypiec lub altówki, z klockową główką bez wydrążonej komory kołkowej, z odspodnio osadzonymi czterema kołkami – nie może być przypadkiem. Żaden z instrumentów nie ma rozety – charakterystycznego elementu zdobiącego egzemplarz z 1888 roku.

Warto zatem spojrzeć na *sukę* biłgorajską ponownie, tym razem nie jako jednostkowy egzemplarz, ale rodzaj instrumentu muzycznego, pozostałość pewnej linii rozwojowej ludowych chordofonów smyczkowych. Nie sugerując się znanymi źródłami, jakie pozostawili Dowgird i Gerson, należy raczej poszukiwać pewnych cech ogólniejszych, ponieważ lutnictwo ludowe nie zachowuje ścisłych norm i dopuszcza różnorodność realizacji tego samego „modelu”. Wiejski lutnik kieruje się własnymi zasadami i upodobaniami, zachowując tylko najważniejsze cechy instrumentu: zmienia, zdobi, ulepsza, a w efekcie każdy instrument może być trochę inny, a nawet niepowtarzalny.

Jak można by zatem scharakteryzować *sukę* jako pewien model? Jest to instrument smyczkowy, budową zbliżony do skrzypiec lub wręcz na ich bazie skonstruowany. Należy pamiętać, że w XIX wieku skrzypce były już w polskiej kulturze ludowej instrumentem wszechobecnym i dominującym, jest więc oczywiste, że nawet jeśli z wcześniejszych epok przetrwały jakieś nietypowe formy chordofonów, to wraz z upływem czasu upodabniałyby się one do skrzypiec. Prawidłowość ta nie dotyczy wyłącznie fidei kolanowych, ponieważ także w budowie takich lokalnych instrumentów ramieniowych jak wielkopolskie *mazanki* czy podhalańskie *złóbcoki* dostrzeżemy ślady postępującej wiolinizacji, a więc przejmowania konstrukcyjnych właściwości skrzypiec⁵⁸.

58 Dahlig 2001.

Z uwagi na kształt pudła rezonansowego *suka* budzi zatem ze skrzypcami bliskie skojarzenie, różni ją natomiast budowa szyjki i główki. W skrzypcach kołki napinające struny umiejscowione są w spiralnie skręconej główce, nazywanej ślimakiem. Kołki są w niej osadzone z boku (stąd określenie „kołki boczne”). W *suce* natomiast – we wszystkich źródłach, jakimi dysponujemy, tj. na rysunku Dowgirda, akwarelach Gersona i Putiatyckiego oraz w rekonstrukcji Gilasa – jest grubą deską, a kołki tkwią w niej od spodu („kołki odspodnie”). Co prawda instrument przedstawiony przez Putiatyckiego ma dodatkowo także skrzypcowy ślimak, jednak można stwierdzić, że w rzeczywistości nie pełni on funkcji główki, albowiem nie są w nim rozlokowane kołki do strojenia instrumentu.

W zakresie budowy instrumentu nie można wskazać innych elementów stałych, gdyż inne charakterystyczne atrybuty (rozeta, podstawek) mają charakter jednostkowy. Tym, co decyduje o odrębności i unikatowości *suki* na tle innych zachowanych w polskiej kulturze ludowej melodycznych chordofonów smyczkowych, jest sposób gry.

O sposobie trzymania tej fideli pisał już cytowany Jan Karłowicz, a Wojciech Gerson i Stanisław Putiatycki dopowiadają tę informację wizerunkami grających muzyków: na akwarceli Gersona widzimy małą sylwetkę „suczysty”, który gra w pozycji stojącej, trzymając instrument przewieszony na sznurze przez ramię. Cała jego postać silnie kojarzy się z wyglądem „włościanina” z okolic Mielca. Co prawda ten ostatni siedzi, opierając instrument o lewe udo, ale w gruncie rzeczy w obu przypadkach mamy do czynienia z pionową – a więc „kolanową” – pozycją podczas gry.

Akwarela Putiatyckiego dowodzi, że w połowie XIX wieku reliktywne formy kolanowych chordofonów melodycznych nadal funkcjonowały w ludowej praktyce muzycznej, a zatem *suka* biłgorajska na pewno nie była jednorazową hybrydą, ale pozostałością tradycji, której istnienia nie można kwestionować.

Rodowód *suki* wciąż pozostaje niejasny ze względu na małą ilość danych, jakimi dysponujemy. Namalowany Gersona sposób trzymania *suki* biłgorajskiej (z 1888 roku) musi być wyobrażeniem powstałym w oparciu o informacje od właściciela – nie była możliwa obserwacja z natury, skoro instrument wyszedł już z praktyki muzycznej. Pokazana przez malarza pozycja *suki* podczas gry budzi natychmiast skojarzenia z drzeworytem Haura. Wiadomo jednak, że Gerson znał ten drzeworyt, a zatem mógł się nim zasugerować, zwłaszcza wobec niewątpliwie podobnej formy obu fideli (kołki wertykalne, a nie boczne; wcięcie boczne w korpusie, czyli „talia”).

Ponieważ można stwierdzić także analogie konstrukcyjne między instrumentem Haura a chordofonem płockim, to datowanie instrumentów typu *suki* hipotetycznie przesuwają się wstecz przynajmniej do połowy XVI wieku.

Obie *suki* – biłgorajska i mielecka – pokazane zostały w takiej pozycji gry, jaką przedstawiają też rosyjskie drzeworyty obrazujące *gudok*. Nawiązania do tego rosyjskiego chordofonu wydają się zatem szczególnie prawdopodobne w kontekście przywołanej

przez Gersona informacji, zasłyszanej od właściciela *suki* biłgorajskiej, iż w przeszłości instrument ten był w użyciu u „Rusinów w Lubelskiem”.

1.6. Technika paznokciowa – rzeczywistość czy legenda?

Obecność instrumentów „kolanowych” w polskiej kulturze ludowej jest bezsporna – dokumentują ją źródła ikonograficzne. Na ile jednak możemy być pewni stosowania techniki paznokciowej?

Zanim w polskiej muzyce ludowej pojawiły się „prawdziwe” skrzypce, istniało w niej zapewne wiele odmian chordofonów, o których informacja nie przetrwała. Jedna z wiadomości odsyła nas do połowy XVI wieku, a więc okresu, z którego pochodzi fidel płocka.

Około roku 1540 w niemieckim repertuarze muzycznym zaczęły się pojawiać tzw. tańce polskie („Polnische Tänze”) o specyficznych rytmach, które miały w ciągu kolejnych stuleci odegrać wyjątkową rolę w muzyce polskiej jako rytmy mazura i poloneza. Nie wiadomo, czy to przypadek, czy też wyraz szczególnego zainteresowania naszych sąsiadów odrębnością kultury polskiej, ale dokładnie w tym samym okresie niemiecki teoretyk Martin Agricola pisze o „polskich skrzypcach” (*Polische Geigen*)⁵⁹. Zbieżność tę zauważył także Klaus-Peter Koch, niemiecki badacz polsko-niemieckich związków muzycznych⁶⁰, którego zdaniem w obu przypadkach mamy do czynienia z rodzącą się potrzebą określania zjawisk muzycznych nie tylko według gatunków czy rodzajów, ale także według ich pochodzenia.

Agricola pisze o „polskich skrzypcach” dopiero w drugim wydaniu swojego traktatu *Musica instrumentalis deudsch* (1545); w pierwszej wersji, z roku 1529, jeszcze takiej informacji nie znajdziemy.

Fragmety tekstu Agricoli, odnoszące się do gry na „polskich skrzypcach”, przedstawiają się następująco⁶¹:

[f. 42v]

Volget das fundament der Polischen Geigen | vnd kleinen handgeigelein.

WEiter will ich dir anzeigen

Das ander geschlecht der Geigen

Welche im Polerland gmein sind

59 Agricola 1545.

60 Koch 2008, s. 27–141.

61 W nawiasach podano komentarz do kluczowych informacji.

Drauff die seiten gestimpt die quint. [Struny strojone są w kwintach]
 Vnd werden auff ein ander art [w inny sposób się je skraca]
 Gegriffen | dann wie vor gelart |
 Mit den negeln rürt man sie an [przyciska się paznokciami]
 Drumb die seiten weit von ein stan. [Struny są szeroko rozstawione]
 Mich düncket sie lauten gantz rein
 Auch das sie viel subtiler sein [brzmią o wiele subtelniej]
 Künstlicher vnd lieblicher gantz
 Dann die Welschen mit resonantz. [niż włoskie]
 Das ichs aber subtiler nenn
 Ein jeder bey sich selbs erkenn
 Ob nicht ein seit die man berürt
 Mit negeln | wird heller gespürt [przyciskanie paznokciami daje jaśniejsze brzmienie]
 Dann eine mit fingern weich [niż dociskanie opuszkami palca]
 Odder anderm thun diesen gleich |
 Denn was weichlich ist | dempfft den klang
 Vnd was hart | macht klerer den gsang.
 Auch schafft man mit dem zittern frey | [dzięki swobodnemu drzeniu (wibracji)?]
 Das süsser laut die melodye | [melodia brzmi bardziej słodko]
 Denn auff den andern geschen mag
 [f. 43^r]
 Hör weiter zu | was ich dir sag
 Dieweil sie one bünd gemacht [Nie ma progów]
 Wird es etwas schwerer geacht [Palcowanie jest trudniejsze]
 Die finger drauff zu applicirn
 Vnd zwischen den seiten recht zfürn |
 Doch ist nichts so schwer auff erden
 Es kann durch vleis erlangt werden.
 Wie man die finger auff dem kragen
 Applicirt | will ich dir sagen |
 Bey den dreien figuren klar
 Hernach volgend gantz offenbar.
 [...]

[f. 45^v]
 Allein das die Polacken zwar
 Greiffen zwischen die seiten gar | [Polacy stawiają palce między strunami]
 Vnd sie mit den negeln rürn an [i dotykają strun paznokciami]
 Da die bünd recht solten stan.
 Die finger müssen oben sein

Auff den vorgnanten Geiglein |
 Drauff auch keine bünde gelegt [...] [fol. 45^r–45^v]

Niestety, Agricola, choć zamieścił wiele różnych ilustracji, nie przekazał wizerunku „polskich skrzypiec”. Pokazał natomiast opisywany w tym samym rozdziale rebek, który określa jako *kleine handgeigelein*. Czy należy z tego wnioskować, że instrumenty te były podobne? Zdania w tej kwestii są podzielone, ale pozostają jedynie w sferze przypuszczeń.

O budowie *Polische Geigen* wnioskować możemy natomiast pośrednio; dość ogólne uwagi Agricoli stają się konkretnymi wskazówkami konstrukcyjnymi. Instrument, na którym stawia się palce pomiędzy strunami, a struny są szeroko rozstawione, musi mieć szyjkę szerszą niż taki, na którym struny przyciska się z góry (w tym drugim przypadku znaczna szerokość szyjki byłaby wręcz przeszkodą np. w chwytaniu dwudźwięków). Przy grze paznokciowej nie jest też potrzebna podstrunnica („gryf”) – element, do którego dociska się struny. Oczywiście w wersji profesjonalnej, do której z pewnością odnosił się Agricola, podstrunnica mogła występować, jednak w ewentualnym ludowym wariacie z pewnością została pominięta jako niepotrzebna.

Co do techniki gry, to najważniejsza informacja została przekazana wprost: polscy instrumentalisci skracali struny przez nacisk paznokciem. Z kolei stwierdzenie, że Polacy stawiają palce między strunami, zdaje się sugerować grę melodyczną na więcej niż jednej strunie (a zatem nie tylko na zewnętrznej, ale także na środkowej z trzech).

Drugi istotny element gry polskich instrumentalistów stanowiła wibracja; tak przynajmniej interpretowany jest użyty przez Agricolę zwrot *zittern frey*. Nie musi jednak wcale chodzić o klasyczną wibrację, polegającą na mikrowchyleniach opuszka skracającego strunę palca; mogło to być drżenie struny odbijającej się od twardej powierzchni paznokcia.

Ponieważ niemiecki teoretyk odnotowuje, że instrumenty takie budowano w różnych wielkościach (rejestrach), możemy przypuszczać, że „polskie skrzypce” funkcjonowały w praktyce muzycznej warstw wyższych, a ich ewentualna wersja ludowa – jeśli istniała – była bardziej prymitywna.

Wzmianka o „polskich skrzypcach” stała się źródłem wielu zaskakująco różnych hipotez na temat historii smyczkowych instrumentów strunowych w Polsce. Curt Sachs, zakładając, że instrument ten, tak jak *kleine handgeigelein*, był formą rebeku, wyprowadza od niego dzisiejsze *złóbcoki*⁶². Z kolei według Zdzisława Szulca niemiecki teoretyk miał na myśli *gęśle* staropolskie⁶³.

Najpoważniejszą hipotezę na temat *Polische Geigen* sformułował Włodzimierz Kamiński. Jego zdaniem nic nie wskazuje na podobieństwo tego instrumentu do *kleine*

62 Sachs 1930, s. 173.

63 Szulc 1949, s. 224.

*handgeigelein*⁶⁴, więc z całą pewnością Agricoli chodziło nie o rebekowe *geßle*, tylko o skrzypce, których staropolska nazwa („skrzypice”) pojawia się w polskich źródłach pisanych od około połowy XV wieku. Zdaniem Kamińskiego niemiecki teoretyk nie zwróciłby uwagi na jakiś lokalny chordofon bez większego znaczenia, skoro w muzyce polskiej funkcjonowały skrzypce – „sensacja wieku”⁶⁵.

Agricola istotnie nie odnosi się w żaden bezpośredni sposób do budowy *Polische Geigen*, ponieważ ewidentnie fascynuje go tylko szczególna technika gry na tym instrumencie i będący jej wynikiem piękny dźwięk. Możemy zatem zgadywać, że w budowie instrumentu nie dostrzegł niczego szczególnego. Gdyby odnotował sensacyjną, nowatorską formę instrumentu, to zapewne zamieściłby właśnie jego wizerunek, a nie *kleine handgeigelein*. Skoro w wydaniu z roku 1545 pojawia się nowa, nieobecna we wcześniejszych edycjach, wzmianka o „polskich skrzypcach”, to brak rysunku oznacza, iż autor albo nie mógł go zamieścić, ponieważ nie znał instrumentu, albo też nie widział takiej konieczności, jako że instrument niczym się nie wyróżniał. Skoro jednak Agricola z entuzjazmem wypowiada się o pięknym brzmieniu *Polische Geigen*, wiemy, że znał, słyszał i podziwiał ten instrument, a przynajmniej grę polskich „skrzypków”.

Słabym punktem koncepcji Kamińskiego jest oparcie toku rozumowania na terminologii. Pojawiający się około połowy XV wieku termin „skrzypice” mógł równie dobrze oznaczać chordofony w niczym nie przypominające późniejszego klasycznego instrumentu o tej nazwie.

Podobnie też nieuprawnione jest różnicowanie na podstawie terminologii „geßli” i „skrzypic”. W literaturze staropolskiej te dwa terminy przeplatają się w różnych kontekstach, które nie ułatwiają ich identyfikacji (np. „skrzypku, weźmi geßlę”, „używanie geßli do skrzypka należy”, „na geßlach skrzypie”) i świadczą o mieszaniu się terminów i rodzajów chordofonów. Pewne jest jedynie to, że zarówno „geßle”, jak i „skrzypice” były chordofonami smyczkowymi.

Pomimo aż nadto oczywistych argumentów przemawiających za ostrożną interpretacją terminologii, Kamiński na niej właśnie buduje swój wywód i stwierdza, że skrzypce (te właściwe, a nie jakaś ludowa odmiana) miały polski rodowód: wykształciły się z polskich chordofonów ludowych, a ich upowszechnienie we Włoszech należy wiązać z przybyciem do Krakowa włoskich muzyków z dworu Bony (1518).

Powtórzmy jednak, że niezwykłość *Polische Geigen* zawierała się w szczególnej technice gry, będącej zdaniem Agricoli polską (a w rzeczywistości może wschodnioeuropejską) specjalnością, a nie w samej formie instrumentu, na którą ten autor w ogóle nie zwrócił uwagi. W praktyce profesjonalnej całkowite zarzucenie techniki paznokciowej nastąpiło zapewne dosyć szybko, pod wpływem obcych wzorów, zwłaszcza zaś rozpoczynającej się

64 Kamiński 1971, s. 86.

65 Kamiński 1971, s. 87.

w drugiej połowie XVI wieku ekspansji skrzypiec, które z czasem całkowicie zdominowały instrumentarium smyczkowe. W zachowawczej tradycji ludowej technika ta mogła przetrwać w reliktowej formie w związku z instrumentami rodzaju *suki* biłgorajskiej.

Wśród rozmaitych interpretacji kwestii *Polische Geigen* na uwagę zasługuje sformułowane przez Alicję Simon w okresie międzywojennym przypuszczenie, że „polskie skrzypce” mogły być spokrewnione z rosyjskim *gudokiem*⁶⁶. Jest to trop szczególnie ciekawy z dwóch względów: po pierwsze, *gudok* występował m.in. w formie rebekowej, a po drugie, grano na nim w pozycji kolanowej.

Technika paznokciowa w grze na historycznych chordofonach smyczkowych w Polsce była zatem faktem – udokumentował ją niemiecki teoretyk Martin Agricola. Nie dał jednak odpowiedzi na ważne pytania: jak wyglądały ówczesne „polskie skrzypce” i czy stosowana na nich technika paznokciowa skojarzona była z pozycją kolanową instrumentu podczas gry.

Na podstawie eksperymentów⁶⁷ z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że instrument trzymano w pozycji pionowej lub niemal pionowej – w tej pozycji gra jest bowiem o wiele wygodniejsza. Wystarczy ustawić skrzypce w pozycji ramieniowej i spróbować gry „paznokciowej”: dłoń skręci się silnie w kierunku strun, ponieważ palce muszą stać niemal w pionie. Z uwagi na budowę anatomiczną ręki powoduje to znaczny dyskomfort; podczas gdy przy grze przyciskowej palec trafia na strunę pod łagodniejszym kątem, co nie wymaga aż tak znacznego wykręcenia dłoni. Tymczasem w przypadku pozycji kolanowej pionowe stawianie palców przestaje być problemem.

Wyobrażenie o tym, jak mogły wyglądać „polskie skrzypce” w wersji ludowej przynosi wykopalisko płockie. Z uwagi na krótką i szeroką szyjkę oraz brak podstrunnicy, w wyniku czego struny przebiegają wysoko nad szyjką, niemożliwa jest w zasadzie technika przyciskowa. Jeżeli fidel płocka w ogóle służyła do gry melodycznej, to wydaje się, że wariant zastosowania techniki paznokciowej był jedynym możliwym. W konsekwencji należałoby przyjąć, że na instrumencie tym grano w pozycji pionowej, a ta z kolei pozwalałaby powiązać chordofon płocki ze „skrzypcami” uwidocznionymi na drzeworycie z księgi Haura.

Ludvík Kunz stwierdza, że z uwagi na technikę paznokciową jedynym z naszych instrumentów, wpisującym się w tradycję tego, opisanego przez Agricolę, jest *suka*⁶⁸. Jak jednak wygląda źródłowa dokumentacja techniki paznokciowej w grze na *suce*? Po prostu jej brak. Jedyna wzmianka pojawia się w cytowanym protokole z badań terenowych Jadwigi i Mariana Sobieskich, jako wynik wywiadu z Marcinem Gilasem. Ponieważ w protokole tym dane przekazane przez respondentów przeplatają się z wiedzą samych badaczy, nie wiadomo, do której kategorii zaliczyć wzmiankę o technice paznokciowej.

66 Simon 1929, s. 42–43.

67 Posłużyłam się w tym przypadku własnymi doświadczeniami jako skrzypaczki [Ewa Dahlig-Turek].

68 Kunz 1979, s. 230.

Chronologiczne zestawienie informacji o technice gry przedstawia się następująco:

1. (1549) Martin Agricola pisze, że na „polskich skrzypcach” gra się, stawiając palce między strunami i skrcając je paznokciem; nie określa sposobu trzymania instrumentu;
2. (1693) Jakub Haur publikuje drzeworyt przedstawiający stojącego muzyka z instrumentem trzymany pionowo; techniki palcowania nie można stwierdzić;
3. (1840) Stanisław Putiatycki maluje siedzącego grajka z instrumentem wspartym o kolano; techniki palcowania nie można stwierdzić;
4. (1888) Cytowany przez Jana Karłowicza katalog wystawy przynosi informację:

gra się na nim jak na skrzypcach;

5. (1888) Sam Karłowicz pisze:

Grało się na niej trzymając nie jak skrzypce, lecz przewiesiwszy na sznurku przez lewe ramię, tak, aby instrument znajdował się przy piersiach; smyczkiem pociągało się poziomo, równoległe do linii ramion;

nie wspomina o sposobie skrcaania strun;

6. (1895) Wojciech Gerson rysuje sylwetkę muzyka grającego w pozycji opisanej przez Karłowicza; techniki palcowania nie można stwierdzić;
7. (1950) W protokole z badań Jadwiga Sobieska, powołując się na informacje Marcina Gilasa i Adama Korczaka, podaje:

Grano wolno, po jednej nucie, nie akordami, stawiając palce z boku struny, dotykając ją paznokciem, najchętniej w pozycji siedzącej.

Notatka Sobieskiej jest jedyną informacją, łączącą oba elementy: kolanową pozycję instrumentu oraz grę techniką paznokciową.

I na tej właśnie wzmiance oparta jest cała teoria gry techniką paznokciową na *suçe* – z uwagi na budowę instrumentu wielce prawdopodobna, ale niewystarczająco udokumentowana.

1.7. W poszukiwaniu analogii: *gudok* i liry bałkańskie

Trudno zakładać, że w zakresie rozwoju ludowych fideli kolanowych polska kultura muzyczna była sceną zjawisk niepowtarzalnych i izolowanych. Dlatego też ważne jest

szersze spojrzenie na te instrumenty, z perspektywy kultur nie zawsze bliskich, ale mogących w przeszłości oddziaływać na polskie chordofony smyczkowe.

Istnieją poważne przesłanki pozwalające powiązać tradycję *suki* (w tym także fideli plockiej) z rosyjskim *gudokiem* – przemawiają za tym zarówno zachowane źródła ikonograficzne, jak i przytoczona przez Gersona wzmianka, że *suka* była w użyciu u „Rusinów w Lubelskiem”.

Drzeworyty zamieszczone w dziele Haura nie mają odpowiedników w innych polskich źródłach, wykazują natomiast duże podobieństwo do współczesnych im ludowych drzeworytów rosyjskich, przedstawiających *gudok*.

Historia tego instrumentu nie została do końca wyjaśniona. Zanim w XVII wieku pojawiły się w źródłach informacje o *gudoku*, od XII do XVI wieku wzmiankowany był instrument o nazwie *smyk*. Nazwa ta znika w XVI wieku, kiedy to z kolei w źródłach pisanych pojawiają się skrzypce (*skripka*).

Jakkolwiek nazwa *smyk* nie występuje w źródłach staropolskich, jej obecność w terminologii ludowej, a także w XVI-wiecznych źródłach czeskich (*smyčec*)⁶⁹ pozwala przypuszczać, iż miała w przeszłości szeroki zasięg. Do kwestii tej odniósł się m.in. polski badacz Kazimierz Moszyński⁷⁰.

Rosyjski muzykolog Izalij Jampolskij⁷¹ wyraził przypuszczenie, że *smyk* i *gudok* to dwa różne instrumenty. Jego zdaniem na *smyku* grano zarówno w pozycji ramieniowej (bardziej typowej), jak i pionowej. Ekspansja skrzypiec z właściwą dla nich pozycją ramieniową stała się przyczyną zaniknięcia *smyka*, natomiast pionowy sposób trzymania przejęty został przez powstały wówczas nowy instrument – *gudok*. Jampolskij uznał, że nagłe przemianowanie instrumentu znanego już od stuleci jest mało prawdopodobne, więc nowa nazwa musiała oznaczać nowy instrument. Nie znając późniejszych odkryć archeologicznych, autor ten ograniczył się w gruncie rzeczy do spekulacji czysto terminologicznych, które nie stanowią solidnej bazy do interpretacji instrumentów: z historii znane są zarówno przykłady stosowania kilku nazw na określenie jednego instrumentu, jak i obejmowania wspólną nazwą różnych instrumentów.

69 Szydłowska-Cegłowa 1977, s. 43.

70 Nazwę „smyk” zinterpretował on następująco: „Ze względu na nazwę smyk, stosowaną gdzieś w rdzennej Polsce do łuku muzycznego, oraz przez wzgląd na zupełne podobieństwo łuku rozwiniętego [...] do dwu smyków, wreszcie mając na uwadze starożytność narzędzia i prawdopodobne znacznie rozpowszechnienie jego w czasach dawnych, można przyjąć, że pod nazwą muzycznego instrumentu: smyk czy smyki, często spotykaną w starych źródłach ruskich, należy się domyślać właśnie rozwiniętego łuku (złożonego, jak wiemy, z dwu »smyków«)” (Moszyński 1939, s. 1314).

71 Jampolskij 1951, s. 9–14.

Niemal ćwierć wieku później inny rosyjski badacz, Konstantin Wiertkow, uznał *smyk* i *gudok* za kolejne etapy rozwojowe tego samego instrumentu⁷². Był on już jednak w zupełnie innej sytuacji niż Jampolskij: dysponował informacjami o wykopaliskowych instrumentach z Nowogrodu, datowanych na XII i XIV wiek. Porównał *gudoki* z XVII–XIX-wiecznych źródeł ikonograficznych ze znaleziskami archeologicznymi, a analogie okazały się tak wyraźne, że nowogrodzkie instrumenty uznano za najwcześniejsze znane *gudoki*. W rezultacie zatem nazwą tą objęto chordofony smyczkowe od XII do XIX wieku. Jedynym argumentem, przemawiającym za pokrewieństwem znalezionych obiektów z *gudokami*, był podobny kształt pudła rezonansowego, ponieważ już typ główki i kształt otworów rezonansowych były inne. O technice gry na instrumentach średniowiecznych w ogóle nie można się wypowiadać, albowiem możliwa była na nich zarówno gra paznokciowa, jak przyciskowa; kolanowa lub ramieniowa; smyczkowa lub szarpana.

Gdy w XI wieku smyczek przez Hiszpanię i Bizancjum dotarł z Azji do Europy, znalazł zastosowanie w grze na instrumentach dotychczas znanych tu jako szarpane, w wyniku czego na niektórych chordofonach grano obiema technikami. Gdyby nawet uznać nowogrodzkie „*gudoki*” za instrumenty smyczkowe, to i tak brakuje źródeł pozwalających określić pozycję instrumentu podczas gry, a przecież jedynie pozycja kolanowa wiązałaby je rzeczywiście z *gudokami* XVII wieku (a przez analogię – także z chordofonem Haura). Jeżeli natomiast na tych średniowiecznych instrumentach rosyjskich grano w pozycji ramieniowej, to mielibyśmy do czynienia z tradycją dobrze udokumentowaną w średniowiecznych przedstawieniach z obszaru Europy Zachodniej, także polskich⁷³; natomiast instrumenty z Nowogrodu nie miałyby z późniejszym *gudokiem* nic wspólnego.

Swoją budową⁷⁴ wykopaliska z Nowogrodu nawiązują z jednej strony do chordofonów smyczkowych znanych w Europie od przełomu tysiącleci, z drugiej zaś – do instrumentów obejmowanych wspólną nazwą bałkańskiej liry smyczkowej, jeszcze do dziś występujących w ludowej praktyce muzycznej Bułgarii (*gadulka*), Jugosławii (*lijerica*), Grecji i Kalabrii (*lira*) czy Turcji (*kemençe*). Na wszystkich tych instrumentach gra się w pozycji kolanowej, a więc tak, jak w świetle późniejszych źródeł grano na *gudoku*. Nie możemy jednak stwierdzić, że w XII–XIV wieku w Nowogrodzie praktyka wykonawcza była taka sama.

72 Wiertkow 1975, s. 94.

73 Przykładem może być pochodząca z drugiej połowy XV wieku płaskorzeźba z wrocławskiego ratusza (Majchrzak 1983, s. 73).

74 Są to niewielkie lutnie krótkoszyjkowe o owalnym korpusie z wypukłym dnem, wyżłobionym z jednego kawałka drewna jodłowego. Ich długość i szerokość wynoszą odpowiednio: instrument z XII wieku: 41 i 11,5 cm; instrument z XIV wieku: 30 i 10,5 cm. Instrument starszy zachował się bez płyty wierzchniej, zaś w późniejszym płyta ma dwa półokrągłe otwory rezonansowe oraz sześć małych otworów o niejasnym przeznaczeniu, umieszczonych w górnej jej części. Oba chordofony mają wertykalnie osadzone trzy kołki.

Udokumentowana historia *gudoka* rozpoczyna się dopiero w XVII wieku, gdyż wtedy pojawiają się już źródła pisane i ikonograficzne, wzmiankujące ten instrument. Duże zróżnicowanie form *gudoków* przedstawianych w źródłach z XVII–XVIII stulecia świadczy o tym, iż o tożsamości instrumentu decydowała nie jego budowa, ale sposób gry, który we wszystkich przypadkach wydaje się taki sam.



18. *Gudok* z talią wg drzeworytu Adama Oleariusa, 1647

Pudło rezonansowe przybiera kształt elipsy (niekiedy ze ściętą podstawą), przepołowionej gruszki, a nawet korpusu ze „skrzypcową” talią (drzeworyt Adama Oleariusa z roku 1647) [il. 18]. Ze względu na sposób trzymania i kształt instrumentu ten ostatni przykład jest przypadkiem najbardziej zbliżonym do chordofonu ze sceny w karczmie z dzieła Haura. Mamy tu do czynienia z typowym, znanym z literatury zastosowaniem *gudoka* jako instrumentu skomorochów, przygrywającego wraz z *guslami*⁷⁵ w trakcie przedstawienia wędrownego teatryku lalkowego.

Według opisów płyta wierzchnia *gudoka* była płaska, spód zaś wysklepiony. Jakkolwiek nie można tego stwierdzić z całą pewnością, w kilku przypadkach ilustracje zdają się przedstawiać instrumenty z boczkami. Szyjka na ogół jest wyraźnie wyodrębniona, o różnej długości. Różne bywały też typy główek, choć zdecydowanie dominują główki z bocznym osadzeniem kołków. Najczęściej spotykamy typ główki spiralnie zakręconej, chociaż nie jest to jeszcze wykształcony ślimak.

Drzeworyty jako źródła ikonograficzne mają ograniczoną wartość z uwagi na brak precyzji wykonania wizerunku. W rezultacie niewiele można powiedzieć o wyglądzie

⁷⁵ *Gusli* to rosyjski instrument typu szarpanej cytry skrzynkowej.

takich elementów, jak otwory rezonansowe (często zresztą w ogóle pomijane), podstawek czy wyjątkowo tylko uwzględniany strunociąg bądź podstrunnica.

Jak zatem widać, w porównaniu z instrumentami udokumentowanymi na ziemiach polskich, znanymi tylko w formie częściowo wiolinizowanej, tj. z talią, budowa *gudoków* przedstawia się zasadniczo inaczej. Przyjęcie hipotezy, że „polskie skrzypce” Agricoli podobne były budową do *kleine handgeigelein* (typ rebeku), pozwalałoby znaleźć brakujące wspólne ogniwo między obiema tradycjami. Jedyny utrwalony *gudok* z talią wykazuje natomiast bezsprzeczne podobieństwo do pierwszego z instrumentów Haura, a wszystkie rosyjskie drzeworyty łączy z tym polskim źródłem także analogia techniki gry (pozycja kolanowa) i przedstawionego kontekstu sytuacyjnego.

W XVII wieku nazwa „gudok” pojawia się w przekazach dokumentujących prześladowania skomorochów⁷⁶ – muzyków-kuglarzy krążących po Rosji z tresowanymi niedźwiedziami i teatrzykami lalkowymi. Dzięki swoim wędrowkom, również poza granice kraju, skomorochowie byli za czasów Rusi Kijowskiej i Moskiewskiej głównymi krzewicielami muzyki instrumentalnej⁷⁷. W ukazach carskich z XVII i XVIII wieku, zarządzających surowe karanie skomorochów i bezwzględne niszczenie ich instrumentów, odnaleźć można liczne wzmianki o *gudokach*. Pomimo prześladowań instrument przetrwał, a za panowania Piotra I został nawet zaakceptowany w środowisku dworskim.

O popularności *gudoka* w ludowej kulturze rosyjskiej świadczą teksty bylin, pieśni i przysłów ludowych. Według Wiertkova zasięg występowania tego instrumentu obejmował gubernie północnej i południowej Rosji oraz Małorus⁷⁸. *Gudok* służył zarówno jako instrument akompaniujący do śpiewu, jak też wykonujący muzykę taneczną. Na ilustracjach z XVII wieku można go zobaczyć w zespole z *gusłami* i *wołyńką* (rosyjska odmiana dud). Według źródeł XIX-wiecznych mógł współgrać z *wołyńką*, bębenkiem, bałałajką i *dudką* (instrument dęty), towarzysząc wykonywaniu pieśni i tańców korowodowych⁷⁹.

76 Nazwa „skomorochy” na określenie wędrownych muzyków występuje także w źródłach polskich. Jak podaje Zygmunt Gloger: „Skomoroch, skomroch, kuglarz – wyraz rdzennie swojski, w XVII w. zapomniany. Falibogowski jeszcze w r. 1626 pisze: »Wasze to okazowanie równać można owym lalkom, co je skomorochowie zwykli ludziom na śmiechowisko ukazować, a potym z niemi w pudło«. W Vollegum znajdujemy: »Dudarze skomoroszy płacą każdy od siebie po 20 groszy« (t. II, f. 996)” (Gloger 1903, s. 244).

W takim samym znaczeniu pojawia się w staropolszczyźnie termin „gądek”, „gędek”, oznaczający wędrownego muzyka: „Gądky y piszczki masz rozumieć nie ty ktorzy się wczciwą Musiką przystoynie zabawiają ale owy ktorzy się od karczmy do karczmy tułają albo z pieskami tańcują y tym podobne”. Przeciwwstawienie „gądków” „pisszczkom” zdaje się sugerować, że w pierwszym przypadku chodzi o muzyków grających na instrumentach strunowych, a w drugim – na dętych. W bardziej ogólnym kontekście występuje natomiast określenie „gędziec”, oznaczające muzyka grającego na instrumencie strunowym (*Słownik polszczyzny* 1973, s. 329).

77 Lissa 1955, s. 49; Wiertkow 1975, s. 161.

78 Wiertkow 1975, s. 136.

79 Wiertkow 1975, s. 136.

Z kolei Jampolskij⁸⁰ wspomina o zespołowym muzykowaniu samych „gudoczników”, którzy wędrowali grupami po wsiach, grając na *gudokach* o różnej wielkości i różnych rejestrach.

Gudok, na początku XIX wieku jeszcze stosunkowo popularny, u schyłku stulecia zupełnie zanikł, wyparty przez skrzypce. Warto jednak zauważyć, że niekiedy nawet zwykłe skrzypce, ale zastosowane w wersji trzystrunowej i pozycji kolanowej, nadal nazywano *gudokiem*⁸¹, co jest potwierdzeniem faktu, iż o tożsamości tego instrumentu decydowała w gruncie rzeczy jedynie tradycja wykonawcza. Jest to ważny argument przy interpretacji polskich fideli kolanowych i ich terminologii: przypomnijmy, że zarówno chordofon Haura (XVII wiek), jak *suka mielecka* (XIX wiek) zostały nazwane „skrzypcami”.

Formy *gudoków* bywały różne, jednak zawsze grano wyłącznie w pozycji kolanowej. Przy grze na siedząco muzyk opierał instrument o udo bądź też trzymał go między kolanami, natomiast przy grze na stojąco – opierał o tułów lub o udo zgiętej nogi (ta dość akrobatyczna pozycja budzi wątpliwości jako niewygodna i niestabilna) albo po prostu trzymał przed sobą w wyciągniętych rękach. Według zachowanych opisów smyczek pobudzał wszystkie struny równocześnie, co dowodzi stosowania podstawka o płaskim grzbiecie.

Melodię wykonywano tylko na najwyższej strunie, zaś dwie pozostałe brzmiały jako podwójny burdon. W sporadycznych przypadkach wysokość burdonu mogła być zmieniana przez skracanie obu niższych strun kciukiem⁸².

Grano wyłącznie w pierwszej pozycji, wykorzystując tylko trzy palce. Wynikiem takiego najprostszego sposobu palcowania, w połączeniu z grą na jednej strunie, była bardzo ograniczona skala, co daje wyobrażenie o potencjale muzycznym instrumentu. O ile podczas gry w pozycji siedzącej muzyk ma teoretycznie pewną swobodę ruchu lewej (palczącej) dłoni, o tyle w przypadku gry na stojąco, gdy ręka musi dodatkowo podtrzymywać instrument, możliwość taka drastycznie maleje.

Z analogicznym przykładem mamy do czynienia w przypadku instrumentu ukazanego na drzeworycie Haura, co do którego możemy się domyślać ograniczonej – być może tylko burdonowo-rytmicznej – funkcji muzycznej chordofonu. Co ważne, zarówno drzeworyt polski, jak i ryciny rosyjskie, ukazują trzymane w ten niewygodny sposób instrumenty w towarzystwie innych, ewidentnie melodycznych, co potwierdza powyższe przypuszczenie o akompaniującej roli fideli kolanowych.

Jakkolwiek źródła rosyjskie nie wspominają o stosowaniu techniki paznokciowej, to z uwagi na kolanową pozycję *gudoka* podczas gry nie można jej wykluczyć. Paznokciowy sposób skracania strun, przypisany przez Agricolę polskim skrzypkom, mógł być w rzeczywistości typową cechą gry na chordofonach kolanowych Europy wschodniej.

80 Jampolskij 1951, s. 16.

81 Jampolskij 1951, s. 18.

82 Jampolskij 1951, s. 19.

W kontekście „polskich skrzypiec” Agricoli warto podkreślić, że w relacji niemieckiego posła Adama Oleariusa (1647)⁸³ *gudok* także występuje pod nazwą *Geige*. Termin *Polische Geigen* został przez polskich badaczy⁸⁴ potraktowany dosłownie jako „skrzypce”, co niewątpliwie rzutowało na interpretację samego instrumentu. Tymczasem przykład *gudoka* pokazuje, że zagraniczni obserwatorzy odnosili nieznanne sobie instrumenty do instrumentarium rodzimego, kierując się zaobserwowanym podobieństwem. Tak więc choć obydwa instrumenty zostały określone jako *Geigen*, w rzeczywistości żaden z nich nie musiał w niczym przypominać rzeczywistych skrzypiec.

Zasób źródeł do dziejów *gudoka* – ikonograficznych i pisanych – jest znacznie bogatszy niż materiały dotyczące polskich fideli kolanowych, obejmuje bowiem wiele wyobrażeń i opisów z kolejnych stuleci. Pozwala to prześledzić zmienność jednych elementów i stałość innych, co w konsekwencji prowadzi do wyłonienia cech *gudoka* jako pewnego modelu.

Z uwagi na dostępność źródeł relacje między instrumentami polskimi i rosyjskimi śledzić możemy dopiero od XVI wieku, i to wyłącznie na podstawie ikonografii. Badania pozwalają jednak włączyć do materiałów porównawczych także kraje Europy Południowo-Wschodniej, w których instrumenty kolanowe zachowały się w żywej praktyce muzycznej, dzięki czemu możliwe jest szczegółowe poznanie zarówno budowy tych chordofonów, jak i stosowanych technik gry, co okazało się cennym materiałem porównawczym przy rekonstrukcjach polskich fideli kolanowych.

Formą instrumenty te, obejmowane zbiorczą nazwą lir bałkańskich, odbiegają co prawda od polskich fideli, mają bowiem kształt gruszkowaty, podczas gdy polskie instrumenty znamy wyłącznie w wersji wiolinizowanej (z wcięciami bocznymi); można za to stwierdzić ich pokrewieństwo z *gudokiem*. *Gudok*, występujący w obu wersjach – z talią i bez niej – byłby zatem łącznikiem między instrumentarium polskim a bałkańskim, między którymi bezpośredniego styku od kilku stuleci nie ma.

Stwierdziwszy zatem z jednej strony podobieństwo historycznych instrumentów polskich do *gudoka* w wersji z talią, z drugiej zaś podobieństwo *gudoka* w wersji bez talii do rodziny lir bałkańskich, możemy założyć, że analiza lir, charakteryzujących się kolanowo-paznokciową techniką gry, pozwoli dopełnić obrazu praktyki wykonawczej w Polsce i Rosji szczegółami, których źródła ikonograficzne przekazać nie mogą, a które hipotetycznie mogły być wspólne dla wszystkich tych kultur muzycznych. Można bowiem przypuszczać, że polskie fidele kolanowe i rosyjski *gudok* były jedynie odpryskiem szerszego zjawiska, którego zasadniczym obszarem występowania była Europa Południowo-Wschodnia, a częściowo także Azja Mniejsza.

83 Wiertkow 1975, s. 92.

84 Kamiński 1971.

Instrumenty typu liry bałkańskiej, występujące pod różnymi nazwami lokalnymi w ludowej kulturze muzycznej krajów Europy Południowej i Wschodniej, reprezentują w zasadzie jeden rodzaj chordofonu smyczkowego o kształcie przepołowionej gruszki.

Korpus instrumentu, wyłobiony z jednego kawałka drewna wraz z szyjką i główką, przybiera formę dużej „łyżki”, na którą naklejona jest płyta rezonansowa z dużymi otworami rezonansowymi (zazwyczaj w kształcie litery D). Krótka, szeroka szyjka zakończona jest deską kołkową w kształcie serca, trójkąta, liścia koniczyny i innych, z odspodnio osadzonymi kołkami.

Podstawek przybiera dwie formy, w obu przejmując funkcję duszy: albo o nóżkach nierównej długości, z których dłuższa przechodzi przez otwór rezonansowy do dna instrumentu, albo też owa długa nóżka jest oddzielnym, dostawianym do podstawka elementem⁸⁵.

Zgodnie z logiką konstrukcji instrumentów, na których gra się techniką paznokciową, tradycyjne liry bałkańskie nie mają podstrunnicy, albowiem element ten służy grze przyciskowej; tu jest zatem zbędny.

Strunociąg występuje w formie właściwej, jak w skrzypcach, lub zredukowanej⁸⁶, przy czym skrajnym stopniem jego redukcji jest zastosowanie rzemiennej pętli⁸⁷, do której przywiązane są struny – tak jak w znalezisku płockim. To właśnie rozwiązania znane z lir bałkańskich skłoniły Ewę Dahlig i Andrzeja Kuczkowskiego do uznania zachowanego rzemienia fideli płockiej za prymitywny strunociąg.

W niektórych egzemplarzach struny przytwierdzone są wprost do dolnej części korpusu. Instrument jest najczęściej trzystrunowy, ale można także spotkać odmiany cztero- i pięciostrunowe (Grecja, Bułgaria), a także z licznymi strunami rezonansowymi (Bułgaria, Jugosławia).

Obok instrumentów odpowiadających powyższej ogólnej charakterystyce, w rzeczywistości występuje wiele odmian od niej odbiegających. Do lir o szczególnie dużej liczbie wariantów należy *gadulka* [il. 19] – tradycyjny instrument muzyczny Bułgarii. W zależności od lokalnej tradycji różnią się jej rozmiary: długość (40–55 cm), szerokość (13–22 cm), liczba strun, strój, nazewnictwo, a także pewne rozwiązania konstrukcyjne⁸⁸, wśród których spotkać można pudła rezonansowe o wyodrębnionym dnie i bocznych (w przeciwieństwie do „łyżkowego” korpusu typowej *gadulki*). W instrumentach takich spód jest płaski, co przypomina *gudoki* znane ze źródeł XVII wieku. Jest to niewątpliwie efekt oddziaływania modelu klasycznych skrzypiec.

85 Leydi 1985, s. 160; Todorow 1973, s. 99.

86 Todorow 1973, s. 98 i 102.

87 Picken 1975, fot. 27 po s. 304.

88 Kaczulew 1963, s. 100.



19. Gadulka ze smyczkiem

Wpływ tego ostatniego jeszcze silniej uwidacznia się w budowie *kemene* z wyodrębnionym spodem, występującego w środkowo-zachodniej części Bułgarii. W przypadku tego instrumentu niektóre egzemplarze mają wcięcie boczne (talię), a nawet kołki boczne i wyodrębnioną podstrunnicę. Zdaniem bułgarskich badaczy proces wiolinizacji chordofonów ludowych rozpoczął się w Bułgarii pod koniec XVIII wieku. Tymczasem w instrumentarium polskim jego przejawy obserwujemy już w XVI stuleciu (chordofon płocki)⁸⁹.

Dużą wariantowością odmian odznacza się również *lira* występująca na obszarze Kalabrii⁹⁰. Wielkie zróżnicowanie tej grupy pod względem rozmiarów – spotkać można zarówno egzemplarze miniaturowe, jak i przewyższające długością skrzypce – nie przeszkadza w jej kwalifikacji do tego samego typu. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, aby także w przypadku źródeł polskich dopuścić możliwość porównywania sporych fideli kolanowych, występujących w naszej tradycji, z wyraźnie mniejszymi *gudokami*.

Choć *lira* kalabryjska występuje w wielu odmianach⁹¹, można wskazać cechy typowe dla najbardziej tradycyjnego jej modelu⁹², takie jak gruszkowaty rezonator, wykonany

89 Todorow 1973, s. 117.

90 Podstawowe wymiary *liry* kalabryjskiej zawierają się w następujących przedziałach: długość 38–64 cm; szerokość 10–13,5 cm; wysokość pudła 4–7 cm. Z zamieszczonych przez Leydię ilustracji można wywnioskować, że szeroki zakres wysokości rezonatora wynika z budowy korpusu – egzemplarze o płaskim dnie są niższe od tych wypukłych (Leydi 1985, s. 155).

91 Goffredo Plastino wyróżnił aż siedemnaście form *liry* kalabryjskiej: od typowych instrumentów gruszkowatych aż po egzemplarze niemal prostokątne, ze ściętą podstawą i wyraźnie wyodrębnioną szyjką, swoją „kanciastością” przypominające fidel płocką (Plastino 1986).

92 Leydi 1985, s. 162–164.

metodą żłobienia, półokrągłe otwory rezonansowe, trzy struny, kołki odspodnie, brak prozka oraz podstawek z dostawianą nóżką.

Podobnie jak fidele polskie i *gudok*, także wszystkie instrumenty z rodziny lir bałkańskich podlegają nieuchronnym przemianom pod wpływem skrzypiec. Wpływ ten może być częściowy, ograniczony do stosowania skrzypcowych akcesoriów (podstronica, strunociąg, prożek), bądź też pełny, obejmujący kształt pudła rezonansowego, jak w niektórych odmianach *gadulki*, a także w *lirawioli* – unowocześnionej odmianie liry kalabryjskiej. Spotykane są także skrzypcowe główki w kształcie ślimaka, z bocznym osadzeniem kołków⁹³.

Dla techniki gry na wszystkich lirach bałkańskich charakterystyczne są trzy elementy: „kolanowy” sposób trzymania, paznokciowa technika skracania strun oraz gra burdonowa. Przy grze w pozycji siedzącej dolny koniec korpusu instrumentu, wsparty o lewe udo muzyka, jest przez niego lekko obracany przy zmianach położenia smyczka względem strun. To zatem płaszczyzna strun dostosowuje się do płaszczyzny włosia smyczka, a nie odwrotnie, jak w profesjonalnej grze na skrzypcach, gdzie elementem stałym jest instrument, zaś ruchomym – smyczek. Przy grze w pozycji stojącej instrument opiera się o udo lekko ugiętej lewej nogi (pozycję taką znamy z drzeworytów przedstawiających *gudok*), względnie podwiesza przy pomocy haczyka do pasa muzyka. Pod wpływem skrzypiec pojawiają się przypadki trzymania *gadulek* przy piersi lub wręcz na ramieniu⁹⁴.

Stosowanie techniki paznokciowej⁹⁵ potwierdzają wszystkie cytowane prace. Do gry melodycznej może służyć albo tylko jedna struna, a wówczas dwie pozostałe tworzą burdon, względnie spośród trzech strun dwie są melodyczne, trzecia zaś wyłącznie burdonowa.

Także pod względem swojej funkcji muzycznej wszystkie instrumenty z rodziny lir bałkańskich wykazują znaczne podobieństwo: mogły służyć do wykonywania muzyki tanecznej, ale także akompaniować do śpiewu. *Gadulka* była instrumentem wędrownych niedźwiedników i teatrzyków kukielkowych, co stanowi oczywistą analogię do polskiej i rosyjskiej tradycji skomorochów.

Podobieństwo zastosowania, wielu elementów konstrukcyjnych, a także (hipotetycznie) techniki gry pozwalałoby powiązać liry bałkańskie, *gudok* i polskie fidele kolanowe w jedną rodzinę, gdyby udało się udowodnić ciągłość geograficzną tego zjawiska. Hipotetycznym łącznikiem mogły być np. *Ungarische Geige*, których opis zachował się na druku ulotnym z roku 1683. Miał to być chordofon o podłużnym prostokątnym korpusie, stanowiącym całość z szyjką i główką o kształcie serca. Ponieważ z innego dokumentu

93 Todorow 1973, s. 117; Leydi 1985, s. 166.

94 Todorow 1973, s. 108.

95 Wszystkie struny skraca się przez boczny dotyk: najwyższą – paznokciem, natomiast pozostałe – miękką częścią palca (Kaczulew 1963, s. 103).

(1628) wynika, że na „węgierskich skrzypcach” grało się inaczej niż na niemieckich⁹⁶, można snuć przypuszczenia, na czym owa odmienność polegała: na innym trzymaniu instrumentu, czy może innej technice skracania strun.

Charakterystyczne jest, że żaden chordofon z grupy lir bałkańskich nie ma jasnego rodowodu. O ile sama forma instrumentu jest dość dobrze udokumentowana w ikonografii już od XI wieku⁹⁷, o tyle na trudności napotyka odtworzenie chronologii przemian techniki gry: z ramieniowej, typowej w okresie średniowiecza, na kolanową, zachowaną do naszych czasów.

Hipotetyczne rozwiązanie wiąże się z historią regionu. Wśród wydarzeń mających szczególnie duże znaczenie dla rozwoju instrumentarium europejskiego Jenkins i Olsen wymieniają ekspansję Turków na Bałkany (XVI wiek)⁹⁸, której jedną z konsekwencji byłoby przeniesienie wschodniej techniki gry (pozycja kolanowa) na chordofony uprzednio (tj. przed XVI stuleciem) trzymane w pozycji ramieniowej. Koncepcja ta wydaje się wielce prawdopodobna, ponieważ pozostaje w zgodzie z datowaniem zjawisk: istotnie, najwcześniejsze znane wzmianki o instrumentach kolanowych całego obszaru – od Polski i Rosji po wyspy greckie na południu – pochodzą dopiero z XVI wieku, wcześniej natomiast udokumentowana jest wyłącznie pozycja ramieniowa.

Sama nazwa instrumentu („lira”, „lyra”) pod koniec XI wieku obejmowała w Bizancjum instrumenty typu fideli. Wiek później pojawia się ona w źródłach zachodnioeuropejskich, gdzie oznacza chordofon o kształcie przepołowionej gruszki⁹⁹ – takim, jaki znamy ze współcześnie zachowanych instrumentów bałkańskich. Ponieważ cały dzisiejszy zasięg ich występowania mieści się na obszarze byłego Cesarstwa Bizantyńskiego z początku drugiego tysiąclecia, ten właśnie krąg kulturowy wydaje się kolebką rodziny lir bałkańskich.

96 Sárosi przytacza treść owego dokumentu: jest to list zawierający rekomendację skrzypka, który nie umie grać na „skrzypcach węgierskich”, umie natomiast na niemieckich: „Euer Gnaden möge auch eine italienische Geige erstehen, denn ich stellte anstatt des Johann Hegedüs einen sehr Guten Geiger an, der aber auf der ungarischen Geige nicht spielen kann, nur auf der deutschen” (Sárosi 1967, s. 60–61).

97 Bachmann 1969, s. 41.

98 Jenkins, Olsen 1976, s. 86–87. Pozostałe wskazane przez autorów kluczowe daty to opóźnienie Hiszpanii przez Arabów w VIII wieku (hipotetyczne przeniesienie smyczka do Europy), a także wyprawy krzyżowe, które otworzyły krajom zachodniej Europy drogę do kontaktów z Lewantem.

99 Bachmann 1969, s. 45.

2. Rekonstrukcje historycznych fideli kolanowych

2.1. Rekonstrukcje muzealne

Dzięki zachowanym źródłom możliwe było podjęcie próby rekonstrukcji trzech historycznych fideli kolanowych: chordofonu płockiego, *suki* biłgorajskiej i *suki* mieleckiej.

Materiałem do rekonstrukcji *suki* biłgorajskiej są ilustracje, jakie pozostawili Tadeusz Dowgird i Wojciech Gerson: przy odpowiednio wnikliwej analizie szczegółów ze źródeł tych można odczytać wiele istotnych informacji.

Najstarsza rekonstrukcja, wykonana dla Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu¹⁰⁰, bazowała jedynie na rysunku Dowgirda, stąd też dość znacznie odbiega od późniejszych ustaleń, ale też w wielu szczegółach jest niezgodna z ilustracją, której dokładność nie została w pełni wykorzystana:

- instrument zrekonstruowano bez podstrunnicy;
- płyta wierzchnia, szyjka i główka tworzą jedną płaszczyznę;
- załamanie biegu strun uzyskano przez zastosowanie cienkich sztyftów podpierających struny z boku;
- rozetę umieszczono zbyt wysoko;
- strunociąg znacznie wystaje poza pudło rezonansowe; przez znajdujące się w nim dwa otwory przechodzi więzadło mocujące ten element na klockowatym występie w dolnej części pudła rezonansowego;
- otwory rezonansowe („esy”) odpowiadają rysunkowi, ale w lewym z nich nie uwzględniono pokazanego na ilustracji dodatkowego poszerzenia;
- podstawek ma zaokrągloną górną krawędź i dwiema długimi nóżkami przechodzi przez otwory rezonansowe do spodu pudła.

100 Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Równie swobodna rekonstrukcja instrumentu na podstawie akwareli Gersona zasilila zbiory Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Wykonał ją lutnik Adam Królikowski z Żywca (1970). Lista zmian jest dość długa:

- liczbę strun zmniejszono z czterech do trzech, zapewne dla uzyskania efektu większej jeszcze archaiczności instrumentu¹⁰¹;
- kołki, na ilustracji umieszczone odspodnio, w rekonstrukcji osadzone są główkami od strony wierzchniej;
- główka instrumentu ma spiralne podźłobienia, których na ilustracji nie pokazano;
- podstrunnice podwyższono klinem;
- strunociąg został znacznie skrócony;
- rzemień służący do zawieszania instrumentu zamocowano przez zaciśnięcie pętli na haczykowej wypustce główki; drugi jego koniec przechodzi przez otwór wywiercony w klockowatym „guziku” – odwrotnie niż na ilustracji Gersona, gdzie dolny koniec sznura opleciony jest na haczykowatym „guziku”, zaś górny przechodzi przez otwór w główce;
- otwory rezonansowe poszerzono o małe dodatkowe wycięcia od strony wewnętrznej, tymczasem Dowgird narysował jedno, zaś u Gersona nie jest widoczne żadne;
- kształt podstawka zrekonstruowanej *suki* ogólnie odpowiada akwareli, z tym jednak, iż nie uwzględniono zaznaczonych na ilustracji głębokich rowków, przez które przebiegały struny.

Przy żadnej z powyższych rekonstrukcji nie zachowano zatem wszystkich cech instrumentu pokazanych na ilustracjach, które posłużyły jako podstawa źródłowa. Należy także przyznać, że wspomniane źródła, choć dotyczą tego samego egzemplarza *suki*, nie są w pełni zgodne. Między ilustracjami Dowgirda i Gersona można stwierdzić następujące różnice:

	<i>suka</i> Dowgirda	<i>suka</i> Gersona
poszerzenie lewego otworu rezonansowego	tak	nie
zmiana kierunku biegu strun	tak	nie
zaokrąglenie grzbietu podstawka	nie	tak
podstawek o 2 długich nóżkach	?	tak
	(widoczna jedna nóżka)	

101 Wszystkie starsze formy ludowych instrumentów „skrzypcowych”, jak *mazanki* czy *złóbcoki*, miały trzy struny; czwarta pojawia się dopiero pod wpływem skrzypiec.

Najbardziej kontrowersyjne wydają się różnice w formie podstawka. Podstawek o dwu długich nóżkach, bez styczności z płytą wierzchnią, byłby zjawiskiem unikatowym, natomiast w wersji z jedną nóżką długą wkomponowuje się w tradycję udokumentowaną od chordofonu płockiego przez *mazanki*, basy kaliskie i podhalańskie, po bogate instrumentarium Europy Południowo-Wschodniej. Nie ma oczywiście pewności, czy Dowgird i Gerson rysowali ten sam podstawek – ten bowiem należy do najbardziej delikatnych i podatnych na uszkodzenia elementów instrumentów strunowych. Z porównania źródeł domyślamy się, że między rokiem 1888 a 1895 wypadł jeden kołek, i że mógł też zaginąć górny prożek. Nie jest zatem wykluczone, że złamany lub zagubiony podstawek zastąpiono innym, co tłumaczyłoby różnice obu rysunków.

Mimo powyższych rozbieżności, na potrzeby rekonstrukcji instrumentu można było przyjąć następujące rozwiązania:

Element	Wykonanie
Pudło rezonansowe	żłobione, prawdopodobnie łącznie z szyjką; spód płaski, instrument kształtem zbliżony do skrzypiec
Płyta wierzchnia	wysklepiona poprzecznie i podłużnie; przyklejona do pudła bez wystających krawędzi
Główka	wypukła, w górnej części ma haczykową wypustkę z przewierconym otworem; w główce wywiercone cztery otwory kołkowe umieszczone w jednej linii
Kołki	odspodnie
Prożek dolny	tak
Prożek górny	prawdopodobnie tak
Podstrunnica	ustawiona niemal równoległe do płyty, w dolnej części rozszerzona i ozdobiona rozetą
Strunociąg	kształtem zbliżony do profesjonalnego, ale struny przymocowane za pomocą drucianych haczyków; w dolnej części haczykowaty zaczep służący do przymocowania strunociągu do klockowatego „guzika”
Podstawek	oparty jedną lub dwiema nóżkami o spód pudła

W przypadku chordofonu płockiego podstawą rekonstrukcji (a właściwie kopii) był sam artefakt. W odniesieniu do tych elementów konstrukcyjnych, których brakowało, albo których funkcja była niejasna, przyjęto interpretację wynikającą z badań porównawczych.



20. Andrzej Kuczkowski
podczas budowania fideli płockiej



21. Andrzej Kuczkowski,
rekonstrukcja *suki* mieleckiej

Poprawne rekonstrukcje *suki* i fideli płockiej w oparciu o badania Ewy Dahlig¹⁰² wykonał Andrzej Kuczkowski z Warszawy [il. 20–21]. Sam lutnik tak wypowiedział się w kwestii rekonstrukcji:

Rekonstrukcja instrumentu muzycznego to praca polegająca na uzupełnieniu fragmentów istniejącego uszkodzonego instrumentu, jak również na odtworzeniu czyli zbudowaniu nowego w oparciu o mniejszą lub większą ilość danych. Wykonanie

102 Wyniki badań zostały po raz pierwszy przedstawione w pracy doktorskiej: *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce* (Instytut Sztuki PAN), Warszawa 1990, a następnie opublikowanej jako Dahlig 2001.

kopii instrumentu jest niezwykle frapujące dla wykonawcy i wymaga dotarcia do materiałów i technologii z okresu, w którym instrument powstał. Jeśli chodzi o stopień trudności przy wykonywaniu rekonstrukcji, to najtrudniej jest wykonać instrument, o którym dane istnieją jedynie we fragmentarycznych, niedokładnych opisach, bez jakichkolwiek szkiców czy rysunków. Bardzo pomocne przy opracowywaniu planu budowy instrumentu są ikonografia i malarstwo realistyczne. Budując w oparciu o te dane, można zbliżyć się do oryginału, choć pewna dowolność nawet w malarstwie realistycznym nie pozwala na pełną wierność rekonstrukcji¹⁰³.

Jego instrumenty trafiły na początku lat dziewięćdziesiątych do zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie oraz Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu.

Do rekonstrukcji *suki* mieleckiej, czyli „skrzypiec z okolic Mielca” z akwareli Stanisława Putiatyckiego, doszło wiele lat po rekonstrukcji *suki* biłgorajskiej i fideli płockiej. Rekonstrukcja ta wykonana została przez Andrzeja Kuczkowskiego w roku 2009 dla Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie na potrzeby wystawy „Zakochany Chopin. Inspiracje mazowieckie”, gdzie zasiłała dział instrumentów obecnych w praktyce ludowej za czasów wybitnego kompozytora¹⁰⁴. Dzięki zastosowaniu strun jelitowych i stroju altówkowego instrument ma bardzo piękne, mocne brzmienie.

2.2. (Re)Konstrukcje na potrzeby wykonawstwa estradowego

Po kilku latach od zrekonstruowania *suki* biłgorajskiej i chordofonu płockiego dla zbiorów muzealnych kolejne egzemplarze powstawały już dla celów użytkowych, toteż odejście od wierności źródłom było nie tylko możliwe, ale wręcz wskazane, z uwagi na konieczność dostosowania instrumentów do wymogów muzykowania na estradzie. W tym drugim etapie wysiłek lutnika musiał zatem być skoncentrowany nie tyle na dokładności odtworzenia oryginału (tę zapewniają już egzemplarze muzealne), ile na optymalizacji brzmienia.

Pomysł zrekonstruowania fideli kolanowych na potrzeby praktyki wykonawczej wyszedł w 1994 roku od Marii Pomianowskiej. Opracowanie instrumentów przeznaczonych do profesjonalnego muzykowania wymagało od Andrzeja Kuczkowskiego znalezienia kompromisu między wiernością przekazom historycznym a uwarunkowaniami ergonomicznymi, technicznymi i estetycznymi, jakie uwzględnić trzeba w przypadku instrumentów koncertujących; wszystkie ustalenia w tym zakresie były wynikiem szczegółowych uzgodnień i eksperymentów prowadzonych razem z artystką.

103 Kuczkowski 1990, s. 118.

104 Dahlig-Turek 2009.

Budowa instrumentu w znacznym stopniu determinuje walory brzmieniowe i technikę wykonawczą. Kształt instrumentu, materiał użyty do jego konstrukcji, wielkość i – co się z tym wiąże – menzura, obecność podstrunnicy lub jej brak, sposób osadzenia kołków, obecność lub brak talii (wcięć bocznych pudła rezonansowego), liczba strun i materiał, z których zostały wykonane – wszystko w sposób zasadniczy wpływa na jakość dźwięku oraz praktykę wykonawczą.

Zamawiając kopie instrumentów – *suki* biłgorajskiej (1994), fideli płockiej (1995) i *suki* mieleckiej (2009) – Maria Pomianowska zdecydowała się na zastosowanie menzury¹⁰⁵ takiej, jak w klasycznym *sarangi*, większości bułgarskich *gadulek* i innych lirach bałkańskich, czyli około 37 cm.

Wieloletnie doświadczenia w grze na instrumentach różnych rozmiarów prowadziły bowiem do wniosku, że menzura tej wielkości zapewnia zarówno wygodę palcowania, jak i zadawalające efekty brzmieniowe. Umożliwia ona również łączenie techniki paznokciowej, typowej dla *sarangi*, z elementami techniki *gadulki*, a także stosowanie układów palcowania charakterystycznych dla wiolonczeli, *kamanetze*, a nawet *er-hu*.

O słuszności wyboru takiej właśnie menzury świadczy fakt, że większość artystów, którzy podjęli grę na fidelach kolanowych wiele lat później, zdecydowało się na takie samo rozwiązanie, zapewne nie mając świadomości, że oryginalne menzury *suki* biłgorajskiej (odtworzona na podstawie wymiarów podanych na akwareli Gersona) i fideli płockiej (zmierzona na instrumencie) były znacznie mniejsze.

2.3. Fidel płocka

Gdy w 1995 roku fidel płocka [il. 22], najstarszy domniemany chordofon kolanowy, została zrekonstruowana jako egzemplarz przeznaczony do praktyki wykonawczej, Andrzej Kuczkowski wprowadził pewne zmiany konstrukcyjne, umożliwiające wygodniejsze zastosowanie instrumentu we współczesnej praktyce muzycznej:

1. Podstawek nie jest płaski, ale lekko wysklepiony, co umożliwia grę na każdej strunie osobno;
2. Zamiast rzemiennej pętli, mocującej struny, zastosowano bardzo archaiczną formę strunociągu (drewniana deseczka z otworami na struny);
3. Na styku główki i szyjki umieszczono prożek, który definiuje menzurę instrumentu, wyznaczając punkt początkowy jej drgającego odcinka¹⁰⁶;

105 Menzura instrumentu strunowego to długość struny między punktami jej podparcia, a więc od prożka górnego do podstawka.

106 Drugim punktem jest grzbiet podstawka, o który opiera się struna.

4. Płyta wierzchnia została wzmocniona przyklejoną od wewnętrznej strony belką, służącą do równoważenia nacisku strun;
5. W celu poprawy brzmienia wewnątrz korpusu umieszczono długi drewniany pręt, przebiegający przez całe pudło aż do główki.

Pozostałe parametry instrumentu zachowują wierność oryginałowi:

- długość całkowita: 72 cm
- szerokość maksymalna: 24 cm
- głębokość pudła rezonansowego: 5 cm
- płyta górna: wysklepiona, drewno świerkowe
- pudło rezonansowe: wyłobione z jednego klocka drewna olchowego; spód płaski.



22. Andrzej Kuczkowski, fidel plocka, rekonstrukcja estradowa

Zgodnie z oryginałem, w płycie instrumentu wycięto dwa otwory rezonansowe w kształcie litery C i jeden w kształcie trójkąta. Podstawek ma nóżki nierównej długości: krótsza przenosi drgania ze strun na płytę wierzchnią, a dłuższa – na spód instrumentu.

Na dolnym końcu pudła znajduje się prymitywny drewniany guzik, stanowiący całość z korpusem. Zaczepiona o niego gruba jelitowa struna przytrzymuje mały drewniany strunociąg. Szyjka jest krótka, szeroka i nie ma podstrunnicy – łączy się z płytą wierzchnią. Na połączeniu główki i szyjki znajduje się prożek, przez który przechodzi sześć strun instrumentu – jest to element niezwykle istotny, albowiem przypomnijmy, że oryginalna budowa główki instrumentu (kołki umieszczone parami jeden pod drugim) praktycznie uniemożliwiała wprowadzenie pełnego naciągu sześciostrunowego. Po zastosowaniu prożka struny rozkładają się na nim wachlarzowato, dzięki czemu możliwe jest uzyskanie odrębnego stroju dla każdej z nich.

Główka jest płaska, w formie deski zbliżonej kształtem do prostokąta. Znajduje się w niej sześć odspodnio osadzonych kołków. W skrajnie oddalonych częściach instrumentu – od spodniej strony główki oraz w dolnej części pudła – umieszczono drewniane „pętle”, przez które można przeprowadzić rzemień służący do zawieszania instrumentu podczas gry w pozycji stojącej.

2.4. *Suka* biłgorajska

Estradowa wersja instrumentu wykonana została na podstawie akwareli Wojciecha Gersona. Podobnie jak w przypadku fideli płockiej, także i ta rekonstrukcja *suki* jest pierwszym egzemplarzem przeznaczonym do grania [il. 23–24].

Pudło rezonansowe wraz z szyjką i główką zostało wyłobione z jednego kawałka drewna czereśniowego. Głębokość pudła wynosi 4,5 cm. Jego spód jest całkowicie płaski – inaczej niż w przypadku skrzypiec czy wiolonczeli. Płyta wierzchnia, wykonana z drewna świerkowego, jest wysklepiona i ma wycięte „efy” – podobne jak w skrzypcach.

Pudło kończy się w dolnej części „guzikiem”, tj. klockowym występem, o który zaczepiona jest gruba jelitowa struna, przytrzymująca drewniany strunociąg. Szeroka szyjka, która jeszcze dodatkowo rozszerza się ku dołowi, zapewnia rozstaw strun, umożliwiającą stawianie palców między nimi. Na szyjkę naklejona jest podstrunnica z wyciętą rozetą. Pomiędzy szyjką a główką znajduje się prożek, przez który przechodzą cztery struny instrumentu. Główka jest nieco spłaszczona i kończy się – jak u Gersona – haczykowatym występem, który może służyć do zawieszania instrumentu na rzemieniu podczas gry w pozycji stojącej. Kołki zamocowane są odspodnio, a do strojenia stosuje się specjalny klucz, umożliwiającą ich obracanie.

Podstawek, podobnie jak w chordofonie płockim, ma dwie nóżki nierównej długości: krótsza opiera się o wierzchnią płytę instrumentu, natomiast dłuższa przechodzi przez otwór rezonansowy aż spodu pudła rezonansowego. Pełni ona funkcję duszy, przenosząc drgania ze strun na pudło [il. 25–27].



23. Andrzej Kuczkowski, *suka* biłgorajska: rekonstrukcja estradowa (z lewej) i muzealna



24. Andrzej Kuczkowski, *suka* mielecka: rekonstrukcja estradowa (z lewej) i muzealna



25. Andrzej Kuczkowski, podstawek rekonstrukcji *suki* biłgorajskiej



26. Andrzej Kuczkowski, podstawek rekonstrukcji *fiedli* płockiej



27. Andrzej Kuczkowski, podstawek rekonstrukcji *suki* mieleckiej

Dla pierwszej (muzealnej) rekonstrukcji *suki* biłgorajskiej Andrzej Kuczkowski wykonał – zgodnie z akwarelą Wojciecha Gersona – podstawek o dwu długich nóżkach. Jak się jednak okazało, konsekwencją takiego rozwiązania był dźwięk cichy i bezbarwny, podobny do brzmienia altówki, w której przewróciła się dusza. Płynął z tego jasny wniosek, że bez dostatecznie mocnego docięnięcia podstawka do płyty wierzchniej nie jest możliwe

uzyskanie rezonansu potrzebnego do uzyskania dobrego brzmienia. W oparciu o stwierdzone analogie między *suką* a chordofonem płockim, podjęto decyzję o zastosowaniu podstawka w rodzaju tego znalezionego w Płocku. Dodatkowo Andrzej Kuczkowski wprowadził do konstrukcji podstawka „zábek” od strony długiej nóżki, który – zahaczając o wierzchnią płytę – powoduje jej dodatkowe (obok nacisku krótkiej nóżki) dociśnięcie. W ten sposób konstrukcja podstawka łączy *de facto* dwa modele: podstawka o dwu nóżkach krótkich i podstawka o nóżkach różnej długości.

Do gry na *suce* biłgorajskiej oraz fideli płockiej Andrzej Kuczkowski zaproponował smyczek długości 74 cm z drewna bukowego, z archaicznym mechanizmem naciągania strun, czyli systemem nacięć na pręcie [il. 28]. Prymitywna żabka¹⁰⁷ w formie klocka ma wywiercony otwór, przez który przechodzi pętla ze struny jelitowej. Zaczepiając ją w miarę potrzeby o kolejne rowki, naciąga się poluzowane pasmo włosia.



28. Smyczek do gry na *suce* biłgorajskiej i fideli płockiej

Smyczek ma bardzo delikatnie zarysowany łuk pręta, nawiązujący do smyczków historycznych. Białe włosie naciera się ciemną wiolonczelową kalafonią¹⁰⁸.

Wielkie i ważne dzieło Andrzeja Kuczkowskiego znalazło swoje trwałe miejsce w historii polskiej organologii. Podjął je Hubert Połoniewicz, absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, który pierwsze *suki* i fidele zaczął budować około roku 2010. W ciągu czterech lat stworzył sześć *suk* biłgorajskich i pięć fideli płockich, głównie dla studentów i uczniów Marii Pomianowskiej.

2.5. *Suki* Zbigniewa Butryna

We wczesnych latach dziewięćdziesiątych XX wieku *suką* zainteresował się artysta ludowy Zbigniew Butryn z Janowa Lubelskiego. Podczas gdy w tym samym okresie Andrzej Kuczkowski bazował na interpretacji źródeł historycznych z badań Ewy Dahlig, Zbigniew Butryn pierwszy swój instrument zbudował w oparciu o rysunek zamieszczony na

107 „Żabka, karafułka, ruchomy klocek, do którego przymocowane jest pasmo włosia, umieszczony w dolnej części pręta smyczka. Specjalną śrubą można regulować ustawienia żabki, a tym samym stopień naprężenia włosia” (*Mała encyklopedia muzyki* 1981, s. 1094).

108 „Kalafonia, specjalnie preparowana (oczyszczona) żywica, uformowana w kostkę lub krążek. Służy do nacierania smyczka w celu nadania mu odpowiedniej szorstkości, potrzebnej do wprowadzenia struny w drganie” (*Mała encyklopedia muzyki* 1981, s. 468).

znaczkę pocztową – jednym z wydanej przez pocztę Poczta Polska serii 12 wizerunków różnych instrumentów ludowych [il. 29]¹⁰⁹.



29. Znaczek pocztowy z wizerunkiem złóbcoków i *suki* biłgorajskiej

Pierwsza *suka* biłgorajska autorstwa Zbigniewa Butryna miała klejone pudło rezonansowe skrzypiec, do którego dorobiona została szeroka szyjka. W świetle późniejszych ustaleń, a zwłaszcza po ujawnieniu akwareli Putiatyckiego, budowa taka wydaje się równie uprawniona jak próby wiernego odtworzenia instrumentu z 1888 roku.

Podczas długich rozmów i wymiany doświadczeń¹¹⁰ Zbigniew Butryn stwierdził, że kolejne egzemplarze *suki* budował już na podstawie tych samych źródeł, co Andrzej Kuczkowski. Wykonane w rozmiarach i proporcjach uwzględniających informacje z ilustracji autorstwa Tadeusza Dowgirda i Wojciecha Gersona, zdaniem Butryna nie miały tak dobrego dźwięku jak instrumenty w rozmiarach nieco większych. Po kilku latach eksperymentów Zbigniew Butryn przyznał, że większy rozmiar *suki* biłgorajskiej, o menzurze około 37 cm (a zatem zaproponowany przez Marię Pomianowską), jest w jego odczuciu właściwy do uzyskania optymalnego brzmienia.

2.6. Nazewnictwo historycznych fideli kolanowych

Kwestia nazewnictwa fideli kolanowych pozostaje zagadką. Wydawałoby się, że w odniesieniu do egzemplarzy oznaczonych w źródłach konkretną nazwą sprawa jest prosta. Taki komfort mamy w przypadku *suki* – ale tylko biłgorajskiej, pokazanej na wystawie w 1888 roku, albowiem już „*suka mielecka*” to termin, jaki przy rekonstrukcji instrumentu

109 <<http://katalogznaczkow.net/index.php?pokaz=serie/serie2&serie=5>> [dostęp: 25.10.2014].

110 Część z nich zarejestrowała TVP w filmie *Narodziny suki*, Wrocław 1995.

zastosowaliśmy przez analogię, nie wynikający z żadnych źródeł. Chordofon ten został przez autora ryciny, Stanisława Putiatyckiego, nazwany „skrzypcami” – zapewne dlatego, że malarz nie poznał innej nazwy tego instrumentu, być może zresztą wcale o nią nie pytał, przekonany, że widzi przed sobą skrzypce; dziwne, „starożytne”, ale jednak skrzypce. Także chordofony smyczkowe w księdze Haura – dwa różne, kolanowy i ramieniowy – przypisywane są kompetencjom „skrzypka”.

W odniesieniu do źródeł XVI–XVII wieku, a więc chordofonu z Płocka oraz instrumentu z drzeworytu Haura, korzystać możemy jedynie z zasobu terminologii staropolskiej, toteż nie należy na te instrumenty transponować nazw udokumentowanych dwa stulecia później. Ze źródeł staropolskich wynika, że chordofony smyczkowe występowały w dwu odmianach, różniących się techniką gry (paznokciowo-kolanowa i przyciskowo-ramieniowa), a na ich określenie służyły dwie nazwy – „gęśle” i „skrzypce” („skrzypice”), których jednak nie można powiązać z określonymi typami instrumentów.

Wyraz „gęśle” pojawił się po raz pierwszy w Psalterzu Floriańskim (XIV wiek) i w ciągu całego następnego stulecia znajdował powszechnie zastosowanie w przekładach Biblii i tekstów z nią związanych. W polskich tłumaczeniach z łaciny nazwa ta wprowadzana była automatycznie w oparciu o wzory Biblii czeskiej. Występujące w niej terminy „husli”, „husliczky” zastępowano polskimi „gęśli”, „gęsłki”, „gęsłeczki”, „gęsłeczka”, „gęsliczki”, ze wszelkimi konsekwencjami tego bezkrytycznego naśladownictwa¹¹¹.

W polskich przekładach tekstów biblijnych nazwa „gęśle” pojawia się w trzech głównych kontekstach:

1. W podstawowym znaczeniu (*cithara*) występuje w zestawieniach z takimi instrumentami, jak: szaltarz (*psalterium*), trąba (*tuba*), bęben (*tympanum*), piszczelce (*fistulae*), dzwonek (*cymbalum*), cymbały i lutnie.

Jeśli przyjąć, że autorzy tłumaczeń świadomie dobierali nazwy rodzimych instrumentów do narzędzi muzycznych wymienianych w tekstach łacińskich, co wcale nie jest pewne, to nazwa ta musiałaby oznaczać chordofon typu *kithary* starożytnej – o pudle rezonansowym z wyodrębnionymi dwoma ramionami połączonymi jarzmem¹¹².

2. W drugim znaczeniu zastępuje łacińską nazwę *sambuca*.

Nazwa ta oznaczała w terminologii średniowiecznej zarówno instrument strunowy typu harfy lub chrotty, jak i niekiedy piszczalkę – nie była zatem jednoznaczna. Niektórzy autorzy przyjmują, że nazwą „sambuca”, „sambuka”, obejmowano

111 Szydłowska-Cegłowa 1977, s. 35.

112 Podobieństwo budowy wskazywałoby na instrumenty typu wykopaliskowych „gęśli” z Opolą i Gdańską (Dahlig 2001, s. 15–16).

wszelkie instrumenty sporządzone z bzu¹¹³, takie jak harfa, *cruit*, piszczałka, cymbały, lira korbowa¹¹⁴. W polskich tłumaczeniach pojawia się określenie „bzwowe gęśliczki”. Ponieważ instrument tak nazwany występuje w Biblii Szarospatackiej obok trąb, piszczałek i psalterium, Włodzimierz Kamiński¹¹⁵ przyjmuje, że nazwa ta dotyczyła raczej chordofonu. Niewielka grubość pnia bzu wymuszałyby miniaturowe rozmiary instrumentu, toteż Kamiński ten za jedyny prawdopodobny uznaje chordofon typu „*gęśli* polskich”.

3. W trzecim, najrzadziej spotykanym sensie oznacza instrumenty dęte (*tibia*). W XVI wieku termin „gęśle” coraz częściej wypierany był z tłumaczeń biblijnych przez nazwy instrumentów nabierających dopiero znaczenia w ówczesnym życiu muzycznym.

Ciekawszych i bardziej osadzonych w realiach ówczesnej kultury informacji o instrumentach staropolskich i ich terminologii dostarcza literatura XVI- i XVII wieku. Pojawiają się wówczas dość liczne wzmianki najwyraźniej odwołujące się do konkretnych, popularnych wówczas instrumentów, np.:

- Tam płużą, skaczą, tam różnie śpiewają, | Gdy im przy gęślach równo pomagają | Z wielkiego kozła baki zawieszono | Rymy uczone¹¹⁶.
- Potrafię też na gęślach, i o dwoiey kwińcie¹¹⁷.
- W muzyki rozmaite na przemiany grano | To w fletnie, to w piszczałki, to w gęśle Podgorskie, | Były regały, były i skrzypice Włoskie¹¹⁸.
- Tak się więc za pasterzem w pole trzoda sypie, | Kiedy gra na piszczałce, lub na gęślach skrzypie¹¹⁹.
- Skrzypku! By w tój pięknej rocie | Usłyszeć co o Dorocie, | Weźmi gęśle, jakoć miłá, | A zagraj nie myśląc siłá¹²⁰.
- I jako prędko zarzną w gęśle krzywe, | szkło się pomyka, jakby było żywe¹²¹.
- Asmodeus, karczemny diabeł, przyjdzie pijany, w wieńcu, a kufel drożdży w ręku trzyma, a drugi przed nim gra na gęśliczkach¹²².
- O dwu stron gąsłki nie sprawią uciechy¹²³.

113 Schad 1911, s. 68.

114 Marcuse 1975, s. 452–453.

115 Kamiński 1971, s. 75.

116 Morsztyn 1954, s. 155.

117 Szymonowic 1778, s. 17.

118 Szymonowic 1778, s. 20.

119 Szymonowic 1778, s. 96.

120 Kochanowski 1586, s. 68.

121 Morsztyn 1971, s. 205.

122 *Sejm piekielny* 1903.

123 Potocki 1907, s. 196.

O formie instrumentu fragmenty te nic nie mówią; widzimy jednak, że rozróżniano np. „gęśle Podgorskie” i „skrzypice Włoskie”. Pośrednio do budowy instrumentu odnosi się wyrażenie „gęśle o dwojey kwińcie”, które można interpretować dwojako: albo jako chordofon przynajmniej trzystrunowy, o strunach strojonych w kwintach, albo instrument ze zdwojoną najwyższą struną (w kulturze ludowej do dziś określaną jako *kwinta*). Z przytoczonego cytatu wynika, iż gra na takim instrumencie była szczególnie trudna – możemy się domyślać np. bardziej rozbudowanej gry melodycznej na zwiększonej liczbie strun. Z kolei nie bardzo ceniono gęśle dwustrunowe („o dwu stron gąsłki”).

W związku z tą nazwą pozostaje także czasownik „gąść” oznaczający zasadniczo grę na instrumencie strunowym, rzadziej na innych¹²⁴. Na smyczkową technikę gry na „gęślach” wskazują cytaty, określające grę na tym instrumencie jako „skrzypienie” bądź „rżnięcie”¹²⁵. Jest też wyraźnie mowa o tym, że na „gęślach” grał „skrzypek” („Skrzypku! Weźmi gęśle”). „Gęśle” współgrały z innymi instrumentami lub występowały solo. Były instrumentem wiejskim używanym m.in. przez pasterzy i najwyraźniej towarzyszyły zabawom tanecznym.

Już w drugiej połowie XV wieku (rok 1466) w literaturze pojawił się nowy termin: „skrzypice”, w XVI wieku także w formie zdrobniałej „skrzypiczki”, a sto lat później – „skrzypica”, „skrzypiczka”, „skrzypki”, „skrzypce”. W tłumaczeniach tekstów biblijnych „skrzypce” weszły w miejsce „gęśli” jako odpowiednik terminów: *cithara*, *psalterium*, rzadziej *lyra* i *sambuca*.

O ile „gęśle” pojawiają się niekiedy w poezji staropolskiej w znaczeniu symbolicznym, o tyle „skrzypice” zawsze występują w konkretnych sytuacjach obyczajowych¹²⁶. Spośród licznych wzmianek szczególnie ciekawe wydają się następujące fragmenty:

- W Włoskie przygrawał skrzypice, | Za nim niesiono Serby¹²⁷
- skrzypkowie, cymbalistowie, dudowie i insza wiejska muzyka (*Ustawy podatkowe z roku 1673*)¹²⁸
- składnymi wierszami śpiewają, przy skrzypicach, które serbskimi zowiemy¹²⁹.

Ta bardzo pojemna nazwa zawsze dotyczy instrumentu smyczkowego. Określenie skrzypków jako „muzyki wiejskiej” świadczy o ich obecności w praktyce ludowej, co oczywiście nie oznacza, że tylko w tej warstwie kultury muzycznej występowały.

124 *Słownik polszczyzny 1973*, s. 226.

125 Ten ostatni termin używany bywa w praktyce ludowej jeszcze do dziś, zawsze w związku z instrumentami smyczkowymi – na skrzypcach się „rżnie”.

126 Szydłowska-Ceglowa 1977, s. 84.

127 Zimorowicz 1778, s. 174.

128 Bystrzeń 1976, t. II, s. 222.

129 Zapiski z podróży Macieja Strykowskiemu do Turcji (1574), zob. Bystrzeń 1976, t. I, s. 123.

Polskie nazewnictwo ma swój ścisły odpowiednik w terminach, jakie zachowały się w źródłach rosyjskich: w XVI wieku występują „skrzypice” (pol.) i „skripica” (ros.), sto lat później – „skrzypce” i „skripka”, a więc nazwy na stałe przyjęte w terminologii profesjonalnej.

Tak więc ścisłe rozgraniczenie znaczeń terminów „gęśle” i „skrzypice” nie jest możliwe. Nazwa „gęśle”, jako starsza, ogólnosłowiańska, oznaczała pierwotnie prawdopodobnie wszystkie chordofony, a być może także wszelkie „narzędzia” muzyczne. W miarę upowszechniania się instrumentów smyczkowych, które zwłaszcza w rękach niewprawnych muzyków wydają dźwięki oceniane pejoratywnie, utrwaliła się terminologia oddająca charakter ich niezbyt szlachetnego brzmienia (skrzypienie). Być może zatem początkowo „skrzypice” były pewnym szczególnym rodzajem „gęśli” – gęslami smyczkowymi.

Wzrost znaczenia instrumentów smyczkowych, który z czasem doprowadził do ekspansji skrzypiec klasycznych, odzwierciedlił się w zmianie częstości występowania obu nazw: „gęśle” wyraźnie stawały się określeniem peryferyjnym, stosowanym w odniesieniu do tych melodycznych chordofonów smyczkowych, które różniły się od skrzypiec budową i nie wychodziły poza zakres lokalny.

Etapy kształtowania się terminologii instrumentów smyczkowych były zatem następujące:

1. Gęśle
2. Gęśle i skrzypice (zamiennie)
3. Skrzypice

Reasumując, analizy terminologii staropolskiej pozwalają założyć, że nazwa „gęśle” była bardziej pojemna i mogła obejmować różne rodzaje chordofonów (w tym zarówno ramieniowe, jak i kolanowe), natomiast „skrzypice” zasadniczo oznaczały instrumenty przyciskowe-ramieniowe. Zasadniczo, ale nie zawsze, skoro w *Liber generationis plebeanorum*¹³⁰ znajdujemy wzmiankę o muzyku grającym na „brzuchowych skrzypkach”, a więc zapewne chordofonie trzymanym pionowo, przy tułowi – jeśli oczywiście ta wzmianka niesie rzeczywistą (a nie żartobliwą) informację.

Fakt, że w zasadzie tylko nazwa „skrzypice”, „skrzypce” oraz technika przyciskowa przetrwały, może sugerować ich wzajemne powiązanie jako atrybutów właściwych skrzypiec. W rzeczywistości jednak nie ma żadnych dowodów, że już w XVI wieku występowały one łącznie. Wobec powyższego fidel płocką, jako instrument starszy, można określać mianem „gęśli” bądź „skrzypic” – obie nazwy są równie uprawnione i równie hipotetyczne.

¹³⁰ Technika gry pozostawała niezmienna, będąc głównym kryterium identyfikacji „brzuchowych skrzypek”. Taki właśnie termin pojawia się w *Liber generationis plebeanorum*: „Falkowski zwał się miejski synek z Nowego Miasta, z dobrzyńskiej ziemie. Gądek ociec jego był, na brzuchowych skrzypkach grawał, pod ratuszem w tem Nowym Mieście mieszkał” (Trepka 1963, s. 135).

W odniesieniu do instrumentu Haura, uwiecznionego w ostatnich latach XVII stulecia, z pewnością bardziej właściwa będzie nazwa „skrzypce”. Dla ścisłości i pełnej poprawności można oczywiście stosować termin „chordofon płocki” czy „chordofon Haura”, jednak są to określenia wyłącznie naukowe, a ponadto ich bardzo ogólny charakter nie daje choćby przybliżonego wyobrażenia o formie instrumentu. Termin „fidel” również jest określeniem sztucznym w odniesieniu do ludowych instrumentów strunowych, ale konkretnie wskazuje już na instrument smyczkowy.

Najpóźniejszą bodaj wzmiankę zestawiającą obie nazwy przytacza Jadwiga Szwedowska:

28 IX 1776 Warszawa. Jan Baranowicz, rodem ze wsi Dołkomościsk mil 6 za Lwowem, roku 1761 porzuciwszy żonę swoją, z którą kilka miesięcy mieszkał, uszedł do Litwy; [...] na gęśli doskonale grywał, a na skrzypcach wtedy zaczął się uczyć¹³¹.

Skoro wiejski muzykant na jednym instrumencie grał „doskonale”, a na drugim dopiero „zaczął się uczyć”, oczywiste jest, że nie może chodzić o dwa instrumenty o identycznej technice gry. Mamy zatem do czynienia z dwoma instrumentami zasadniczo odmiennymi: albo szarpanym i smyczkowym, albo też dwoma smyczkowymi, z których jeden był kolanowy, a drugi ramieniowy.

Ze względu na dużą lukę w źródłach, dotyczących chordofonów kolanowych, rozciągającą się na cały wiek XVIII i przynajmniej połowę następnego stulecia, informacja ta jest szczególnie cenna, ponieważ dotyczy wsi położonej względnie niedaleko od Kocudzy (czy też wsi Bielaki koło Kocudzy) – miejsca znalezienia *suki* biłgorajskiej.

¹³¹ Szwedowska 1984, s. 29 i 204.

3. (Re)Konstrukcja praktyki wykonawczej

3.1. Technika gry na instrumentach smyczkowych

3.1.1. Zagadnienia podstawowe

Technika gry to całokształt środków wykonawczych zdeterminowanych budową zarówno samego instrumentu, jak i aparatu gry muzyka, w tym jego sprawnością ruchową. W znacznym stopniu jest ona zależna od czynników wrodzonych, ale może podlegać znacznemu rozwojowi w wyniku odpowiedniego sposobu jej kształcenia. Ten ostatni wpływa na zasadniczo odmienne w muzykowaniu profesjonalnym i ludowym możliwości wykonawcze tego samego instrumentu¹³².

Jednym z elementów techniki gry jest koordynacja ruchów prostych oraz sensoryczna kontrola ich cech ilościowych, takich jak siła (dynamika), czas trwania (tempo i rytm), kierunek ruchu (precyzja intonacyjna). Właściwa technika gry jest środkiem i warunkiem interpretacji artystycznej.

Badając technikę gry na fidelach kolanowych, należy uwzględnić takie jej elementy, jak:

- aparat gry

Pozycja instrumentu podczas gry, palcowanie i smyczkowanie z jednej strony uzależnione są od budowy, rozmiarów i proporcji instrumentu, z drugiej natomiast same określają jego faktyczne możliwości muzyczne;

- strój

Możliwości w tym zakresie jest nieskończenie wiele. Strój instrumentu w dużym stopniu wpływa na praktykę wykonawczą, sprawiając, że niektóre przebiegi interwałowe są niejako „naturalne”, inne natomiast wymagają odpowiedniego wykształcenia;

- palcowanie (aplikatura)

¹³² Ludowa praktyka wykonawcza wykształciła specyficzne sposoby przystosowywania aparatu gry do budowy instrumentu. Przystosowanie to, uwarunkowane fizjologicznie, wyraża się w odmiennym niż klasyczne trzymaniu chordefonów, a także efektywnością ich wykorzystania (Dahlig 1990, s. 57–59).

Istotą właściwego palcowania jest optymalny, ze względu na fizjologię aparatu gry, a także dynamikę, artykulację i frazowanie, sposób przyporządkowania poszczególnych palców grającego pozycjom na strunie¹³³. W uproszczeniu można powiedzieć, że jest to miejsce i sposób kontaktu palców ze struną. W kontekście fideli kolanowych najogólniej można wyróżnić dwa rodzaje skracania strun:

- 1) technika paznokciowa – odepchnięcie struny w bok (niekoniecznie płytką paznokcia);
- 2) technika przyciskowa – nacisk opuszkami (lub wewnętrzną stroną) palca od góry;
 - technika prawej ręki: smyczkowanie

Jest to podstawowy sposób wydobywania dźwięku na chordofonach smyczkowych¹³⁴. Istnieją dwa zasadnicze rodzaje pociągnięć smyczkiem: z dołu do góry, czyli od żabki do główki, oraz z góry do dołu, czyli od główki do żabki. Pierwszy z nich umożliwia silniejsze zaatakowanie dźwięku. Sposoby prowadzenia smyczka oraz wykonywania przy jednym jego pociągnięciu pojedynczego dźwięku lub kilku dźwięków określa artykulacja. W terminologii gry na instrumentach smyczkowych stosuje się w związku z tym rozmaite dotyczące jej określenia i oznaczenia¹³⁵.

3.1.2. Uwarunkowania historyczne

3.1.2.1. Strój

Na przełomie pierwszego i drugiego tysiąclecia strojono fidele zasadniczo w kwarcie lub kwincie czystej. Al-Farabi, aby ułatwić granie na *rababie* w zespołach z lutnią i innymi szarpanymi chordofonami, zalecał strojenie instrumentu w kwarcie¹³⁶. Szeroko praktykowane wprowadzanie dodatkowych strun nie służyło rozszerzaniu *ambitus* – naciągano je parami (tzw. chórami, strojonymi w unisonie albo w oktawie), aby w razie zerwania jednej struny nie przerywać ciągłości dźwięku.

¹³³ *Mała encyklopedia muzyki* 1981, s. 49.

¹³⁴ Nie dotyczy to liry korbowej, w której – choć zaliczana jest do instrumentów smyczkowych – pobudzenie struny następuje wskutek kontaktu z obrotowym kołem.

¹³⁵ Perz 1981, s. 915.

¹³⁶ Bachmann 1969, s. 140.

3.1.2.2. Smyczkowanie

W średniowiecznej Europie zasadą było trzymanie smyczka wierzchem dłoni skierowanym do góry – w przypadku instrumentów „ramieniowych”, i w dół – przy pozycji „kolanowej”. Jakość dźwięku średniowiecznych chordofonów smyczkowych była związana z punktem przyłożenia smyczka na strunie. Podczas gdy współcześnie smyczek pociera strunę w okolicach podstawka, na instrumentach średniowiecznych grano albo w samym środku odcinka wybrzmiewania struny, albo w $1/3$ jej długości. Rezultatem było dźwięk bardziej stłumiony i słabszy niż obecnie¹³⁷.

3.1.2.3. Palcowanie

W najstarszych instrumentach smyczkowych brak podstrunnicy ograniczał technikę lewej ręki. Podstrunnica pojawia się w niektórych instrumentach około 1200 roku, ale większość jest jej pozbawiona aż do XIV stulecia.

Fakt, iż górna płaszczyzna chwytnej stanowiła przedłużenie powierzchni płyty rezonansowej powodował, że struny od prozka w kierunku podstawka wznosiły się pod stosunkowo dużym kątem. W rezultacie, jeśli na wysokości pierwszego palca struna znajdowała się w odległości około 3 mm nad chwytnią, to na wysokości palca trzeciego dochodziła aż do 10 mm. Przyciśnięcie jej trzecim palcem musiało zatem powodować zmianę intonacji. Nieco światła na sposób palcowania na chordofonach średniowiecznych rzucają istotne informacje podane przez Hieronima z Moraw w dziele *Tractatus de Musica* (po 1272), dotyczące detali budowy i stroju dwustrunowego rebeku¹³⁸ i pięciostunowej *vielle*¹³⁹. Według jego zapisków grano wówczas tylko w jednej pozycji, co potwierdzają też liczne źródła ikonograficzne.

Szyjki średniowiecznych instrumentów były często zbyt krótkie, aby umożliwić zmiany pozycji. Melodię wykonywano głównie na jednej – zazwyczaj najwyższej – strunie, podczas gdy niskie struny stosowano w charakterze burdonów lub rezonatorów. Grano z reguły trzema palcami, natomiast palec czwarty (mały), najkrótszy i najslabszy, wykorzystywano wyłącznie w grze na najwyższej strunie¹⁴⁰.

Konstrukcja fidei średniowiecznych nie wyklucza stosowania techniki paznokciowej. Technika ta, rozumiana jako boczny nacisk na strunę, ukształtowana została

137 Bachmann 1969, s. 139.

138 Hieronim pisze o instrumencie zwanym „rubeba”, który badacze jednoznacznie identyfikują jako *rabāb*, a więc formę rebeku (Remnant 1984, s. 202).

139 Page 1979, s. 77–98.

140 Bachmann 1969, s. 91.

prawdopodobnie na wczesnych chordofonach łukowych, w których nie było możliwości dociśnięcia struny do szyjki. Zastosowana do trzystrunowych instrumentów smyczkowych, pociągała ona za sobą pewne trudności wykonawcze. Można przypuszczać, że szeroka szyjka utrudniała chwyt lewej ręki, ograniczając sprawność ruchową palców, toteż instrumenty takie były mało przydatne w szybkiej muzyce tanecznej. Aktualna praktyka wykonawcza na *suce* biłgorajskiej nasuwa spostrzeżenie, że możliwości grania szybkich przebiegów melodycznych techniką paznokciową są równie proste, jak przy zastosowaniu techniki przyciskowej – wymaga to jednak innego ułożenia kciuka i odpowiedniej sprawności technicznej (umiejętności szybkiego przenoszenia palców pomiędzy strunami).

Możliwość skutecznego i efektywnego stosowania techniki paznokciowej wynika, jak się wydaje, nie tylko z jej istoty jako takiej (nacisk z boku), ale i szczegółowego sposobu palcowania. Przykładowo w grze na indyjskim *sarangi*, z uwagi na rodzaj stosowanych strun (jelitowe, bardzo mocno naciągnięte), stosuje się palcowanie, które jest wyjątkowo trudne w szybkim tempie, gdyż w wysokich pozycjach używany jest tylko trzeci palec. Tymczasem ze średniowiecznych ilustracji wynika, że struny skracano nie tylko opuszkami palców, jak to się czyni współcześnie, ale także wewnętrzną krawędzią pierwszego, czasem też i drugiego stawu palca¹⁴¹. Oznacza to, że często jednym palcem skracano jednocześnie kilka strun. Gdy zatem strojono instrumenty w kwincie lub oktawie, taka technika palcowania umożliwiała granie organum.

Ze względu na małą ilość zachowanych informacji oraz fakt, że ikonografia okresu średniowiecza jest niewystarczająco czytelna, gdy chodzi o palcowanie i sposób skracania strun uzupełnieniem wiedzy na temat najdawniejszej praktyki wykonawczej na chordofonach smyczkowych może być obserwacja techniki gry na instrumentach, które według źródeł przetrwały niemal niezmienione do dzisiaj w różnych kulturach muzycznych świata.

3.2. W poszukiwaniu inspiracji

Nie jest dziś możliwe odtworzenie pełnego obrazu autentycznej praktyki wykonawczej na zapomnianych polskich fidelach kolanowych. W odniesieniu do profesjonalnego instrumentarium smyczkowego dysponujemy znacznie większymi zasobami materiałów źródłowych – traktatami teoretycznymi, szkołami gry na instrumentach dawnych, uwagami kompozytorów. Tymczasem w przypadku instrumentów ludowych zachowane informacje są szczątkowe, a wiadomości na temat praktyki wykonawczej opierają się na nielicznych przekazach zachowanych w źródłach historycznych, uzupełnionych poszlakami, domysłami i analogiami zaczerpniętymi z instrumentów podobnych. Wzmianki

141 Bachmann 1969, s. 92.

pisane nie są w stanie przekazać wyglądu instrumentu, zaś w odniesieniu do źródeł ikonograficznych margines dowolności interpretacji bywa niekiedy bardzo szeroki.

Instrumenty kolanowe i paznokciowa technika gry stanowią łącznik między polskim instrumentarium ludowym a chordofonami odległych nieraz kultur. Wiele wskazuje na to, że w podobny sposób grano w Rosji na wymarłym w XIX wieku *gudoku*, a także na instrumentach Europy Południowo-Wschodniej typu bałkańskiej liry. Mamy tu do czynienia z tradycją, która w przeszłości mogła występować na zwartym, szerokim obszarze, ale podobne techniki gry odnajdziemy także bardzo daleko – np. w Indiach (*sarangi*) i krajach Azji Środkowej (*morin hur*).

Próba odtworzenia praktyki wykonawczej na wymarłych polskich fidelach kolanowych nasunęła zasadnicze pytanie: na ile proces ten ma być rekonstrukcją (przy niezwykle skromnym materiale źródłowym), na ile zaś wymaga podejścia twórczego, a więc *de facto* stworzenia nowych rozwiązań. W tym drugim przypadku trzeba przepuścić proces twórczy przez pryzmat współczesnych doświadczeń estetycznych. Zmieniły się przecież warunki percepcji dzieła muzycznego, słuchacze, kryteria estetyczne, ale też funkcja muzyki i kontekst jej wykonywania.

Czy zatem – mając do dyspozycji nawet względnie szczegółowe informacje na temat instrumentów sprzed kilku stuleci i realizując dokładnie wszelkie założenia – można uzyskać to samo brzmienie, odtworzyć tę samą rzeczywistość muzyczną? Łatwo można doprowadzić do powstania karykatury, która udowodni, że wymarcie tradycji było w pełni zasłużonym losem chordofonów, które nie mogły odegrać większej roli w tradycyjnej kulturze muzycznej.

Punktem wyjścia dla procesu odtwarzania brzmienia fideli płockiej i *suki* biłgorajskiej było założenie, aby bazując na możliwie najbardziej szczegółowych informacjach zrekonstruować praktykę wykonawczą przy wyimaginowanej ciągłości rozwoju instrumentów: jak wyglądałaby kultura muzyczna, gdyby instrumenty tego typu (technika „paznokciowa”) nie zaginęły, ale podobnie jak fidele kolanowe Indii, Bałkanów czy Mongolii rozwijały się, wzbogacając praktykę wykonawczą i repertuar o nowe elementy dostosowane do kolejnej epoki historycznej. Cały proces rekonstrukcji praktyki wykonawczej dwu zapomnianych fidelów kolanowych miał więc w rezultacie być po części odtwórczy, a po części – doprowadzić do opracowania optymalnej dla tych instrumentów techniki gry.

W przypadku Marii Pomianowskiej przesłanką umożliwiającą podjęcie się zadania (od tworzenia tradycji był kontakt artystki z kulturami i instrumentarium pozaeuropejskim już w okresie nauki gry na wiolonczeli (a więc także instrumencie kolanowym). Zrodzona wówczas fascynacja brzmieniem instrumentów smyczkowych Indii zaowocowała podróżą do tego kraju i podjęciem studiów nad techniką gry na *sarangi* – fideli kolanowej, należącej do instrumentarium północno-indyjskiego, na której od kilkuset lat gra się niezmiennie techniką paznokciową. Nauka pod kierunkiem wielkich mistrzów muzyki

indyjskiej – Pandita Rama Narayana i Ustada Sabri Khana umożliwiła artystce zdobycie niezbędnej wiedzy w zakresie praktycznego zastosowania tej techniki.

Rozpoczęta w 1984 roku działalność artystyczna Marii Pomianowskiej, nakierowana na prezentację i popularyzację form muzycznych i instrumentarium Indii w Polsce, ukazała poważne międzykulturowe bariery pomiędzy dwiema odległymi od siebie tradycjami muzycznymi, pomiędzy którymi można jednak znaleźć pewne analogie. Różnice wiązały się zarówno z inną barwą brzmienia instrumentów indyjskich, uzyskaną nieznanymi w Polsce technikami wydobycia dźwięku, jak też z odmiennym pojmowaniem przepływu czasu i pojęciem piękna w muzyce. Dla nieprzygotowanego polskiego odbiorcy były to elementy estetycznie trudne do zaakceptowania. Z obiektywnych zatem przyczyn zaistniała sytuacja wymagająca dość elastycznego dostosowywania sposobu gry na *sarangi* do wrażliwości i oczekiwań polskiej i europejskiej publiczności. Wiązało się to z koniecznością takiej modyfikacji techniki i doboru repertuaru, aby zainteresować słuchaczy, którzy nie mieli wcześniej kontaktu z klasyczną muzyką Indii oraz sposobem gry na *sarangi*. To wówczas właśnie zaistniały warunki, skłaniające do tworzenia nowych eksperymentalnych rodzajów techniki paznokciowej, które w efekcie poszerzały możliwości palcowania lewej ręki – bardzo rzadko stosowane w Indiach, a powszechne w przypadku wiolonczeli czy skrzypiec.

Studia w zakresie gry na wiolonczeli na Akademii Muzycznej w Warszawie¹⁴² i jednoczesna intensywna działalność koncertowa na *sarangi* dały asumpt do twórczej analizy podobieństw i różnic pomiędzy instrumentami należącymi do dwóch zupełnie odmiennych tradycji muzycznych. Inna konstrukcja, wygląd, sposób skracania strun i trzymania smyczka nie przeszkodziły we wzajemnym przenoszeniu między wiolonczelą a *sarangi* elementów techniki lewej i prawej ręki. Z eksperymentów tych zaczęła się wyłaniać koncepcja zupełnie nowego myślenia o praktyce wykonawczej na instrumencie smyczkowym jako takim.

Kolejne etapy wzbogacania praktycznej i teoretycznej znajomości techniki paznokciowej i przyciskowej na fidelach kolanowych innych kultur, pod kierunkiem mistrzów z Iranu (*kamanche*), Mongolii (*morin hur*), Chin (*er-hu*), Korei (*haegum*) czy Bułgarii (*gadulka*), stworzyły sprzyjające warunki do rozpoczęcia pracy związanej z odtworzeniem brzmienia i techniki gry na dwóch zrekonstruowanych instrumentach polskich: fideli płockiej i *suce* biłgorajskiej.

Zgodnie z greckim źródłosłowem swojej nazwy chordofony to instrumenty, w których źródłem dźwięku jest drgająca struna¹⁴³. Na barwę dźwięku chordofonu wpływa wiele czynników, m.in. sposób pobudzenia strun. W przypadku chordofonów smyczkowych

142 Obecnie Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina.

143 „Termin struna w odniesieniu do instrumentu muzycznego oznacza ciało stałe o bardzo małym w stosunku do długości, przekroju i z natury nie sprężyste. Sprężystości i zdolności do wykonywania

tym, co wprowadza strunę w drgania jest włosie smyczka¹⁴⁴. Istotną rolę odgrywa materiał, z jakiego wykonane są struny oraz właściwości generatora, który wywołuje drgania. Z praktyki wykonawczej wiadomo, że różnorodność budowy i konstrukcji smyczków używanych w różnych kulturach muzycznych świata wpływa w zasadniczy sposób na jakość i barwę dźwięku instrumentu.

Aby dźwięk wygenerowany przez pobudzoną do drgań strunę był wystarczająco słyszalny, musi zostać wzmocniony. Taką funkcję pełnią w przypadku instrumentów strunowych rezonatory. Wielka różnorodność kształtów, rozmiarów oraz rodzajów materiału użytego do budowy rezonatorów stosowanych w chordefonach smyczkowych świata to element, który w zasadniczy sposób różnicuje barwę dźwięku danego instrumentu.

Zdarza się, że przeniesienie techniki gry z jednego chordefonu smyczkowego na drugi nie daje pełni oczekiwanych efektów. Jednym z powodów mogą być w tym wypadku zbyt duże różnice morfologiczne pomiędzy instrumentami, stwarzające bariery nie do pokonania¹⁴⁵. Przykładowo, w instrumentach azjatyckich często w miejsce wierzchniej płyty rezonansowej stosuje się skórzaną membranę, a ponadto do dziś szeroko używane są struny ze skręconych jelit zwierzęcych, jedwabiu czy końskiego włosa. Właściwości takich materiałów sprawiają, iż barwa dźwięku instrumentów wschodnich jest trudna do odtworzenia, nawet przy wiernym zastosowaniu technik wykonawczych charakterystycznych dla danej kultury muzycznej.

Sposób gry i konstrukcja chordefonów smyczkowych są ściśle powiązane z funkcją muzyczną, jaką pełnił dany instrument w swojej kulturze na przestrzeni wieków.

Najstarsze źródła historyczne (około 2500 lat p.n.e.) dokumentują jedynie obecność chordefonów szarpanych (typu kitary) w starożytnej Grecji, Egipcie, Asyrii i Azji Mniejszej. Na początku X wieku w świecie islamskim i Bizancjum były już w użyciu instrumenty smyczkowe – dwustrunowy rabab (*rabāb*) i lira (*lūrā*)¹⁴⁶, z których wykształcił się trzystrunowy rebek¹⁴⁷.

Wśród wydarzeń historycznych mających szczególne znaczenie dla rozwoju instrumentów smyczkowych Europy badacze wskazują¹⁴⁸:

drgań, koniecznych dla powstania dźwięków, nabiera struna dopiero przez napięcie wzdłuż swej długości między stałymi punktami zaczepienia” (Sikorski 1975, s. 19).

144 Celowo pomijam technikę *pizzicato* oraz uderzanie drzewcem smyczka (*col legno*) jako dodatkowe i marginalne sposoby pobudzania strun w omawianej grupie chordefonów [Maria Pomianowska].

145 W krajach Bliskiego Wschodu zetknęłam się z pionowym sposobem trzymania skrzypiec europejskich, na których stosuje się technikę gry podobną do *kamanche*. W rezultacie dźwięk uzyskany na skrzypcach, choć mało podobny do europejskiego, różni się też znacznie od brzmienia typowego dla fidei kolanowych Iranu czy krajów arabskich [Maria Pomianowska].

146 Bachmann 1969, s. 25.

147 Remnant 1984, s. 201.

148 Jenkins, Olsen 1976, s. 86–87.

- opanowanie Hiszpanii przez Arabów (VIII wiek), z którym związane jest prawdopodobieństwo przeniesienia smyczka do Europy;
- wyprawy krzyżowe;
- ekspansję Turków na Bałkany (XVI wiek), której skutkiem mogło być przeniesienie do Europy kolanowej pozycji grania na chordofonach smyczkowych.

Gdy smyczek przez Bizancjum oraz zarabizowaną Hiszpanię dotarł do Europy, był stosowany do gry na instrumentach, które należały pierwotnie do grupy chordofonów szarpanych. Przez pewien czas na niektórych chordofonach grano obiema technikami: szarpaną i smyczkową.

W średniowiecznej Europie instrumenty smyczkowe służyły zarówno do akompaniowania muzyce wokalne, najczęściej zdwajając partie śpiewane, jak też do wykonywania muzyki tanecznej¹⁴⁹ – obie te funkcje zachowały do dzisiaj w tradycyjnych kulturach muzycznych świata.

W próbie odtworzenia (czy też raczej stworzenia) techniki gry na polskich wymarłych fidelach kolanowych wykorzystane zostały doświadczenia wykonawcze przeniesione z różnych instrumentów, na których gra się w pozycji kolanowej – zarówno techniką przyciskową, jak i paznokciową.

W zakresie techniki przyciskowej są to: wiolonczela, *kamancze* i *er-hu*, zaś w zakresie techniki paznokciowej: *sarangi*, *morin hur* i *gadulka*.

3.2.1. Technika przyciskowa

3.2.1.1. Wiolonczela

Najważniejszymi instrumentami epoki średniowiecza, które przyczyniły się do rozwoju współczesnej wiolonczeli, były: rebek, fidel renesansowa i *lira da braccio* [il. 30–31].

Historia wiolonczeli jako samodzielnego instrumentu zaczyna się około XVI wieku, kiedy to chordofon ten wyłonił się z rodziny wiol ramieniowych jako ich odmiana basowa, realizująca głównie podstawę basową w muzyce (tzw. *basso continuo*).

Do połowy XVII wieku wiola basowa miała większe i szersze pudło rezonansowe niż współczesna wiolonczela. Ostateczny kształt nadał instrumentowi Antonio Stradivari (1644–1737), ustalając wymiary i proporcje, a także długość podstrunnicy i – co za tym idzie – menzurę instrumentu.

¹⁴⁹ Boyden 1980, s. 27.



30. Rebek



31. Renesansowa fidel

Dynamiczny rozwój techniki gry na wiolonczeli jest zasługą wybitnych artystów, jak David Popper, Alfredo Piatti, Pablo Casals, Emanuel Feuermann, Mściław Rostropowicz czy Yo Yo Ma.

Podczas gry na wiolonczeli wszystkie elementy instrumentu wprowadzone są w drgania. Najważniejszą rolę odgrywają tu: pudło rezonansowe, w którym drgania przenoszone są z płyty wierzchniej przez boczki do płyty spodniej, podstawek¹⁵⁰ i dusza¹⁵¹.

Podczas gry na wiolonczeli muzyk przyjmuje pozycję siedzącą, z szeroko rozstawionymi stopami. Wiolonczela wspiera się o ciało muzyka w trzech punktach:

- stopą szyjki o śródpierście
- częścią dolnej płyty pudła rezonansowego o wewnętrzną część lewego kolana
- dolnym boczkiem prawej strony instrumentu o wewnętrzną część prawego kolana.

150 Jakość drewna i grubość podstawka mają zasadnicze znaczenie dla brzmienia instrumentu. Podstawek zbyt cienki daje dźwięk pozbawiony głębi, podstawek zbyt gruby – dźwięk „głuchy”.

151 Zadaniem tego niewielkiego kołeczka jest przenoszenie drgań z płyty wierzchniej na spodnią. Drewno, z którego jest wykonana dusza, powinno być stare i wysuszone, o drobnych słojach. Ważne jest ustawienie duszy w maksymalnie dobrym dla jakości dźwięku miejscu w pudle rezonansowym, ponieważ linie węzłowe drgań korpusu przebiegają przez punkty, w których dusza styka się z obiema płytami.

Bez skracania strun można na wiolonczeli wydobyć tylko cztery różne dźwięki (od najwyższego): a, d, G, C – odpowiadające strojowi instrumentu.

Lewa dłoń jest ułożona tak, aby grający mógł półokrągło zakrzywionymi palcami (od wskazującego do małego) przyciskać struny opuszkami palców do podstrunnicy [il. 32]. Kciuk umieszczony jest pod szyjką, tworząc z palcem wskazującym układ w kształcie litery C. Przedramię i wierzch dłoni tworzą kąt prosty.



32. Ułożenie palców lewej ręki na wiolonczeli

Na wiolonczeli gra się techniką przyciskową, używając w tym celu czterech palców lewej ręki oraz kciuka (tego ostatniego głównie w wysokich pozycjach). Technika przyciskowa umożliwia granie wielodźwięków uzyskiwanych przez jednoczesne skracanie kilku strun.

Podczas zmiany pozycji ważny jest szybki, sprawny „skok”, czyli bezpośrednia zmiana wysokości dźwięku, co z uwagi na dużą menzurę instrumentu wymaga znacznej wprawy. Granie szybkich pochodów gamowych i pasażowych jest dość proste, przy czym najbardziej ergonomiczne – tak jak na skrzypcach – są przebiegi tercjowe, wykorzystujące kwintowy strój instrumentu oraz stałe schematy palcowania (naprzemiennie palce 1-3-1-3, albo też, ale jedynie w pierwszej pozycji, pusta struna i drugi palec, 0-2-0-2)¹⁵². Dla

¹⁵² Dahlig 1990, s. 61–62.

uzyskania szczególnych efektów brzmieniowych stosuje się tzw. technikę fłażoletową¹⁵³, umożliwiającą wydobywanie wysokich dźwięków przypominających barwą brzmienie instrumentów dętych.

Elementem lokującym się pomiędzy techniką gry a estetyką wykonawczą jest wibracja. W kolejnych epokach stylistycznych różnie pojmowano jej funkcję, np. w wieku XVII stosowano ją okazjonalnie jako ozdobnik lub ornament, dla podkreślenia walorów brzmieniowych instrumentu. Współcześnie w grze na wiolonczeli stosuje się głównie wibrację „z ramienia”. Jak pisze Carl Flesch¹⁵⁴, „doskonała wibracja powstaje poprzez połączenie ruchu palców, dłoni, przedramienia i ramienia”. Tadeusz Wroński dodaje:

za najlepszą i najbardziej prawidłową wibrację należy uznać wibrację mieszaną, w której udział biorą wszystkie stawy. Wibracja z samego przegubu lub z samego łokcia jest błędem i daje prawie zawsze zły efekt dźwiękowy. [...] Wibracja przegubowa brzmi „za miękko”, a z łokcia „za twardo”¹⁵⁵.

Wibracja łącząca powyższe w różne kombinacje może dać wiele nowych odmian, a gdy do tego dodać jeszcze różnice płynące z wielkości, stopnia miękkości oraz sprężystości opuszka palców – otrzymamy nieskończoną liczbę możliwości różnorodnych zabarwień dźwięku.



33. Ułożenie dłoni na smyczku wiolonczeli

153 „F[łażolety] naturalne wydobywa się ze struny pustej przez lekkie dotknięcie w $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $2/5$ lub $1/6$ długości; są to odpowiednio f[łażolety] oktawy, kwinty, kwarty, wielkiej tercji, wielkiej seksty i małej tercji; [...]. F[łażolety] sztuczne wydobywa się ze strun skróconych. F[łażolety] stosowane są przy grze na instrumentach smyczk[owych], na gitarze i na harfie” (*Mala encyklopedia muzyki* 1981, s. 295).

154 Flesch 1960, s. 43.

155 Wroński 1970, s. 67–68.

Dźwięk na wiolonczeli wydobywa się smyczkiem, ale także poprzez zarywanie strun palcami, a niekiedy uderzając w nie odwrotną stroną smyczka – drzewcem. Smyczek wiolonczeli, nieco krótszy i znacznie mocniejszy od skrzypcowego, trzyma się podczas gry tzw. nachwytem, czyli dłonią zwróconą wierzchem do góry [il. 33].

3.2.1.2. *Kamancze*

*Kamancze*¹⁵⁶, zaliczane do grupy „fidele kolcowych”¹⁵⁷, to chordofon smyczkowy, występujący głównie w Iranie i na Kaukazie – w Armenii (*k’amancha*), Azerbejdżanie i Gruzji (*kemanche*), ale także w Turcji i Egipcie (*rabab*), w Iraku (*joze*), północnym Afganistanie i Azji Środkowej (*gidżak*). Nazwa „kamancze”¹⁵⁸, oznaczająca „mały smyczek”, udokumentowana jest już w X wieku. Uważa się, że nie później niż w wieku XII instrument pojawił się w Bizancjum, natomiast z XV stulecia pochodzi informacja, iż w chordofonie tym zastąpiono struny jelitowe strunami z włosia końskiego, strojonymi w kwintach.



34. *Kamancze Lori* o korpusie stożkowym

156 During, At’Ayan, Spector 1984.

157 W literaturze anglojęzycznej funkcjonuje termin „spike fiddle”.

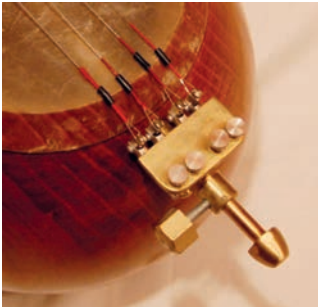
158 Nie należy mylić *kamancze* z innym instrumentem o podobnej nazwie – *kemençe*, będącym krótkoszyjkową fidelą występującą w tureckiej kulturze muzycznej.

Typowe persko-kaukaskie *kamancze*, używane głównie w muzyce klasycznej, ma kulisty rezonator zbudowany z wielu wyprofilowanych listewek bądź też wyżłobiony w całości. W muzykowaniu wiejskim spotyka się instrumenty o kształcie stożka otwartego w części tylnej bądź też wykonywane z okrągłej tykwy (*kamancze Lori*¹⁵⁹) – tę odmianę *kamancze* charakteryzuje wyjątkowo ostra, przenikliwa barwa dźwięku [il. 34]. Korpus instrumentu przykryty jest membraną wykonaną ze skóry zwierzęcej lub rybiej, ewentualnie błoną pęcherza.

Podstawek jest ustawiony nietypowo: umieszcza się go na mocno napiętej membranie ukośnie, a nie – jak na większości chordofonów smyczkowych – prostopadle do osi podłużnej instrumentu.

Kamancze jest instrumentem dość długim, mierzącym zazwyczaj 65–90 cm. Przez jego korpus przechodzi „kolca”, do którego przymocowana jest szyjka chordofonu. Dolny koniec „kolca” służy jako nóżka podpierająca *kamancze* podczas gry.

W instrumentach współczesnych w „kolcu”, który przyjmuje formę metalowego sztyftu przechodzącego przez cały rezonator, w dolnym końcu osadzona jest oddzielna nóżka, którą za pomocą śruby można wysuwać lub chować (nawet całkowicie) wewnątrz instrumentu. W dolnej części „kolca” umocowany jest na stałe metalowy strunociąg z mechanizmem mikrostroików. Od strony nóżki rezonator nie ma prożka, zatem struny leżą bezpośrednio na membranie [il. 35].



35. Nóżka współczesnego *kamancze*



36. Smyczek *kamancze*

W naciągu strun nastąpiła istotna zmiana: tradycyjne instrumenty miały trzy struny, wykonane z jedwabiu i strojone w kwartach, natomiast współcześnie używa się czterech strun metalowych o stroju kwartowo-kwintowym $a-e^1-a^1-e^2$ ¹⁶⁰. W górnej części struny leżą na prożku umieszczonym między szyjką a komorą kołkową.

¹⁵⁹ Jest to instrument koczowniczego ludu Lori żyjącego w Beludżystanie.

¹⁶⁰ During, At'Ayan, Spector 1984, s. 357.

Podczas gry muzyk trzyma instrument pionowo na kolanie i obraca go wokół osi, dostosowując położenie strun do płaszczyzny włosia smyczka – a zatem odwrotnie niż w grze na instrumentach rodziny skrzypiec, w której instrument jest stabilny, natomiast zmienia się położenie smyczka.

Smyczek przyjmuje postać drewnianego pręta, do którego przymocowane jest końskie włosie [il. 36]. W wersji tradycyjnej smyczek nie ma regulacji naciągu włosia – stosuje się w tym celu odpowiednio silny nacisk palcami umieszczonymi między włosiem a drzewcem smyczka. W wersji nieco zmodernizowanej, w górnej części smyczka (od strony główki, która nie jest tu wyraźnie ukształtowana) na drzewce naklejonny jest pas skóry trzymający pętelkę włosia. W dolnej części smyczka (a więc od strony „żabki”, której tu nie ma) pręt wykończony jest metalową obręczą, do której przytwierdzona jest metalowa klamerka. Trzyma ona taśmę z materiału, która z kolei przymocowana jest do drugiej klamerki. Ten prosty mechanizm pozwala regulować napięcie włosia.

Z uwagi na swoje łagodne i piękne brzmienie *kamancze* dobrze sprawdza się zarówno w grze solowej, jak i zespołowej. Było i jest chętnie stosowane w różnych gatunkach muzyki perskiej.

Tradycyjnie gra się na *kamancze* w ten sposób, że muzyk siedzi na piętach. W tym przypadku nóżka *kamancze* jest ustawiana na ziemi przed instrumentalistą. Drugą postawą, równie powszechną, jest zwykła pozycja siedząca – artysta opiera wtedy nóżkę instrumentu o lewe udo.

Przy współcześnie stosowanym stroju, bez udziału lewej ręki można na *kamancze* wydobyć tylko cztery różne dźwięki, odpowiadające brzmieniu pustych strun – $g-d^1-a^1-e^2$. Równie często stosowany jest strój $a-d^1-a^1-d^2$. Do muzyki ludowej można stroić nieco niżej strunę najwyższą, co sprzyja delikatniejszej barwie dźwięku.

Struny skraca się poprzez dociskanie ich do szyjki instrumentu opuszkami palców. Palce ustawione są do podstrunnicy nie prostopadle, ale pod kątem około 60 stopni. Pomaga to w graniu delikatnych ozdobników, wykonywanych poprzez „ślizg” w obrębie małej i wielkiej sekundy. Ten rodzaj ornamentu pozwala na wydobywanie charakterystycznego, zawodząco-jękliwego brzmienia *kamancze*.

W palcowaniu używa się czterech palców – kciuk znajduje się po przeciwstawnej stronie szyjki i powinien być trzymany luźno. Układ palców jest nieco bardziej skomplikowany niż w grze na wiolonczeli z uwagi na fakt, że w muzyce perskiej gra się, i to bardzo precyzyjnie, ćwierćtony. Artysta, zmieniając strunę, na której gra, musi wykonywać naraz trzy trudne do skoordynowania czynności: trzymać *kamancze* za szyjkę, obracać instrument w lewo (jeśli zmiana dotyczy niższej struny) lub w prawo (jeżeli zmiana dotyczy wyższej struny) i dodatkowo palcować. Ponadto, skracając instrument w lewo muzyk odchyła go dość znacznie od pionu ciała, natomiast skracając w prawo – przybliża ku sobie. Z tego powodu zmiany pozycji są dość trudne, jednak i tak chętnie stosuje się je w grze na *kamancze*. Ta nietypowa technika gry jest przyczyną, dla której

na instrumencie wykonuje się głównie długie, liryczne frazy i melodie wzbogacone przez różnorodne ozdobniki, glissanda, tryle [il. 37].



37. Ułożenie palców lewej ręki na *kamancze*

Ponieważ muzyka perska ma charakter linearny, brak wielogłosowości rekompensowany jest bogatą ornamentacją i skomplikowanymi wzorami rytmicznymi, które formują w sposób wariacyjny melodie i frazy utworów. Improwizacja w dużym stopniu bazuje na przebogatym zasobie ozdobników.

W grze na *kamancze* stosowane są dwa rodzaje wibracji. Pierwsza to delikatne kołysanie palcem, z jednoczesnym „ślizgiem” w obrębie ćwierćtonu. Drugi rodzaj to wibracja podobna do tej praktykowanej na wiolonczeli. Z uwagi na sposób trzymania instrumentu – *kamancze* wspiera się na nóżce, a drugi punkt podparcia stanowi wewnętrzna strona lewej dłoni – ruchomość lewej ręki od ramienia do palców jest w znacznym stopniu ograniczona. Wpływa to w zasadniczy sposób na technikę wibracji: na *kamancze* stosuje się głównie wibrację z łokcia i przegubowo-palcową. Jest to rodzaj wibracji „gęstej”. Często nie wibruje się dźwięku od razu, ale dopiero stopniowo go „rozwibrowuje”.

Podczas zmiany struny ramię prawej (smyczkującej) ręki niemal nie zmienia swej pozycji; to instrument zmienia położenie, lekko obracany lewą ręką muzyka wokół osi.

Grający używa głównie górnej części smyczka (od środka do główki). Drzewce smyczka umieszczone jest pomiędzy kciukiem a palcem wskazującym, natomiast włosie napina się poprzez odpychanie palcami wskazującym, serdecznym i małym, leżącymi na umocowanej klamerkami taśmie [il. 38].

W zakresie artykulacji stosowanych jest wiele odmian znanych także z gry na europejskich instrumentach smyczkowych¹⁶¹.



38. Ułożenie dłoni na smyczku *kamancze*

3.2.1.3. *Er-hu*

Er-hu (także: *erhu*), nazywane „chińskimi skrzypcami”, to dwustrunowy instrument smyczkowy Chińczyków Han, w południowych Chinach i na Tajwanie występujący pod nazwą *nanhu*¹⁶².

Geneza *er-hu* sięga instrumentarium, które pojawiło się w Chinach prawdopodobnie za czasów dynastii Tang (618–907). Możliwe, że instrument wywodzi się od

¹⁶¹ Dominującym sposobem gry jest *legato*. Często używa się także *détaché*, wykonywanego smyczkiem przylegającym mocno do struny. Przy akompaniowaniu muzyce wokalne można napotkać artykulację *martelé*. Stosuje się także *spiccato*, *staccato*, *tremolo*, jak również *pizzicato*. Oczywiście te zachodnioeuropejskie określenia artykulacyjne nie mają żadnego bezpośredniego zastosowania do praktyki wykonawczej na *kamancze*, toteż należy je potraktować jako jedynie orientacyjne.

¹⁶² Thrasher 1984.

xiqin – dwustrunowej lutni opisanej przez teoretyka muzyki Chen Yanga, żyjącego za panowania dynastii Song (960–1127). *Xiqin* uważa się za instrument pochodzący od ludów mongolskich *Xi* z terenów Azji Centralnej, przybyły do Chin w X wieku n.e.

Pierwsza część nazwy – *er* – oznacza w uproszczeniu liczbę dwa i prawdopodobnie wskazuje na liczbę strun instrumentu. Druga część nazwy – *hu* – wiąże ten chordofon z rodziną *huqin* („instrument barbarzyńców”), co sugeruje obce pochodzenie *er-hu*, najprawdopodobniej z północno-zachodniej części Chin, zamieszkaney od wieków przez ludność napływową.

Podobnie jak *kamancze*, *er-hu* jest fidelą „kolcową”: przez rezonator instrumentu przechodzi długa szyjka, do której w górnej części przymocowane są kołki służące do strojenia strun. Pudło rezonansowe ma przekrój sześciobokowy – bądź ośmiokątny, niekiedy okrągły. Jego wierzch przykrywa membrana ze skóry węża, zazwyczaj pytona [il. 39].



39. *Er-hu*

Długość instrumentu wynosi około 80 cm. Pudło rezonansowe, o średnicy około 10 cm i głębokości około 13 cm, wyłobione jest z ciężkiego i twardego drewna. Tradycyjnie Chińczycy używają czerwonego drewna sandałowego, paduku i hebanu. Szczególnie dobre instrumenty wykonywane są z bardzo starych mebli.

Na membranie stoi mały drewniany podstawek. Długa szyjka w formie pręta przebija rezonator, z drugiej zaś strony kończy się wąską komorą kołkową. Dwie struny instrumentu są przymocowane z jednej strony do kołków, a z drugiej – do podstawy instrumentu. Na odcinku około 1/3 długości szyjki znajduje się mała pętla wykonana z grubych nici lub metalu (*qian jin*), przez którą przechodzą struny. Pełni ona podobną funkcję jak górny prozek w wiolonczeli, określając odcinek drgający struny, czyli menzurę instrumentu. W pewnym stopniu reguluje także napięcie strun.

W XX wieku nastąpiła duża zmiana w jakości dźwięku instrumentu w związku z zamianą strun jedwabnych na metalowe. Zmiany te zachodziły stopniowo: od 1950

roku struna A została zamieniona na strunę E skrzypcową. Dekadę później zaczęto produkować obie struny z metalu.

Części instrumentu:

- Qin tong* pudło rezonansowe o kształcie heksagonalnym (na południu Chin) i oktagonálním (na północy); rzadziej okrągłe;
- Qin pi/She pi* skóra pytona, która daje *er-hu* charakterystyczną barwę dźwięku;
- Qin gan* szyjka w formie cienkiego pręta;
- Qin tou* szczyt szyjki, zwykle delikatnie rzeźbiony i zakończony płytką z kości albo plastiku; czasami element ten zdobiony jest kunsztownie wyrzeźbionym ornamentem, np. w kształcie głowy smoka;
- Qin zhou* kołki oraz mechanizm ułatwiający strojenie (rodzaj mikrostroików); tradycyjnie drewniane, natomiast współcześnie wykonywane z metalu;
- Qian jin* próżek wykonany z kawałka struny lub sznurka obwiazanego wokół szyjki; rzadziej metalowy haczyk umocowany pierścieniem do szyjki;
- Nei xian* struna o niższym stroju, położona bliżej instrumentalisty;
- Wai xian* struna o wyższym stroju, położona dalej od instrumentalisty;
- Qin ma* drewniany podstavek;
- Qin dian* kawałek gąbki, materiału lub filcu umieszczony pomiędzy strunami a wierzchnią membraną, służący do poprawy brzmienia instrumentu;
- Qin tuo* stopa; drewniany element przymocowany do dolnej części pudła rezonansowego, ułatwiający trzymanie instrumentu w prawidłowej pozycji;
- Gong* smyczek (ok. 76–85 cm) wykonany z bambusa i białego włosia końskiego; ma żabkę wyposażoną w mechanizm regulujący napięcie włosia [il. 40].



40. Włosie smyczka *er-hu* przechodzi pomiędzy strunami

Instrument ma barwę zbliżoną do ludzkiego głosu, można na nim doskonale imitować naturalne głosy ptaków i koni; charakteryzuje się dużą ekspresją. W muzyce ludowej stosowany jest we wszystkich regionach Chin, najczęściej do wykonywania melodii melancholijnych, jako akompaniament do śpiewu, choć nadaje się także do grania repertuaru tanecznego.

Er-hu często wykorzystywane jest w charakterze instrumentu solowego, ale także składnika zespołów kameralnych i wielkich orkiestr – chordonofon ten od stuleci pełnił funkcję w pewnym sensie analogiczną do roli skrzypiec w europejskiej kulturze muzycznej. *Er-hu* zawsze funkcjonowało w kontekście praktyki dworskiej, natomiast od XIV wieku zaczyna też odgrywać istotną rolę w orkiestrach operowych.

Do rozwoju literatury muzycznej i techniki gry na *er-hu* przyczyniło się szczególnie dwóch wybitnych artystów: Hua Yanjun (1893–1950) i Liu Tanhua (1895–1932). Dzięki ich wielkiemu zaangażowaniu w rozwój *er-hu* instrument przestał pełnić funkcję wyłącznie akompaniującą i zaczął być stosowany jako instrument solowy. Obecnie *er-hu* używane jest zarówno w muzyce klasycznej, jak i ludowej, filmowej, rozrywkowej i jazzowej.

Podczas gry na *er-hu* muzyk siedzi na krześle, trzymając instrument w pozycji pionowej, oparty o lewe udo. Prawa ręka trzyma smyczek, a lewa instrument. W przeciwieństwie do innych instrumentów kolanowych *er-hu* trzyma się prostopadle (a nie równolegle) płaszczyzną membrany w stosunku do płaszczyzny ciała. Szyjka powinna być odchylona od ciała grającego pod kątem około 35 stopni.

W muzyce ludowej stosowana bywa gra na stojąco. Aby utrzymać w tej pozycji instrument i jednocześnie móc na nim grać, muzyk zawiesza *er-hu* na sznurze lub pasku przewieszonym przez lewe ramię. Pozycja taka była częsta w dawniejszych czasach, gdy wędrowni muzycy przemieszczali się ze wsi do wsi, z miasta do miasta, akompaniując sobie do śpiewu. Także współcześnie niektórzy muzycy uliczni oraz grający w zespołach muzyki pop i rock trzymają *er-hu* zawieszony na pasku podczas gry na stojąco.

Struny *er-hu* strojone są najczęściej w wysokości d^1 i a^1 , co umożliwia osiągnięcie ambitus sięgającego do d^4 . Istnieją także stroje alternatywne, jednak wykorzystuje się je rzadko¹⁶³. Bez użycia palców lewej ręki instrumentalista może wydobyć z *er-hu* tylko dwa dźwięki: pocierając wewnętrzną stroną włosia smyczka dźwięk A oraz zewnętrzną stroną pasma włosia dźwięk D.

Technika lewej ręki wymaga odpowiedniego ustawienia aparatu gry: łokieć i przegub lewej ręki powinny przylegać dość blisko do ciała grającego i być lekko rozluźnione. Palce lewej ręki skracają opuszkami struny. Ponieważ instrument nie ma podstrunnicy, palce opierają się wyłącznie o struny, nie dociskając ich do żadnej powierzchni. Bardzo ważne jest, aby stawiać palce pod kątem 45 stopni w stosunku do strun, a nie – jak na wiolonczeli – pod kątem 90 stopni, ponieważ utrudnia to granie specjalnych glissand

163 Thrasher 1984, s. 175.

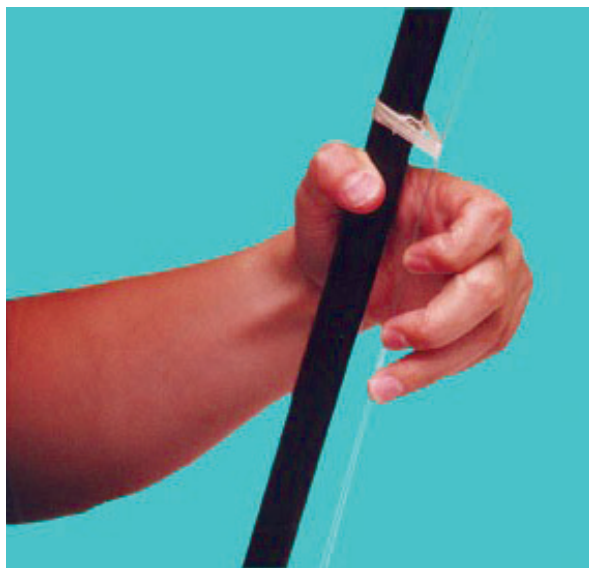
(*hua yin*), które są nieodzowne w muzyce chińskiej, szczególnie w grze na instrumentach smyczkowych.

Do skracania strun używa się czterech palców lewej ręki. Dłoń jest usytuowana tak, że muzyk obejmuje szyjkę instrumentu, opierając na niej kciuk ulokowany od strony swojego ciała. Pozostałe palce ustawiane są na strunach od strony zewnętrznej [il. 41].

W zakresie techniki lewej ręki podstawowe znaczenie mają trzy elementy: *huayin* (glissando), *huan ba* (zmiany pozycji), oraz *rou xian* (wibracja).

Gra w wysokich pozycjach nie jest trudna, ponieważ ułożenie palców na obu strunach jest w przypadku szybkich pochodów gamowych czy pasażowych niemal identyczne. Przykładowo, pochod odpowiadający gamie C, przebiegający bardzo wysoko, np. w trzeciej pozycji, można wykonać w dużym tempie bez większego trudu, ponieważ na obu strunach powtarza się identyczny układ palców lewej ręki, a zmienia się jedynie pozycja smyczka (włosia). W muzyce chińskiej stosuje się wiele ornamentów i ozdobników.

Glissando wykonuje się zarówno jako wypełnienie interwału, jak też rodzaj gwałtownego „wstrząśnięcia” ręką, zachwiania dźwięku. Aby dokładnie opanować sztukę tak ważnych w grze na tym instrumencie glissand, artysta ćwiczy gamy, pasaże, wprawki i szybkie zmiany dźwięków – dopiero kolejnym etapem jest ćwiczenie glissanda. Najtrudniejsza jest realizacja glissanda z jednoczesną zmianą dynamiki. Aby uzyskać dobre efekty dźwiękowe obie ręce powinny ściśle współpracować ze sobą: lewa ręka musi opanować przyspieszenie ruchu przesuwanego dłoń w trakcie gry glissanda, kończąc nutę rodzajem „wstrząśnięcia”.



41. Ułożenie palców lewej ręki na *er-hu*

Do wspomnianych wyżej kluczowych elementów techniki lewej ręki należy wibracja. W muzyce chińskiej, podobnie jak w wielu innych kulturach muzycznych świata¹⁶⁴, jest ona uważana za jeden z najważniejszych czynników ekspresji emocjonalnej. W grze na *er-hu* dominuje wibracja podobna do europejskiej, tzn. łącząca ruch palców, dłoni, przedramienia i ramienia. Niekiedy instrumentalisci stosują wibrację samym palcem, dodatkowo wykonując mikroskopijny ruch przesuwający palec po strunie (mikroglissando). Interesującym elementem techniki wykonawczej jest także wibracja poprzez delikatny nacisk na strunę, uzyskiwana w wyniku powtarzanego ruchu naciskania i puszczenia struny. Z takim rodzajem wibracji można się spotkać w przypadku instrumentów smyczkowych Chin oraz Korei (*haegum*)¹⁶⁵. W instrumentach koreańskich stosuje się niemal wyłącznie wibrację wolną, „zawodzącą”, oscylującą pomiędzy glissando a wibracją typu zachodniego. Prawdopodobnie ten rodzaj wibracji został przejęty przez *er-hu* wprost z cytry smyczkowej. Bardzo często stosuje się na *er-hu* wibrację na jednym dźwięku, o zmiennej amplitudzie drgań: zaczynając od bardzo wolnej, przyspieszając jej tempo i finalnie „wygaszając” na końcu. Wibracja taka daje efekt zbliżony do łkania.

Podczas grania na *er-hu* smyczek trzyma się wierzchem dłoni skierowanym do dołu. Łokieć powinien być opuszczony w dół – jego uniesienie powodowałoby usztywnienie mięśni prawej ręki. Kciuk i palec wskazujący znajdują się nieco ponad bambusowym drzewcem, natomiast pozostałe trzy palce umieszczone są na włosiu od strony wewnętrznej smyczka. Pomimo iż smyczek ma w swojej konstrukcji żabkę, włosie pozostawia się lekko poluzowane. Precyzyjna regulacja napięcia włosia podczas gry jest zadaniem palców prawej ręki [il. 42].



42. Ułożenie palców prawej ręki na *er-hu*

164 Estetyka muzyki ludowej wielu krajów europejskich nie obejmuje tego elementu.

165 W Chinach, Korei i Japonii bardzo popularne są różne odmiany cytry, a więc instrumentów szarpanych, w których stosuje się analogiczną do *er-hu* wibrację „naciskową”.

Najciekawszym elementem techniki prawej ręki jest sposób prowadzenia smyczka, którego włosie przeplecione jest pomiędzy strunami. W związku z tym instrumentalista grając na wyższej strunie A odgina smyczek od siebie (kciukiem i palcem wskazującym, a także grzbietem palca środkowego), używając wewnętrznej powierzchni włosia. Grając na strunie D, naciska włosie smyczka palcami prawej ręki (środkowym, serdecznym i małym) w kierunku do siebie.

Aby zachować optymalny dla wydobywania dźwięku łuk ruchu smyczka, palec wskazujący z kciukiem zawsze pracują wspólnie, niejako w opozycji do palca serdecznego i małego prawej ręki. Jedynie palec środkowy bierze udział w zmianach grającej powierzchni pasma włosia smyczka, co wiąże się ze zmianami struny podczas wykonywania melodii.

Istnieją dwie podstawowe techniki smyczkowania: z dołu do góry, czyli od żabki do główki (*la gong*), oraz w kierunku przeciwnym, czyli od główki do żabki (*tui gong*). Pierwszy sposób pozwala na zdecydowanie silniejsze zaatakowanie dźwięku. Sposób prowadzenia smyczka różnicuje, podobnie jak na innych instrumentach smyczkowych, stosowana artykulacja¹⁶⁶. Często praktykuje się grę *crescendo* na jednym dźwięku – w tym przypadku stosuje się głównie smyczkowanie z góry do dołu. Technika *pizzicato* stosowana jest rzadko, a struny zarywa się drugim palcem prawej ręki.

3.2.2. Technika paznokciowa

3.2.2.1. *Sarangi*

Sarangi zasługuje na szczególną uwagę jako instrument, który odegrał bezsprzecznie największą rolę w procesie twórczej rekonstrukcji praktyki gry na historycznych polskich fidelach kolanowych.

Jest to krótkoszyjkowa lutnia, występująca w klasycznej muzyce północnych Indii i Pakistanu, a także w ludowej muzyce Radżastanu i regionów północno-zachodnich¹⁶⁷. Pochodzenie instrumentu nie jest znane, istnieje natomiast wiele legend na temat jego powstania. Jedna z nich opowiada o mędrцу, który wędrował wiele dni piechotą. Gdy zmęczony spoczął w cieniu wielkiego drzewa, usłyszał słodkie dźwięki muzyki. Spojrzał w górę i zobaczył wysuszoną skórę małpy, rozciągniętą pomiędzy dwiema gałęziami. Wydarło na zewnątrz jelita wydawały pod wpływem wiatru melodyjne dźwięki. Mędrzec

166 Na *er-hu* stosowana jest artykulacja *legato*, *détaché*, *martelé* (wykonywane pojedynczymi, krótkimi pociągnięciami smyczka), technika zbliżona do *staccato*, a także technika *tremolo* (bardzo powszechna).

167 Sorrell, Helfer 1981, s. 294.

delikatnie zdjął skórę z gałęzi, jelita naciągnął na drewnianą ramę i tak powstał instrument muzyczny.

Poza legendami istnieją teorie instrumentologiczne, mówiące o pochodzeniu *sarangi* z zachodnich rejonów Azji Środkowej i Bliskiego Wschodu. Do dziś w Turkiestanie wśród Kirgizów i Tatarów używane są proste instrumenty o nazwie *kobyz*, zbliżone kształtem oraz praktyką wykonawczą do współczesnego *sarangi*.

Opis *sarangi* pojawia się za czasów panowania władcy Akbara. Abu'l Fazl, autor encyklopedii *Ain-in-Akbar* zachowanej w Instytucie Akbara (1588–1589), pisze: „*sarangi* jest mniejsze od *rababu* i gra się na nim jak na *giczaku*”¹⁶⁸. Podobnych przekazów zachowało się wiele. Przykładowo Faquirullah pisze, że *sarangi* nazywane było często *giczakiem* Hindustanu¹⁶⁹.

Wśród przodków *sarangi* wymieniane są *sarinda* i *czikara*. Przez ostatnie 400 lat rodzina *sarangi* przechodziła kolejne metamorfozy. Próbowano łączyć ten chordofon z innymi instrumentami indyjskimi, by podnieść jego walory brzmieniowe. Próby te w większości nie uzyskały akceptacji. Ciekawa była też próba połączenia *sarangi* z instrumentami szarpanymi, jak *vina*, *sarod* czy *sitar*.

W XIX wieku wraz z inwazją brytyjską przybyły do Indii skrzypce. Instrument ten osiągnął znaczną popularność na południu kraju. Włączono go do instrumentarium klasycznego, modyfikując sposób trzymania i technikę gry z uwzględnieniem estetyki i potrzeb muzyki indyjskiej. W tym czasie powstały również instrumenty, będące kombinacją skrzypiec i *sarangi*, które jednak nie przyjęły się w kulturze muzycznej.

Przez wiele stuleci *sarangi* uważane było za instrument pospółstwa. Jego udział w koncertach muzyki klasycznej rozpoczął się za panowania Muhammada Szacha III (1719–1748), kiedy to jednak powierzano *sarangi* wyłącznie funkcję akompaniującą. Jeszcze w XIX wieku kojarzono ten instrument z wędrownymi śpiewakami i gawędziarzami, a także tańczącymi i śpiewającymi dziewczętami¹⁷⁰, co wpływało na negatywne postrzeganie *sarangi*.

Obecnie *sarangi* – podobnie jak skrzypce w kulturze europejskiej – występuje zarówno w muzyce ludowej Indii, jak i w muzyce klasycznej. W muzyce ludowej służy nie tylko do akompaniowania występom wokalnemu, ale też do gry zespołowej i wykonywania muzyki tanecznej. Od końca XIX wieku instrument przejmuje też stopniowo coraz bardziej odpowiedzialne funkcje w muzyce klasycznej, służąc do wykonywania najdoskonalszych form muzyki klasycznej Indii – *ragi*.

168 „The sarangi is smaller than the Rabab, and is played like the Ghichak” (Wade 1998, s. 189).

169 Bor 1987, s. 48–55.

170 W Indiach owego okresu kobiety, które śpiewały lub tańczyły publicznie poza świątynią, uchodziły za osoby o złej reputacji.

Wiek XX, a szczególnie druga jego połowa, przyniósł dynamiczny rozwój w zakresie budowy i praktyki wykonawczej *sarangi*. Konstrukcja instrumentu ustaliła się, a technika gry zaczęła się szybko rozwijać. Z pozycji wyłącznie akompaniującej *sarangi* przekształciło się w instrument solowy. Do jego rozwoju przyczynili się wybitni wirtuozi, jak Badal Khan (1916–1975), Gopal Miśra (1922–1977), Bundu-Khan (1880–1955), Sabri Khan (1927), Ram Narayan (ur. 1927), Aruna Narayan-Kalle (ur. 1958), Sultan Khan (ur. 1940), Druba Ghosh (ur. 1959).



43. *Sarangi* ze smyczkiem

W muzyce klasycznej północnych Indii *sarangi* jest najważniejszym chordofonem smyczkowym [il. 43]¹⁷¹. Instrument występuje w wielu odmianach, które nie podlegają standaryzacji: różnią się kształtem i wielkością. Korpus jest zazwyczaj wykonany z jednego

¹⁷¹ Sorell, Helfer 1981, s. 294–295.

kawałka drewna, a jego długość nie przekracza 70 cm. Korpus *sarangi* ma półokrągły przekrój poprzeczny i typowe dla większych instrumentów smyczkowych przewężenie (talię), które tu jednak nie jest symetryczne. Gatunki drewna używane do budowy instrumentu to *tun*, *sziszam*, palisander, drewno różane. Kołki wykonuje się z hebanu, wierzchnią membranę z koziej skóry; wszystkie ruchome podstawki, prozek, inkrustacje, elementy ochronne oraz pierścienie w otworach na struny rezonujące są zrobione z kości.

Wydrążone pudło rezonansowe, wzmocnione od wewnątrz belką stanowiącą „pionową duszę” instrumentu, przykrywa membrana wykonana z koziej skóry. Niekiedy wypala się w niej dwa lub trzy otwory o średnicy 0,5 cm, poprawiające dźwięk instrumentu. Na membranie znajduje się pasek o grubości 1 cm, przymocowany po dwóch bocznych stronach rezonatora i równoważący nacisk strun. Stoi na nim główny podstawek *sarangi*.

U góry pudła rezonansowego znajduje się płyta szczytowa z okrągłym otworem o średnicy około 5 cm, który zapobiega rozerwaniu membrany i skręceniu korpusu, do czego mogłoby dojść pod wpływem sprężenia powietrza w wyniku nacisku około 40 strun. Typowe *sarangi* ma trzy jelitowe struny melodyczne oraz 36 (lub więcej) metalowych strun rezonansowych. Te ostatnie nazywane są „druga duszą” *sarangi*.



44. Podstawek *sarangi*

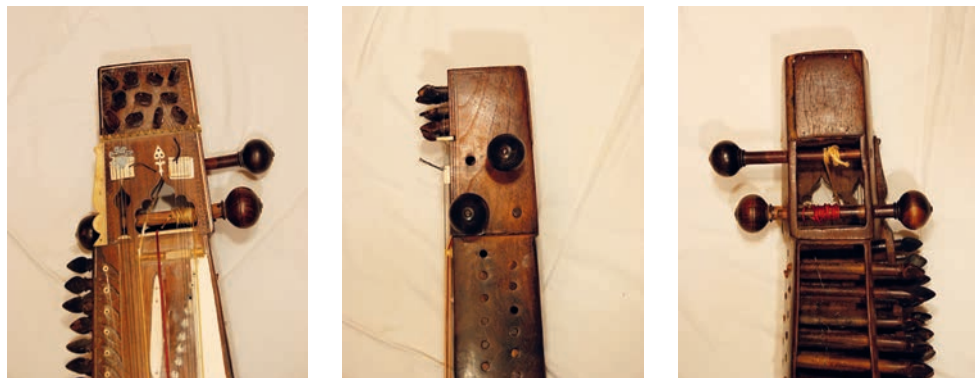
Dwa, a niekiedy nawet cztery podstawki, wykonane z kości, mają różne zastosowanie. Podstawek główny, którego kształt odwzorowuje profil słonia, jest najczęściej wycięty z rogu jelenia lub kości bawolej, niekiedy słoniowej [il. 44]. Przez wywiercone w nim otwory przechodzą struny rezonansowe, natomiast na lekko łukowatym grzbiecie opierają się struny melodyczne. Każdy otwór musi być niezwykle starannie oszlifowany, aby umożliwić delikatne uderzanie pobudzonych strun w kość. Podstawki źle przygotowane

i niedopasowane tłumią drgania i pozbawiają *sarangi* charakterystycznego efektu „pobrękiwania” – dotyczy to wszystkich podstawków *sarangi*, ruchomych i stałych, a także pierścieni, przez które przechodzą struny rezonansowe instrumentu.

Drugi podstawek, ulokowany w górnej części szyjki, na styku główki i podstrunnicy, unosi struny melodyczne tak, aby na całej swojej długości zachowywały taką samą odległość od szyjki.



45 a–b. Szyjka *sarangi*



46 a–c. Główka *sarangi*

Szyjka *sarangi* stanowi całość wraz z korpusem i częścią główki [il. 45 a–b]. Jej przednia strona pełni funkcję podstrunnicy. W szyjce znajduje się piętnaście małych otworów na struny rezonujące, z których każdy wykończony jest kościanym pierścieniem. Z prawej strony podstrunnicy (od strony grającego) znajduje się wąska komora

kołkowa z dziewięcioma otworami wierzchnimi – każdy wykończony jest kościanym pierścieniem – i taką samą liczbą otworów bocznych. Elementem szyjki jest również odspodnia komora kołkowa z piętnastoma otworami na kołki.

Główka *sarangi* składa się z dwu komór kołkowych, z których jedna jest otwarta, a druga zamknięta [il. 46 a–c]. Otwarta komora kołkowa ma trzy ścianki. W przedniej z nich wycięty jest duży otwór w kształcie charakterystycznego dla architektury muzulmańskiej okna; przez otwór ten przechodzą trzy struny melodyczne i jedna basowa struna rezonująca. Na ściance tej stoją dwa ruchome prostokątne podstawki, na których wspiera się jedenaście strun rezonansowych. Lewa i prawa ścianka otwartej komory mają po cztery otwory na kołki.

Druga z komór, zamknięta, ma cztery ścianki boczne, płytę szczytową i równoległą do niej płytę zamykającą. Ścianki prawa i lewa są przedłużeniem tychże z otwartej komory kołkowej. W przedniej ściance znajduje się jedenaście otworów na kołki naciągające struny rezonansowe. Na styku obu komór kołkowych leży kościany prozek z jedenastoma otworami na rezonatory.

Wspomniana wcześniej „pionowa dusza”, wzmacniająca korpus instrumentu, to gruby drewniany klocek, który przebiega między szczytową płytą a stopą. Jego funkcją jest przenoszenie drgań i równoważenie naciągu kilkudziesięciu strun.

Stosowany współcześnie smyczek *sarangi* zachowuje prostotę konstrukcji. Długość wygiętego w lekki łuk drzewca wynosi około 63 cm. Pomiędzy włosiem a drzewcem umieszczony jest drewniany klin przytrzymujący z jednej strony pasmo włosia końskiego. Do wyrobu smyczków używa się gatunków drewna ciężkiego i bardzo twardego, jak heban czy palisander.

W Indiach podczas koncertu muzyki klasycznej artyści siedzą bezpośrednio na specjalnie wyścielonym podium. Postawa podczas gry na *sarangi* przypomina sposób siedzenia „po turecku”. Muzyk krzyżuje nogi i na wewnętrznej stronie prawej łydki kładzie kawałek złożonego materiału lub specjalną poduszczkę, na której opiera *sarangi*. Drugim punktem oparcia instrumentu jest wystająca nieco poza szyjkę dolna ściana otwartej komory kołkowej, wsparta nieco poniżej lewego ramienia.

Z uwagi na tradycyjną, wielowiekową funkcję instrumentu – akompaniowanie do śpiewu – jego strój dostosowany był do rejestru głosu wokalisty. Obecnie stroi się trzy główne struny *sarangi* EHE lub DAD (najczęściej), rzadziej CGC. Struny rezonujące, przebiegające pod strunami głównymi, stroi się w odległości półtonów, natomiast pozostałe dostraja się do skali danej *ragi*.

Struny melodyczne na *sarangi* skraca się techniką „paznokciową”, przy czym nie chodzi tu o faktyczny dotyk płytką paznokcia, ale po prostu dotyk boczny. Większość *sarangistów* używa w tym celu miejsca leżącego na granicy paznokcia i pierwszego członu palca (okalająca paznokieć skórka) bądź też części tuż nad paznokciem, na pierwszym członie palca – opierają wówczas opuszki palców o podstrunnice (niektórzy muzycy czynią

to jedynie podczas gry w pierwszej i drugiej pozycji, w wyższych natomiast podnoszą opuszki znad podstrunnicy). Palce posypuje się talkiem, który pomaga w osiągnięciu efektu poślizgu, niezbędnego w wykonywaniu typowych dla techniki *sarangi* częstych glissand [il. 47].



47. Ułożenie palców podczas skracania strun *sarangi* paznokciami

W przeszłości muzycy wykorzystywali w grze na *sarangi* cztery palce (podobnie jak na wiolonczeli czy *kamanche*), a nie – jak obecnie – trzy. Taka technika miała pomóc w wykonywaniu szczególnego rodzaju lekkiej w nastroju muzyki, z którą przez wieki związane było *sarangi*. Okazało się to jednak w procesie rozwoju techniki wykonawczej nieefektywne: w grze solowej ograniczenie liczby palców stwarzało możliwości gry szybkiej i mocnej.

Pierwsze eksperymenty z palcowaniem były zasługą legendarnego *sarangisty* Ustada Bundu Khana (1880–1955). Po opracowaniu wielu różnorodnych technik uznał on mały palec za zbyt słaby do wykorzystywania w wyższych rejestrach, toteż ograniczył znacznie jego rolę, co też przejęli *sarangiści* kolejnej generacji. Obok rozbudowanych w estetyce muzyki indyjskiej glissand, Bundu Khan używał bardzo ciekawej techniki gry trzema różnymi palcami tego samego dźwięku bezpośrednio po sobie (co tworzy bardzo ciekawy efekt brzmieniowy).



48 a–c. W pierwszej pozycji na *sarangi* na wszystkich strunach gra się pierwszym i drugim palcem

W dzisiejszych czasach palcowanie nie podlega żadnym standardom – istnieje w tym zakresie pełna dowolność¹⁷². Istnieją jednak szkoły, które podtrzymują pewne uporządkowane systemy nauki techniki lewej ręki, pozostające w ścisłej relacji do stylu muzyki, z którą szkoły te są związane.

Każdy system palcowania ma swoje zalety i wady – teoretyczne rozważania na ten temat są jednak mniej ważne niż skuteczność w osiągnięciu pełni dźwięku, do czego prowadzi właściwie prowadzony proces nauczania gry na *sarangi*.



49. Ułożenie dłoni na smyczku *sarangi*

¹⁷² Sorrell, Narayan 1980, s. 53.

Wibracja, chociaż jest w grze na *sarangi* środkiem przydającym brzmieniu piękna i głębi, używana jest dość oszczędnie – większą rolę we wzmocnieniu ekspresji wykonania odgrywają bogate ornamenty. Ich zasób jest tak ogromny, że rodzaje i sposób użycia ornamentacji stanowią osobny dział w teorii muzyki indyjskiej.

Zmiany pozycji w grze na *sarangi* mają miejsce praktycznie cały czas, ponieważ używa się pierwszego i drugiego palca tylko w pierwszej pozycji, a później gra się głównie trzecim, wspierając go od dołu palcem czwartym [il. 48 a–c].

Smyczek *sarangi* (*gaz*, *kamani*), o długości około 70 cm, wykonany jest z bardzo twardego drewna i przypomina nieco smyczek kontrabasowy. Na drzewcu zamocowane jest końskie włosie. Pierwotnie smyczki robiono z hebanu z czarnym włosiem, które jest bardzo wytrzymałe i służy muzykowi przez długi czas. Artyści współcześni grają lżejszymi smyczkami z drewna *sziszam*, ale polecają swoim studentom dla treningu grę ciężkim smyczkiem.

Smyczek trzyma się wierzchem dłoni skierowanym w dół [il. 49]. W zależności od tempa wykonania, odległość smyczka od podstawka jest inna. Aby wydobyć bogactwo brzmienia i uzyskać maksymalnie dobry dźwięk ze strun tak melodycznych, jak i rezonujących, smyczek powinien być prowadzony blisko podstawka, przez który przechodzą rezonatory.

Jakkolwiek kontrola smyczkowania jest jednym z podstawowych warunków uzyskania dobrego brzmienia, technika prawej ręki jest dużo mniej rozwinięta niż w kulturze Zachodu. Wielu *sarangistów* nie poświęca jej większej uwagi i używa do gry tylko krótkiego odcinka smyczka. Niektórzy jednak pracują nad udoskonalaniem artykulacji i opracowują własny system wydobywania ekspresji poprzez zróżnicowane smyczkowanie. Współczesne pokolenie wprowadza techniki zaczerpnięte z wiolonczeli czy skrzypiec. Poza grą *legato* stosuje się *detaché*, *martelé*, *sul ponticello*. W grze na *sarangi* używa się także techniki *pizzicato*, ale tylko w odniesieniu do strun rezonujących.

3.2.2.2. *Gadulka*

Jedynym europejskim chordofonem kolanowym wykorzystanym do opracowania techniki gry na polskich nieprofesjonalnych fidelach kolanowych była bułgarska *gadulka* – jedna z wielu odmian bałkańskiej liry smyczkowej.

Chordofon ten jest znacznie zróżnicowany pod względem rozmiarów. Przeciętny instrument liczy nieco ponad 60 cm długości. Jego korpus, o charakterystycznym kształcie przepołowionej gruszki, wyłobiony jest wraz z szyjką i główką z jednego kawałka drewna i nie ma wcięć bocznych (talii). Nałożona na pudło rezonansowe płyta wierzchnia ma duże otwory rezonansowe w kształcie litery D. Na dolnym końcu pudła znajduje się drewniany guzik, na którym zaczepiony jest metalowy drut, trzymający strunociąg.

Podstawek ma lekko wysklepiony grzbiet, pod którym wywierconych jest dziesięć lub jedenaście małych otworków na struny rezonansowe. Charakterystycznym elementem jego budowy są nóżki nierównej długości, z których dłuższa przechodzi przez otwór rezonansowy i opiera się o wewnętrzną stronę spodu pudła. Stanowi ona całość wraz z podstawkiem, względnie też występuje w wersji ruchomej, dostawianej do podstawka podpórki.

Szyjka instrumentu jest krótka i przechodzi w płaską główkę, w której osadzone są wertykalne kołki do mocowania wszystkich strun, melodycznych i rezonansowych – łącznie jest ich kilkanaście. Dodatkowo w główce umieszczany jest drewniany bolec, położony w jednej linii z kołkami skrajnych strun melodycznych. Pełni on funkcję prozka dla środkowej struny melodycznej.

W grze na *gadulce* używa się smyczków lekko łukowatych, o długości około 63–65 cm. Włosie naciągane jest mechanizmem śrubowym podobnym do stosowanego w profesjonalnych instrumentach smyczkowych.

Liczba strun *gadulki* może być różna; typowy instrument ma trzy metalowe struny melodyczne i dziesięć (lub więcej) metalowych strun rezonansowych. Osadzenie strun melodycznych jest nietypowe: najwyższa z nich położona jest najniżej w stosunku do szyjki (około 1 cm nad nią), środkowa nieco wyżej (około 2 cm), a najniższa – najwyżej (około 2,5 cm od szyjki). Taki układ strun ściśle wyznacza technikę wykonawczą na *gadulce*.

Gadulka, podobnie jak inne liry bałkańskie, wykorzystywana jest do akompaniowania tańcom i śpiewom. W Bułgarii służy ona do gry na weselach, a w przeszłości akompaniowała także epickim pieśniom wędrownych gawędziarzy.

Na *gadulce* gra się albo w pozycji siedzącej, albo na stojąco. Przy grze na siedząco dolny koniec instrumentu oparty jest o lewe udo grającego, stanowiąc oś, wokół której instrument lekko się obraca przy zmianie położenia smyczka względem strun. Jest to technika odwrotna do wiolonczelowej, w której elementem statycznym jest instrument, a ruchomym smyczek. Przy grze w pozycji stojącej instrument opiera się o lewe udo lekko ugiętej nogi muzyka albo zawiesza na haczyku przyczepionym do paska lub ustawia na rzemieniu, który przewieszony jest przez prawe ramię instrumentalisty.

Ponieważ tradycyjnie *gadulka* wykorzystywana była do akompaniowania muzyce wokalne lub do gry solowej, sposób jej strojenia uwarunkowany był indywidualnymi potrzebami danego artysty. Od kilku dziesięcioleci funkcjonują jednak w Bułgarii małe i duże zespoły folklorystyczne, w których różne odmiany *gadulki* pełnią dość istotną funkcję. Z tego powodu strój instrumentu został precyzyjnie określony: trzy struny melodyczne strojone są obecnie $a-e^1-a^1$. Struny rezonansowe występują nie we wszystkich typach *gadulek*. Najczęściej jest ich dziesięć lub jedenaście. Pięć strun rezonujących po lewej stronie stroi się przykładowo co pół tonu w przedziale e^1-gis^1 , a po prawej stronie, również co pół tonu, w przedziale $b-dis^1$.

Technika lewej ręki jest szalenie istotna jako wielce prawdopodobny punkt odniesienia dla gry na polskich fidelach kolanowych. Na *gadulce* gra się techniką paznokciową

z elementami techniki przyciskowej. Do gry melodycznej służą najwyższa i środkowa struna melodyczna, które skracane są czterema palcami lewej ręki. Palce ułożone są pod kątem około 45 stopni do płaszczyzny strun. Kciuk, umieszczony od spodniej strony szyjki, tworzy z palcem wskazującym układ w kształcie litery C. Najniższa ze strun melodycznych, pełniąc głównie funkcję burdonu, okazjonalnie bywa też skracana [il. 50].

Płytką paznokcia skracą się (odpycha) tylko najwyższą strunę, natomiast środkowa i najniższa są skracane poprzez boczny dotyk miękką częścią palca. Taki układ palcowania związany jest z konstrukcją instrumentu – zamocowaniem strun *gadulki* na różnej wysokości oraz ułożeniem strun rezonujących bezpośrednio pod melodycznymi. Żaden inny sposób palcowania nie pozwoliłby na sprawną zmianę wysokości dźwięku wraz ze zmianą struny.



50. Technika mieszana w grze na *gadulce*: pierwszy palec skracą najwyższą strunę płytką paznokcia, drugi i trzeci odpychają środkową strunę w bok opuszkami palca

Zmieniając strunę, na której gra, instrumentalista musi wykonywać lewą ręką kilka czynności jednocześnie – palcować, ewentualnie zmieniać technikę skracania strun (w przypadku grania na najwyższej, a zaraz potem na środkowej lub basowej strunie) oraz delikatnie obracać instrument, nadając mu właściwe położenie względem smyczka.

W grze na *gadulce* wibracja stosowana jest oszczędnie, jako rodzaj ozdoby.

Smyczek jest trzymany rozmaicie: wierzchem dłoni skierowanym do dołu lub do góry. Muzyk ujmuje go czterema palcami (od kciuka po serdeczny) w 1/3 długości drzewca bądź też palce oparte są na żabce [il. 51]¹⁷³.

Na *gadulce* gra się w zasadzie *legato*, *detaché*, *tremolo*, niekiedy *staccato*.

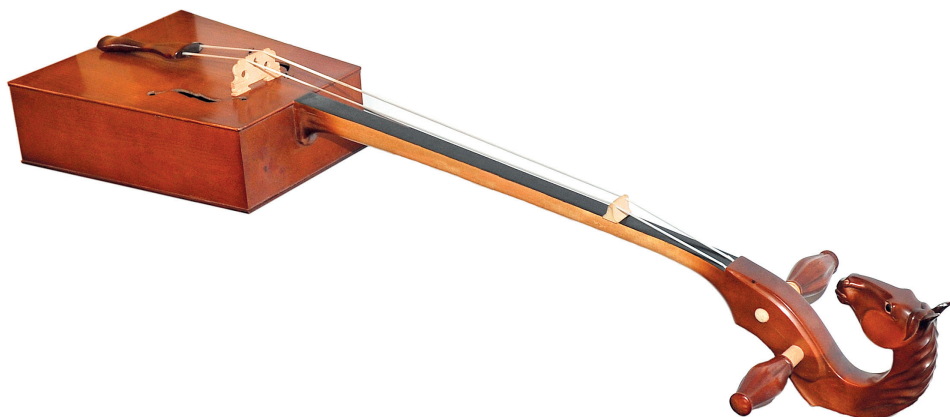


51. Odpodnie ułożenie dłoni na smyczku *gadulki*

173 Można tu stwierdzić analogię do ludowego sposobu trzymania skrzypiec w Polsce (i nie tylko), w którym zachował się sposób trzymania smyczka bez udziału piątego palca: „Znamienną cechą sposobu trzymania smyczka jest zmiana funkcji piątego palca prawej ręki. W klasycznym uchwycie smyczka wśród palców prawej dłoni wyróżnia się palce stanowiące oś gry (pierwszy i trzeci licząc od kciuka) oraz palce działające w układzie dźwigni dwuramiennej (drugi i piąty). Czwarty palec związany jest anatomicznie i funkcjonalnie z trzecim. Główna funkcja piątego palca jako elementu dźwigni sprowadza się do równoważenia ciężaru smyczka podczas gry w dolnej części włosia, tzn. między żabką i środkiem ciężkości, przypadającym w 1/3 długości smyczka. Gra powyżej środka ciężkości, a więc w środkowej i górnej części włosia, może odbywać się bez udziału piątego palca. Spotykane w praktyce ludowej ułożenie prawej dłoni uniemożliwia pełnienie przez piąty palec funkcji dźwigni, a co za tym idzie, uniemożliwia grę przy żabce. W ułożeniu tym piąty palec znajduje się bądź ponad, bądź też pod prętem. W pierwszym przypadku skrzypek unosi palec, jednocześnie odchylając go w bok tak, że jest zupełnie swobodny. W drugim przypadku, częściej spotykanym, wyprostowany palec wsuwany jest pod śrubkę lub pręt (w zależności od miejsca uchwytu smyczka). Niektórzy muzycy zachowując ten układ jednocześnie silnie zginają piąty palec. We wszystkich rodzajach uchwytów smyczek trzymają tylko cztery palce, podczas gdy piąty jest wyeliminowany z udziału w grze. Zjawisko to występuje powszechnie również poza granicami badanego regionu, a także poza granicami Polski” (Dahlig 1990, s. 58). Taki sposób trzymania smyczka był cechą tzw. francuskiej techniki gry – w opozycji do techniki włoskiej, w której smyczek trzymany był przez wszystkie palce (Boyden 1980, s. 93).

3.2.2.3. *Morin hur*

Mongołowie mawiają, że muzyka *morin hur* jest prawdziwym dźwiękiem Mongolii, melodią i duszą jej natury.



52. Współczesny *morin hur*

Termin „hur” (w literaturze anglojęzycznej „khuur”) jest w języku mongolskim zbiorczym określeniem chordofonów, zarówno szarpanych jak i smyczkowych¹⁷⁴, a także drumli, często zdobionych wyrzeźbionymi główkami zwierząt lub ptaków. *Morin hur* („hur z głową konia”) to dwustrunowa fidel, której szyjkę wieńczy wyrzeźbiona główka tego zwierzęcia [il. 52]¹⁷⁵.

Instrument ten od stuleci był wyrazem czci, jaką Mongołowie darzą konia, symbol swobody i potęgi. Z licznych legend o stworzeniu *morin hur*, wszystkie opiewają miłość człowieka do konia i żal po jego stracie. Spośród wielu różnorodnych instrumentów muzycznych, występujących w kulturze mongolskiej, ten jest najbardziej powszechny, a zarazem otoczony szczególnym szacunkiem. W Azji Środkowej wierzy się, że gra na *morin hur* przywołuje szczęście i odpędza złe duchy.

Na *morin hur* gra się dziś w najróżniejszych kontekstach: na zabawach, podczas ważnych państwowych świąt oraz w czasie wielu szamańskich ceremonii i rytuałów. Instrument akompaniuje opowieściom, dialoguje ze śpiewem, a jego szczególne brzmienie znajduje zastosowanie nie tylko w muzyce tradycyjnej, w Mongolii i na świecie.

174 Znamienny jest fakt, że wszystkie odmiany mongolskich chordofonów smyczkowych występują także w wersji szarpanej (Nixon 1984, s. 425).

175 Nixon 1984, s. 425.

Formy tego chordefonu zmieniały się przez stulecia tak co do samej konstrukcji, jak i techniki gry. W przeszłości cały instrument wraz z szyjką żłobiono z jednego kawałka drewna i tak powstały korpus nakrywano skórą zwierzęcą. Używano w tym celu skór kozła, młodego wielbłąda albo cielęcina, które były elastyczne i łatwe do wyprawienia. Współcześnie skórę zastępuje drewniana płyta wierzchnia, z wyciętymi w niej otworami rezonansowymi („efami”).

W ostatnim stuleciu doszło do wielu eksperymentów, których wynikiem było m.in. stworzenie *morin hur* z membraną syntetyczną albo wykonaną ze skóry osła, krowy lub węża. Podjęto także próby stworzenia *morin hur* ze stali i tworzyw syntetycznych. Ostatecznie wynik wszystkich tych prób był negatywny i dowiódł, że jedynie tradycyjny kształt, sposób grania i strojenia pozwala na osiągnięcie najlepszej jakości dźwięku.

Całkowita długość *morin hur* waha się dziś w granicach 100–130 cm. Pudło rezonansowe ma kształt trapezoidalny i jest wykonywane z sześciu odrębnych części. Tworzą je płyty rezonansowe spodnia i górna, a także boczki – prawy i lewy, dolny i górny. Na samym spodzie znajduje się guzik, na którym przymocowany jest pętlą z końskiego włosia strunociąg. Ten ostatni przybiera formę deseczki z dwoma wywierconymi otworami do zaczepienia strun. Wewnątrz korpusu znajduje się dusza, przenosząca drgania z wierzchniej płyty na spód instrumentu.



53. Główna *morin hur*

Szyjka ma postać długiego (około 45 cm) pręta, który osadzony jest w pudle rezonansowym. Wieńczy ją główka w kształcie głowy konia [il. 53]. W przeszłości tuż pod

nią wycinano głowę smoka – wierzono, iż przynosi to powodzenie i szczęście zarówno grającym, jak i słuchaczom. W późniejszych czasach głowa konia była malowana na zielono, gdyż kolor ten wiązał się z pokojem i płodnością.

Między szyjką a główką znajduje się komora kołkowa, w której osadzone są bocznie dwa kołki – po jednym z każdej strony. Drewniany podstawek opiera się dwiema nóżkami o wierzchnią płytę instrumentu.

Morin hur miał tradycyjnie dwie struny wykonane z czarnego lub brązowego włosia wałacha (włosie ogierów lub kobył uważano za nieodpowiednie jako osłabione przez pot i hormony; użycie włosia z martwego konia było zakazane). Po wybraniu odpowiedniego pasma włosia na strunę, oczyszcza się je kilkakrotnie we wrzątku, a następnie rozwiesza w jurcie na dwa dni. Jedna ze strun nazywana jest *nariin* (cienka), a druga *büdüün* (gruba), ale określa się je też jako „żeńską” i „męską”¹⁷⁶. Zamocowane są odwrotnie niż zazwyczaj: struna niższa (męska) znajduje się po lewej (zewnątrznej) stronie instrumentu, natomiast wyższa (żeńska) – od strony grającego.

Instrument jest zaopatrzony w dwa prożki. Górny jest ruchomym kawałkiem drewna, na którym opierają się struny instrumentu. Można go przesuwac, co sprawia, że pełni on w pewnym sensie funkcję mikrostroików. Dolny prożek, przymocowany do dolnej krawędzi wierzchniej płyty, służy do zamocowania pętelki strunociągu.

Ogólnie można stwierdzić, że w muzyce tradycyjnej funkcja *morin hur* była dwójaka: stosowany bardzo często do akompaniowania pieśniom, znajdował zastosowanie w muzyce solowej i tanecznej.

Cechą charakterystyczną tradycyjnego repertuaru na *morin hur* jest komponowanie muzyki jako ilustracji do prawdziwych historii i legend.

W centralnej Mongolii, gdzie *morin hur* głównie akompaniuje muzyce wokalne, utwory tradycyjne często zawierają fragmenty imitujące dźwięki natury: odgłosy rzeki i wiatru, dźwięki wydawane przez zwierzęta, głównie konie, wielbłądy, bawoły, łosie. Także tytuły utworów nawiązują do świata przyrody. Istnieją dziesiątki kompozycji zatytułowanych imionami legendarnych koni.

Od lat czterdziestych XX wieku *morin hur* znajduje zastosowanie także w klasycznym repertuarze europejskim. Ponieważ sam instrument możliwościami technicznymi nie ustępuje instrumentarium europejskiemu, użycie go w repertuarze muzyki klasycznej wspomogło rozwój techniki wykonawczej. Ustalony został ostatecznie strój instrumentu oraz kanon, według którego buduje się współczesny *morin hur* (korpus całkowicie drewniany, z „efami”, podobnymi do wiolonczelowych).

W latach osiemdziesiątych XX stulecia gry na *morin hur* zaczęto uczyć na masową skalę w szkołach muzycznych. Zachęcano też kompozytorów muzyki współczesnej do pisania utworów na ten instrument. Dzięki tej akcji powstała bogata literatura solowa

¹⁷⁶ Nixon 1984, s. 426.

i orkiestrowa na *morin hur*. Poza muzyką solową i kameralną *morin hur* występuje w różnorodnych składach tradycyjnych orkiestr mongolskich. Brzmi też doskonale z europejskim instrumentarium klasycznym.

Na *morin hur* grano dawniej klęcząc lub siedząc na ziemi. Z czasem utrwaliła się pozycja siedząca na krześle. Zmiana pozycji wpłynęła zasadniczo na kierunek rozwoju techniki wykonawczej, dając asumpt do skonstruowania współczesnego typu *morin hur* lub *igył* (inny typu *morin hur* u Mongołów Zachodnich). Siedząc na krześle, artysta opiera korpus instrumentu o wewnętrzną stronę lewego i prawego uda oraz prawej łydki. Instrument jest odchylony od ciała muzyka o około 45 stopni (kąt znacznie większy niż w przypadku np. wiolonczeli).

Istnieją dwa tradycyjne sposoby strojenia *morin hur*: kwintowy, gdy niższa struna umieszczona jest po prawej stronie, oraz kwartowy, gdy struna ta znajduje się po lewej stronie. W muzyce ludowej nadal stosuje się zamiennie te dwa rodzaje strojenia, natomiast w muzyce klasycznej, w repertuarze orkiestry tradycyjnej lub współczesnej, strój instrumentu musi być ustalony. Współczesny *morin hur* ma standardowy strój kwartowy. Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci miało miejsce wiele eksperymentów związanych z próbą wprowadzenia nowego stroju – skonstruowano nawet trzystrunowy *morin hur* o większych gabarytach. Próby te nie doprowadziły do żadnych zmian.



54. Sposób ułożenia palców lewej ręki na *morin hur*

Technika lewej ręki jest interesująca i nietypowa [il. 54]: struny skracają się poprzez odpychanie ich w bok – pierwszy i drugi palec płytką paznokcia, a trzeci palec częścią znajdującą się nad paznokciem (praktycznie opuszką palca). Czwarty palec odpycha strunę w bok, podobnie jak trzeci, ale jeśli gra na strunie wyższej, zawsze przechodzi pod struną niższą, całkowicie wyprostowany. Z uwagi na brak podstrunnicy w grze na *morin hur* można zastosować wiele technik nieosiągalnych na wiolonczeli [il. 55 a–c].

Wykorzystywane są techniki takie, jak glissanda, zmiany pozycji, wibracja, tryle. Poza tym bardzo popularna i charakterystyczna dla *morin hur* jest tzw. technika alikwotowa, której celem jest wydobycie dźwięku podobnego do „rżenia konia”. W tym przypadku kciuk ustawiony jest na wysokości mniej więcej pozycji drugiego palca lewej ręki na strunie wewnętrznej (wyższej). Jednocześnie naciska się struny szybkim ruchem pulsacyjnym opuszkami pierwszego, trzeciego i czwartego palca.

Charakterystyczną techniką gry lewą ręką na *morin hur* jest metoda „prostego dźwięku”. Polega ona na skracaniu struny z boku opuszką palca serdecznego, podczas gdy mały palec dotyka struny od góry, a wskazujący i serdeczny odpychają ją płytką paznokcia. Ten rodzaj techniki jest szeroko stosowany w muzyce solowej.

Często wykorzystywanym rodzajem ornamentu jest wypełnianie interwału sekundy glissandem. Glissanda są bardzo wolne, płynne i delikatne – na zmianę z gwałtownymi, szybkimi, „crescendowymi” lub „diminuendowymi”.



55 a–c. Sposoby ułożenia czwartego palca podczas skracania strun na *morin hur*

Równie lubianym i chętnie stosowanym środkiem ekspresji jest wibracja. Najczęściej jest to wibracja z ramienia, zarówno bardzo „gęsta” i szybka, jak też wolna, „rzadka”, majestatyczna. Jej rodzaj zależy od charakteru wykonywanej muzyki. Istnieje także

w grze na *morin hur* wibracja szczególna, powstająca przez mocne odchylenie palca na boki, z delikatnym naciskaniem na struny.

Zmiany pozycji są bardzo częste, nawet w obrębie sekundy czy tercji. Wiąże się to z dużym zapotrzebowaniem na glissandowe ornamentowanie melodii utworów.

Technika prawej ręki jest bogata i zróżnicowana. Smyczek trzymany jest wierzchem dłoni skierowanym ku dołowi [il. 56]. W przeszłości drzewce smyczka było wygięte do góry, smyczek nie miał żabki, a napięcie włosia najpierw regulowały same palce prawej ręki, a następnie drewniany klocek umieszczony pomiędzy włosiem a drzewcem. Współczesny smyczek *morin hur* jest podobny do wiolonczelowego, a więc ma żabkę do regulacji naciągu. Niektórzy muzycy trzymają smyczek, obejmując żabkę kciukiem skierowanym do góry, inni trzymają samo drzewce, a żabkę opierają na wewnętrznej stronie dłoni (przestrzeń pomiędzy kciukiem a palcem wskazującym).



56. Ułożenie dłoni na smyczku *morin hur*

Rodzaj i charakter muzyki granej na danym chordofofonie jest pochodną funkcji instrumentu w danym kontekście społeczno-kulturowym. Gra solowa w historii każdego instrumentu spełniała funkcję czynnika stymulującego rozwój możliwości technicznych i wyrazowych. Wszystkie przedstawione wyżej chordofony smyczkowe przechodziły w swoim rozwoju etapy, gdy pełniły niemal wyłącznie funkcję akompaniamentu do muzyki wokalne. Ten element historii instrumentów smyczkowych różnych kultur w zasadniczy sposób ukształtował charakterystyczną dla nich praktykę wykonawczą. Chociaż w kwestii budowy, historii czy repertuaru opisane instrumenty różnią się między sobą dość znacznie, to jednak funkcje, możliwości wyrazowe i bliski związek z muzyką

wokalną stanowią istotny łącznik. Z tego też względu znajomość właściwej im praktyki wykonawczej wniosła bardzo wiele do procesu twórczej (re)konstrukcji sposobu gry na fideli płockiej i *suce* biłgorajskiej.

3.3. (Re)Konstrukcja techniki gry: fidel płocka i *suka* biłgorajska

3.3.1. Postawa

Grając zarówno na *suce* biłgorajskiej, jak i fideli płockiej muzyk siedzi na krześle tak, aby stopy swobodnie mogły opierać się całą powierzchnią o ziemię. Prawa stopa jest nieco cofnięta, umożliwiając lekkie ugięcie nogi, lewa wysunięta do przodu. Instrument dolną częścią pudła rezonansowego opiera się o wewnętrzne powierzchnie ud – na lewym nieco bliżej kolana niż na prawym. Kolejnym punktem podparcia instrumentu jest okolica lewego obojczyka, o którą wspierają się kołki instrumentu [il. 57–58].



57. Pozycja fideli płockiej podczas gry



58. Pozycja *suki* biłgorajskiej podczas gry

Podczas procesu rekonstrukcji fideli płockiej powstało pytanie, w jakich interwałach powinny być strojone struny instrumentu, aby stworzyć najdogodniejsze warunki dla praktyki wykonawczej. Archaiczna budowa fideli nawiązuje do epoki średniowiecza, co

ma przełożenie na technikę gry oraz barwę dźwięku instrumentu. Chordofon ten bardzo dobrze sprawdza się w akompaniowaniu pieśniom, w związku z czym jego strój musi po pierwsze korespondować z rejestrem głosu śpiewaka (w przypadku Marii Pomianowskiej był to mezzosopran). Z kolei znaczny stopień improwizacyjności w grze oraz jej często solowy charakter wymagały opracowania technik wykonawczych, łączących funkcje solowe z akompaniującymi (burdon). Chodziło o to, aby nawet grając wyłącznie na pustych (nie skracanych palcami) strunach można było osiągnąć efekt akordu. Dzięki temu już wprowadzenie jednego tylko instrumentu dodatkowego, np. bębenka, daje brzmienie małego zespołu. Było to założenie w pełni zgodne z niepisаныmi regułami ludowej praktyki wykonawczej w Polsce, w której gra skrzypcowa (gdy skrzypce są jedynym instrumentem melodycznym) silnie wykorzystuje burdony pustych strun. Ich zadaniem jest wypełnienie przestrzeni dźwiękowej, niekoniecznie harmonicznie zgodne z przebiegiem melodii. Strój stosowany przez Marię Pomianowską ostatecznie ustalony został w postaci $d-d^1-a-d^1-a^1-e^2$. Z rozważanych wersji naciągu fideli wybrany został zatem naciąg sześćostrunowy, stwarzający szczególnie bogate możliwości muzyczne.

Najniższe struny, nastrojone unisono, pełnią rolę burdonu. Tylko druga z nich (bardziej oddalona od muzyka) bywa okazjonalnie skracana, głównie w celu wykonywania specjalnych dysonansów. Dwie niskie struny D są mocno napięte i dość grube, zatem skracanie ich techniką „paznokciową” przynosi ograniczone efekty brzmieniowe.

Suka, z uwagi na swoją wiolinizowaną (a więc pozostającą już pod oczywistym wpływem skrzypiec) konstrukcję, jest instrumentem bardziej zaawansowanym w rozwoju niż fidel płocka. Przeznaczeniem instrumentu mogła być gra w zespole, z powierzonymi mu partiami zarówno akompaniującymi, jak i solowymi. Po wykonaniu instrumentu przez Andrzeja Kuczkowskiego, w *suce* zastosowany został strój altówkowy: $c-g-d^1-a^1$. Było to podyktowane rozmiarami instrumentu oraz jego funkcją w zespole. W wyniku prób z brzmieniem bardziej potrzebny okazał się jednak instrument o wyższym rejestrze. Po dwóch latach eksperymentów strój został zatem zmieniony na skrzypcowy: $g-d^1-a^1-e^2$. Jak pokazała praktyka wykonawcza, *suka* biłgorajska brzmi równie dobrze w obu tych rejestrach.

Po zmianie stroju poważnym problemem stał się dobór strun do instrumentu. Po kilku próbach, związanych z użyciem strun jelitowych, ostatecznie zastosowane zostały struny metalowe, lepiej współbrzmiające z pozostałymi instrumentami zespołu, z których wszystkie mają wyłącznie struny metalowe (cymbały, basy, skrzypce żłobione). Z uwagi na dużą menzurę *suki* nie można było wykorzystać strun skrzypcowych, ponieważ są one zbyt krótkie. Z kolei struny altówkowe, odpowiednie co do rozmiarów, nie obejmowały najwyższej struny E . Po roku eksperymentów optymalnym rozwiązaniem okazało się wprowadzenie średniej grubości struny E z gitary folkowej. Ostatecznie zatem wykorzystywany jest zestaw strun: G, D, A (altówka) i E (gitara folkowa).

3.3.2. Technika gry: lewa ręka

Podczas gry na obu fidelach palce lewej ręki są lekko ugięte. Podobnie jak w grze na profesjonalnych chordofonach smyczkowych do skracania strun wykorzystywane są cztery palce (od wskazującego po mały)¹⁷⁷. Kciuk znajduje się pod kątem 90 stopni w stosunku do reszty palców. Pozycja taka przejęta została z techniki gry na *sarangi*. Podczas gry na najwyższej strunie, szczególnie gdy wykonywany jest bardzo długi dźwięk lub wibracja palcem wskazującym i środkowym, kciuk przekłada się pod szyjkę instrumentu, podobnie jak ma to miejsce w praktyce wykonawczej *gadulki*, *kamancze* czy wiolonczeli. Ważne jest unikanie mocnego ściskania szyjki wewnętrzną stroną kciuka, gdyż powoduje to usztywnienie dłoni, znacznie utrudniające grę [il. 59–60].



59. Ułożenie lewej dłoni podczas gry na fideli płockiej



60. Ułożenie lewej dłoni podczas gry na *suce* biłgorajskiej

Dla gry na obu fidelach, *suce* i fideli płockiej, proponowanym rozwiązaniem jest gra w pierwszej pozycji i na wszystkich strunach¹⁷⁸. Zastosowanie wielu elementów palco-

177 W stosunku do ludowej gry na instrumentach skrzypcowych jest to wersja bardziej zaawansowana: w praktyce ludowej skrzypkowie wykorzystują tylko trzy palce (od wskazującego po serdeczny), a okazjonalny udział czwartego palca ograniczony jest w zasadzie tylko do najwyższej struny (Dahlig 1990, s. 59).

178 W ludowej praktyce skrzypcowej do gry melodycznej służą przede wszystkim dwie najwyższe struny, a zasada gry w pierwszej pozycji jest niepisaną normą. Oczywiście wynika ona nie z teoretycznych założeń, ale ergonomii wykonania (Dahlig 1990, s. 59).

wania *kamancze* i wiolonczeli jest widoczne, pomimo innego sposobu skracania strun. Palcowanie *sarangi* i *morin hur* opiera się na nieustannych zmianach pozycji, co zdarza się na *suce* i fideli sporadycznie.

W grze na instrumentach smyczkowych zarówno strój instrumentu, jak i budowa anatomiczna dłoni stanowią istotne wyznaczniki ergonomii wykonania. O ile w przypadku muzykowania profesjonalnego proces edukacyjny przełamuje te ograniczenia, o tyle w praktyce tradycyjnej (ludowej) odgrywają one istotną rolę, przyczyniając się do kształtowania obrazu tonalnego wykonywanej muzyki¹⁷⁹.

Z uwagi na specyficzny rodzaj techniki wykonawczej oraz strój instrumentów istnieją tonacje, które są bardzo wygodne w realizacji utworów muzycznych na *suce* i fideli oraz takie, które stwarzają większe problemy wykonawcze.

Na fideli płockiej szczególnie dobrze brzmią utwory w tonacjach D-dur, d-moll i a-moll, ewentualnie ich modalne odpowiedniki. Stosowanie innych tonacji, jakkolwiek możliwe, jest ograniczone strojem strun burdonowych (D)¹⁸⁰.

W przypadku *suki* biłgorajskiej najlepiej brzmiące tonacje, ze względu na technikę gry oraz sposób strojenia, to G-dur, D-dur, A-dur, a-moll, d-moll, e-moll, h-moll, natomiast ze względu na budowę instrumentu można grać w każdej niemal tonacji.

W przypadku *suki* i fideli płockiej palce lewej ręki są lekko ugięte. Rozstaw strun na obu instrumentach jest nieco inny, co ma swoje odzwierciedlenie w technice lewej ręki. Struny fideli rozchodzą się wachlarzowo od strony podstawka w kierunku główki instrumentu. Rozstaw strun fideli w miejscu powierzchni szyjki, w obrębie którego skraca się struna, jest dużo węższy niż w analogicznym miejscu na *suce*. Fidel nie ma podstrunnicy, co ogranicza stosowanie pewnych technik gry dość prostych w przypadku *suki*; głównie dotyczy to grania w pozycjach.

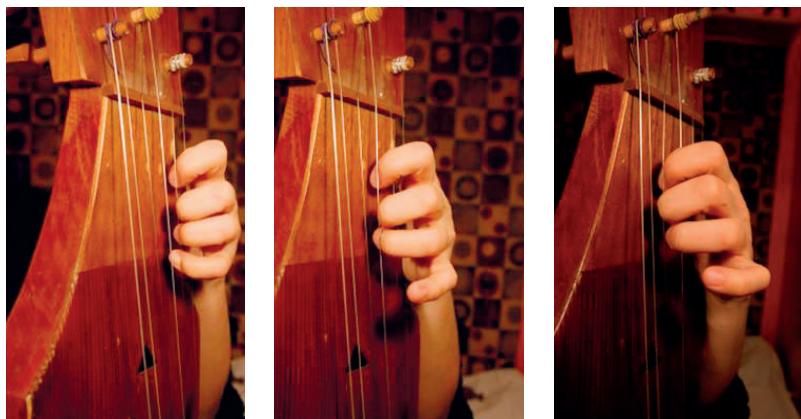
Na fideli płockiej, tak jak i na *suce*, struna skraca się poprzez boczny dotyk płytką paznokcia – tak jak to opisał w 1545 roku Martin Agricola. W tym względzie skracanie strun wygląda identycznie jak na *sarangi*: struna są odpychane w bok paznokciem palca wskazującego, środkowego bądź serdecznego. Czwarty palec używany jest także, ale miejsce styku struny z palcem znajduje się powyżej płytki paznokcia, jeszcze przed pierwszym stawem. Wynika to z dużej różnicy długości pomiędzy czwartym (małym) palcem a pozostałymi. Stosowanie czwartego palca ogranicza się do uczestnictwa w graniu szybkich melodycznych przebiegów oraz ornamentów. W utworach lirycznych, a więc wykonywanych wolniej, w przebiegach, w których naturalnie powinien wystąpić

179 Dahlig 1990, s. 59–64.

180 W ludowej grze skrzypcowej preferowane są G (g), D (d) i A (a). „W tonacjach tych zarówno dźwięk centralny jak i kwinta (w tonacjach G i D również drugi stopień) są strunami pustymi, co umożliwia częste ich podkreślanie tak w przebiegu melodycznym, jak i we współbrzmieniach. Często muzycy »przywiązują« się do pewnych tonacji, wykonując w nich większość znanego sobie repertuaru” (Dahlig 1990, s. 62).

czwarty palec, można go zastąpić trzecim – są to elementy techniki wykonawczej bardzo często stosowane na *kamanche*, *er-hu*, *sarangi* i *morin hur*. Użycie trzeciego palca w celu osiągnięcia delikatnego „poślizgu” przy przechodzeniu z dźwięku na dźwięk daje efekt brzmieniowy podobny jak w grze na *sarangi*, *kamanche*, *gadulce*, *er-hu* i *morin hur*, stosowany w charakterze ornamentu.

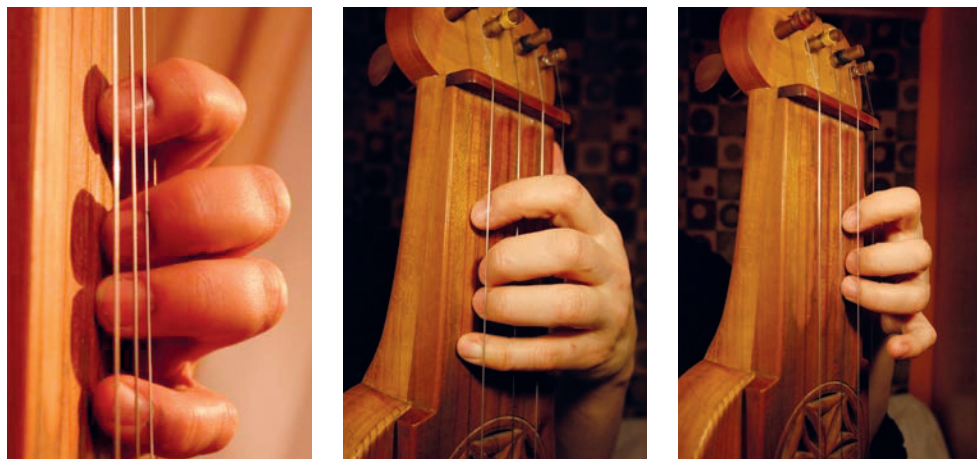
Palec wskazujący odpycha strunę fideli tą częścią, w której paznokieć przechodzi w pierwszy człon palca. Dlatego też w skracaniu struny uczestniczy oprócz płytki paznokcia także część palca po obu stronach paznokcia. Odległość strun od szyjki fideli podczas grania nawet w pierwszej pozycji jest na tyle duża, iż wymusza inny niż *suçe* sposób odpychania strun [il. 61 a–c]. Ma to wpływ na dźwięk instrumentu i stosowaną technikę gry, np. wibrację. Podczas gry na fideli, aby dobrze kontrolować ruch palców i ich pozycję pomiędzy strunami, dłoń musi być lekko zamknięta w pięstkę. Skracanie strun jest w rzeczywistości wypadkową dwóch podstawowych ruchów: odpychania w bok i bardzo delikatnego naciskania z góry. Taki sposób skracania strun stosowany jest w grze na *er-hu*.



61 a–c. Ułożenie palców podczas skracania strun na fideli płockiej: palce nie opierają się o szyjkę instrumentu

Przez ostatnie lata prowadzenia eksperymentalnych badań, związanych z techniką wykonawczą, opracowany został dla fideli system różnorodnych wariacyjnych technik gry, głównie ograniczających się do pierwszej pozycji, w której instrument brzmi najlepiej. Gra w wyższych pozycjach jest możliwa, ale zazwyczaj praktykuje się ją – jak w ludowej grze na skrzypcach – wyłącznie na najwyższej strunie *E*. W przypadku wykonywania dwu- lub wielodźwięków, zazwyczaj skracana palcem jest tylko jedna struna, natomiast pozostała (pozostałe) jest pusta. Z uwagi na stosowanie techniki „paznokciowej” jednoczesne skracanie kilku strun nie jest możliwe w stopniu równie zadowalającym, jak w przypadku instrumentów, na których gra się techniką przyciskową.

Zarówno ułożenie dłoni, jak i skracanie strun podczas gry na *suce* wyglądają nieco inaczej niż na fideli płockiej: paznokcie palców lewej ręki odpychają strunę w bok, opierając się o podstrunnice, dłoń jest lekko zaokrąglona, podobnie jak podczas gry na wiolonczeli, a czwarty palec używany jest znacznie częściej niż w grze na fideli [il. 62 a–c]. Skracanie strun jest wypadkową dwóch podstawowych ruchów: odpychania w bok i jednoczesnego lekkiego odginania struny ku górze.



62 a–c. Ułożenie palców podczas skracania strun na *suce* biłgorajskiej: palce opierają się o podstrunnice

Taki sposób skracania strun występuje w grze na *morin hur*. Stosowany bywa też w przypadku gry na pierwszej strunie *sarangi*. Lekkie wsunięcie paznokcia pod strunę jest szczególnie korzystne podczas wykonywania melodii utrzymanych w wolnym tempie, pozwala bowiem na wydobycie specyficznej dla *suki* barwy dźwięku, powstającej w wyniku kontaktu dużej płaszczyzny paznokcia ze skracaną struną [il. 63].

Osiągnięcie efektu gry wirtuozowskiej przy zastosowaniu techniki paznokciowej nie jest łatwe. W przypadku *gadulki* stosuje się w szybkich przebiegach melodycznych technikę mieszaną (skracanie płytką paznokcia, opuszką z boku i z góry) – sprzyja to usprawnieniu gry w dużych tempach. Największym ograniczeniem w technice paznokciowej są przeskoki pomiędzy strunami. W początkowym etapie tworzenia techniki wykonawczej *suki* zdarzało się, że podczas gry w szybkich przebiegach melodycznych palec trafiał na cienką strunę w miejscu styku paznokcia i opuszki. Było to bolesne doświadczenie, motywujące do opracowania specjalnych ćwiczeń usprawniających proces wyczuwania odległości między strunami.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że bez względu na kulturę, w której jest praktykowana, gra techniką paznokciową wymusiła przez stulecia wypracowanie pewnych specyficznych

rodzajów technik wykonawczych, mających na celu zamaskowanie ograniczeń w przekształcaniu motywów melodycznych. Palcowanie, choć przebiega w „wąskim zakresie”, pozwala na osiągnięcie efektu wirtuozowskiego popisu, a jednocześnie nie przekracza możliwości wykonawczych muzyka i instrumentu. Jeśli dodać do tego pełną gamę ornamentów i rodzajów wibracji, obraz praktyki wykonawczej *suki* i *fideli* płockiej zaczyna się przedstawiać wręcz imponująco.



63. Paznokieć lekko wsunięty pod strunę *suki* biłgorajskiej

Technika *glissando*, choć dobrze brzmi na *suce* i *fideli* płockiej, stosowana jest oszczędnie, a *flazolety* zupełnie sporadycznie. Wibracja, wykonywana poprzez delikatne kołysanie palcem, dłonią, nadgarstkiem i ramieniem, w grze na *suce* biłgorajskiej jest w istocie syntezą wibracji wiolonczelowej oraz praktykowanej na *gadulce* oraz *sarangi*. Na *fideli* płockiej ma ona pewne cechy wibracji stosowanej na *kamanche* i *er-hu*, ale używa się jej sporadycznie. Z uwagi na brak podstrunnicy w *fideli*, na cienkiej metalowej strunie palce nieznacznie przesuwają się w górę i w dół, a choć zmiana wysokości dźwięku jest praktycznie niezauważalna, powstaje efekt ciekawej barwy dźwięku.

Wielką ozdobą wykonawstwa na *suce* są ornamenty: delikatne ozdobniki, obiegniki i tryle. Okazjonalnie mogą ten zasób uzupełniać łagodne *glissanda*, zbliżone do tych, którymi charakteryzuje się technika gry na *sarangi*, a także „poślizgi” w obrębie ćwierćtonu, jak w grze na *kamanche*. Sporadycznie stosowanym rodzajem ozdobnika jest tryl powstający przez dotknięcie struny czwartym palcem od góry, podobnie jak na *gadulce*

czy *morin hur*. Użycie w tym celu opuszka czwartego (a więc słabego) palca daje efekt lekkiego stłumienia dźwięku.

Po kilku latach praktyki muzycznej na obu polskich fidelach kolanowych stało się oczywiste, że najbardziej nawet żmudne ćwiczenia nie pozwolą przekroczyć barier technicznych, jakie niesie ze sobą paznokciowa technika skracania strun, toteż należy opracować system ornamentacji przeznaczony specjalnie dla tych dwóch chordofonów, aby najpełniej wydobyć i pokazać ich wielkie walory brzmieniowe. Rozpoczęło się zatem poszukiwanie jak najszerszych możliwości wykonawczych – nie tylko w zakresie ornamentacji, ale całego spektrum technik lewej ręki. Są wśród nich takie, które można stosować zarówno na fideli płockiej, jak i na *suce*, ale też i właściwe tylko jednemu z tych chordofonów. Zestaw stosowanych technik lewej ręki zależny jest oczywiście od funkcji, jaką pełni w danym utworze instrument.

3.3.3. Technika gry: prawa ręka

Smyczek stosowany w grze na tych instrumentach jest prosty w budowie, zbliżony do smyczków sprzed XVII stulecia. Na bazie doświadczeń związanych z użyciem smyczka *sarangi* i *morin hur* opracowany został dla *suki* sposób trzymania smyczka w następującym wariantcie [il. 64–65]: dłoń skierowana wierzchem ku dołowi, palce wskazujący, środkowy oraz kciuk ułożone na drewnianym pręcie. Kciuk skierowany jest do góry i znajduje się od strony muzyka. Palce wskazujący i środkowy położone są na drzewcu i lekko ugięte.



64. Sposób trzymania smyczka w grze na *suce* biłgorajskiej



65. Sposób trzymania smyczka w grze na fideli płockiej

Dla palców serdecznego i małego istnieją dwa warianty ułożenia:

- palec serdeczny znajduje się od wewnętrznej strony żabki w taki sposób, że jego pierwszy człon oparty jest na łukowato wyrzeźbionej części żabki;
- palec mały spoczywa na wewnętrznej stronie włosia smyczka (zwłaszcza gdy potrzebna jest delikatna zmiana napięcia włosia poprzez nacisk opuszkami palca) albo też opiera się środkową częścią opuszki o zewnętrzną krawędź pasma włosia (np. podczas zmiany płaszczyzny smyczka w stosunku do płaszczyzny strun).

Przy rozpoczynaniu ruchu smyczkiem na dół, od żabki ku górze, wszystkie palce są niemal wyprostowane. Podczas przesuwania smyczka po strunie pozycja kciuka zmienia się o blisko 90 stopni: palce uginają się, a żabka, początkowo nie dotykająca dolnej części dłoni, wsuwa się na jej krawędź pomiędzy palcem wskazującym a kciukiem. Nadgarstki winny być bardzo luźne i elastyczne, szczególnie podczas zmiany kierunku smyczka.

Łokiec prawej ręki pozostaje blisko ciała grającego artysty. Podczas prowadzenia smyczka w kierunku od żabki do główki, łokiec prostuje się. W zmianie kierunku smyczkowania czynnie uczestniczy przegub dłoni oraz palce, które zmieniają nie tylko kierunek prowadzenia smyczka, ale też siłę jego nacisku na struny. Zarysowany wyraźnie łuk podstawka pozwala grać na każdej strunie niezależnie, chociaż z uwagi na repertuar i rodzaj muzyki i tak często stosuje się, szczególnie w grze na fideli płockiej, grę burdonową.

Podstawę burdonową dla melodii może stanowić dźwięk wydobywany na strunie niższej w stosunku do aktualnie skracanej [il. 66]:



66. Wykorzystanie pustej struny jako burdonu dolnego

albo wyższej [il. 67]:



67. Wykorzystanie pustej struny jako burdonu górnego

Przy wykonywaniu szybkich przebiegów melodycznych ze zmianami kierunku smyczka, a także podczas stosowania techniki *tremolo*, gra się górną połową smyczka. Doskonale sprawdza się technika *arpeggio*, stosowana w różnych wariantach: dźwięki wykonywane oddzielnie albo też po dwa, cztery lub osiem *legato* – aż do łączenia coraz większych grup.

Doskonałym ćwiczeniem, które pasuje do charakteru muzyki wykonywanej na historycznych polskich fidelach kolanowych, jest granie gamowych przebiegów w szerokiej rozpiętości skali instrumentu ze zmiennymi akcentami. Jest to jedna z technik gry na *sarangi* [il. 68]:



68. Ćwiczenie przebiegów gamowych ze zmiennymi akcentami

W przypadku pracy nad kontrolą smyczkowania istotne jest miejsce prowadzenia smyczka, szybkość pociągnięcia oraz nacisk związany bezpośrednio z dynamiką. Wydobywanie z fideli płockiej i *suki* biłgorajskiej dźwięków bardzo cichych osiągnąć jest przez przyłożenie smyczka w odległości około 12 cm od podstawka i delikatny jego nacisk na strunę. „Szkliste”, jakby falsetowe brzmienie można uzyskać grając blisko podstawka, z lekkim tylko naciskiem smyczka. Zmiany siły przyłożenia smyczka do struny, czyli jego obciążenie lub odciążenie, reguluje się przez pociągnięcie smyczka w dół dłonią i ruchem przedramienia. Ważne jest świadome ćwiczenie i kontrolowanie równomiernego pociągnięcia. Przy grze skrajnymi odcinkami smyczka, przy żabce i główce, należy nieco wyrównać nacisk na smyczek, albowiem przy żabce jest on w naturalny sposób większy niż przy górnym końcu.

Miejsce prowadzenia smyczka zmienia się również w zależności od struny, po której smyczek jest prowadzony. Inicjując dźwięk na niższej strunie, należy położyć smyczek

dalej od podstawka, niż przy grze na wyższych. Sam nacisk smyczka musi być jednak na grubszej strunie nieznacznie tylko większy niż na cieńszej, by uzyskać taką samą dynamikę. Jak ważne jest miejsce przyłożenia i jego wpływ na dynamikę i barwę dźwięku możemy się przekonać, grając całą długością smyczka w odległości 6 cm od podstawka, a potem zmieniając szybkość pociągnięcia smyczka. Ruch smyczkiem bliżej podstawka musi być wolniejszy, a dalej od niego – szybszy, aby uzyskać w rezultacie taką samą dynamikę.

Każdy rodzaj nacisku smyczkiem na struny ma określony wpływ na jakość dźwięku i może być zrealizowany tylko w określonej odległości od podstawka, przy odpowiedniej szybkości prowadzenia smyczka. W kształtowaniu dźwięku na fideli płockiej i *suce* zasadniczą sprawą jest umiejętność określania odległości przyłożenia smyczka od podstawka w stosunku do szybkości jego przesuwu oraz nacisku na struny. Ponieważ rzadko gra się w wysokich pozycjach, a jeśli już, to tylko na najwyższej strunie, nie ma dużej potrzeby kontroli odległości smyczka od podstawka w zależności od zmian pozycji palców lewej ręki (jak na wiolonczeli czy *sarangi*).

Jak pokazują obserwacje, świadomość związku między odległością smyczka od podstawka i szybkością przesuwu po strunach jest w wielu kulturach podobna. Podczas opracowywania sposobu smyczkowania na historycznych fidelach kolanowych ważnym punktem odniesienia była praktyka wykonawcza na wiolonczeli oraz – z uwagi na podobny sposób trzymania smyczka – *sarangi*. W przypadku trzymania „nachwytem” (palce od wskazującego po mały umieszczone nad prętem smyczka), jak na wiolonczeli, i przy dość sprężystym smyczku wygiętym w stronę włosia, regulacja napięcia pasma włosia dokonywana jest w zasadzie tylko poprzez zróżnicowany nacisk prawą ręką na smyczek. W przypadku trzymania odwrotnego (palce umieszczone pod drzewcem) kontrola nacisku jest trudniejsza, dlatego wiele elementów smyczkowania obecnych w grze na *kamanche*, *er-hu*, lirze bałkańskiej, a nawet *sarangi* okazało się pomocnych w procesie formowania techniki gry prawą ręką na fideli płockiej i *suce* biłgorajskiej.

Udział palców prawej ręki (środkowy, serdeczny, mały) w regulacji napięcia włosia – poprzez nacisk na pasmo włosia lub jego odpuszczenie – jest w przypadku smyczkowania na fideli i *suce* dość istotny.

W zakresie artykulacji możliwości – jak w przypadku innych chordofonów smyczkowych – jest wiele. Na *suce* i fideli płockiej gra się *legato*, *staccato*, *portato*. Dźwięk wydobywa się i kształtuje za pomocą techniki *arco*. Okazjonalnie można wykorzystywać technikę *pizzicato*. *Tremolo* bardzo dobrze brzmi na obu instrumentach, toteż można ten efekt często wykorzystywać dla wzbogacenia środków ekspresji. *Tremolo* należy wykonywać górną połową smyczka, od środka do główki, co zapewnia ładny dźwięk. Na fideli płockiej bardzo dobrze brzmią też *arpeggia* – zarówno w grze solowej, jak i akompaniującej.

3.4. Możliwości muzyczne zrekonstruowanych fideli kolanowych

3.4.1. Gra solowa

W grze solowej najlepiej można pokazać walory techniczno-brzmieniowe instrumentu. Możliwości *suki* biłgorajskiej i fideli płockiej znakomicie prezentują się w repertuarze muzyki dawnej i ludowej, przy czym w tym samym repertuarze każdy z tych instrumentów brzmi nieco inaczej. Podczas gdy *suka* gra z reguły wyrazistą linię melodyczną, będąc na ogół składnikiem małego lub większego zespołu, fidel płocka może wykonywać ten sam utwór i brzmieć sama jak mały zespół instrumentalny. Jest to spowodowane stosowaniem rytmiczno-burdonowej techniki gry z jednoczesnym wykonywaniem melodii głównej. Różnicę w interpretacji tego samego utworu przez fidel płocką i *sukę* biłgorajską pokazuje poniższy przykład [il. 69–71]¹⁸¹:



69. Melodia głównego tematu

70. Interpretacja grana na *suce* biłgorajskiej

181 XVII wiek, *Chorea polonica*.

71. Interpretacja grana na fideli płockiej

Poza znacznym potencjałem w zakresie gry solowej – a w przypadku *suki* także dość rozbudowanymi możliwościami gry burdonowo-solowej – obie fidele kolanowe służą do akompaniowania wykonaniom wokalnemu, a także jako element zespołów kameralnych, w których pełnią różne funkcje.

3.4.2. Gra akompaniująca

W przypadku akompaniowania do śpiewu, gdy funkcje wokalisty i instrumentalisty są rozdzielne, na chordingach można zagrać praktycznie wszystko. Burdon, zarówno stały jak i zmienny, jest bardzo istotnym wsparciem w utrzymaniu przez wokalistę właściwej intonacji.

Gdy jednak instrumentalista jednocześnie gra i śpiewa, konieczne jest zastosowanie technik, umożliwiających wykonanie technicznie poprawne, ale zarazem dobrze brzmiące. Niezmiernie trudne jest śpiewanie przy jednoczesnym wykonywaniu na fideli burdonu zmiennego lub innej niż wokalna linii melodycznej. W przypadku akompaniowania sobie na instrumentach z ustaloną pozycją dźwięków (klawisze, progi), jest to łatwiejsze niż na chordingach bezprogowych.

Techniki związane z funkcją akompaniującą głosowi (choć mogą być stosowane też w muzyce instrumentalnej) można podzielić następująco:

1. Techniki burdonowe

a) burdon stały [il. 72]



72. Przykład burdonu stałego

b) burdon zmienny [il. 73]



73. Przykład burdonu zmiennego

c) burdon zrytmizowany [il. 74]



74. Przykład burdonu zrytmizowanego

2. Gra melodyczna

a) linia melodyczna dublująca partię wokalną [il. 75]



75. Przykład gry melodycznej dublującej partię wokalną

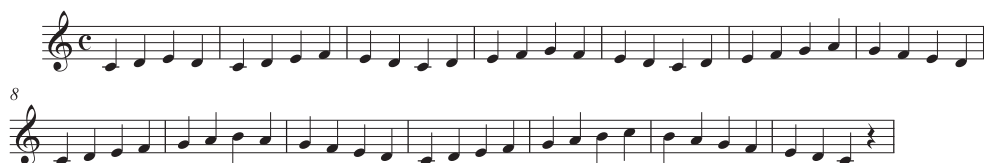
b) odrębna linia melodyczna [il. 76]



76. Przykład gry melodycznej niezależnej od partii wokalne

3.4.3. Improwizacja

Bardzo istotną rolę w grze na *suce* biłgorajskiej i fidele płockiej odgrywa improwizacja, właściwa także ludowej praktyce muzycznej. Aby dysponować odpowiednim zasobem materiału, który można wykorzystać w grze improwizowanej, opracowanych zostało wiele specyficznych dla danego instrumentu modułów melodycznych, które wzmacniają ekspresję podczas wykonywania utworu, są rodzajem popisów wirtuozowskich i w rezultacie inspirują do dalszego tworzenia „na żywo” i wariacyjnego opracowywania istniejących już modułów. Najprostszym sposobem „rozwijania” małego modułu melodycznego jest dodawanie do niego po jednym kolejnym dźwięku ze skali [il. 77]:



77. Przykład rozwijania krótkiego motywu melodycznego

Jeden moduł można teoretycznie przetwarzać na niezliczone sposoby. Określony zestaw technik pomaga zatem uporządkować schematy myślenia w zakresie wariacyjnego opracowywania modułów, co w rezultacie wspomaga rozwój techniki improwizacyjnej.

W aktualnej praktyce wykonawczej na *suce* biłgorajskiej i fidele płockiej bardzo często obecne są improwizowane wstępy, interludia, zakończenia utworów – dotyczy to muzyki wokально-instrumentalnej i instrumentalnej.

Najczęściej stosowane rodzaje improwizacji melodycznej i melodyczno-burdonowej określić można następująco:

1. Improwizacja dialogująca
 - jest to rodzaj „rozmowy”, podczas której co najmniej dwa instrumenty wykonują kolejno swoje improwizowane sekwencje, na ogół inspirując się wzajemnie;
2. Improwizacja dwugłosowa
 - dwa instrumenty tworzą „na żywo”, słuchając się jednocześnie, w wyniku czego powstają ciekawe struktury melodyczne i harmoniczne;
3. Improwizacja wielogłosowa
 - przebiega jak wyżej, ale z udziałem większej liczby instrumentów; jest rzadko stosowana, ponieważ łatwo może doprowadzić do dźwiękowego chaosu;
4. Improwizacja dopowiadająca
 - instrumenty zainspirowane linią melodyczną solisty dopowiadają sekwencje melodyczne, z reguły w zakończeniach fraz;
5. Improwizacja rytmiczno-dynamiczna
 - tworzenie na bieżąco modułów rytmiczno-melodycznych nawiązujących wzajemnie do siebie i przetwarzanych poprzez zmiany artykulacji oraz dynamiki.

Wszystkie powyżej wspomniane rodzaje improwizacji mogą być dowolnie łączone w ramach tego samego utworu.

3.4.4. Repertuar

Repertuar dotychczas opracowany (i stale poszerzany) dla fidei płockiej i *suki* biłgorajskiej obejmuje utwory należące do różnych gatunków muzyki. Przeważają zdecydowanie opracowania utworów muzyki ludowej, głównie tradycji polskiej, zaczerpniętych z dzieł Oskara Kolberga, nagrań ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie oraz utworów zebranych podczas spotkań i wspólnego muzykowania z polskimi artystami ludowymi. Ze zrozumiałych względów w przypadku *suki* biłgorajskiej bardzo ważnym źródłem informacji na temat muzyki regionu była praca Anny Czekanowskiej *Pieśni biłgorajskie*¹⁸². W repertuarze obu zrekonstruowanych instrumentów znajdują się zarówno utwory instrumentalne, jak i pieśni regionów nizinnych Polski (głównie z Mazowsza i wschodniej Polski).

Oba instrumenty doskonale brzmią w repertuarze muzyki dawnej, a szczególnie w dawnych tańcach polskich. Powstały liczne opracowania na *sukę* i chordingon płocki tańców z tabulatur na instrumenty klawiszowe i lutniowe, takich jak tabulatura Matthäusa Weisseliusa (1519), Jana z Lublina (około 1540), Wojciecha Długoraja (1619), tzw. gdańska (1. połowa XVII wieku), Vietoris-Codex (2. połowa XVII wieku) czy rękopis „połocki” z Biblioteki Jagiellońskiej 127/56 (XVII wiek).

¹⁸² Czekanowska 1961.

Na obu fidelach można także wykonywać, po drobnych zmianach, wiele utworów muzyki dawnej¹⁸³. Poza repertuarem polskim instrumenty te sprawdzają się w utworach kompozytorów włoskich, hiszpańskich, angielskich XIV–XVII wieku, a także w muzyce ludowej wielu krajów europejskich.

Zarówno *suka*, jak i fidel płocka bardzo dobrze brzmią też w utworach pozaeuropejskich, szczególnie Bliskiego Wschodu, z uwagi na pokrewną temu regionowi praktykę wykonawczą. Dlatego też znalazły zastosowanie w fuzjach muzycznych, łączących w sobie wątki tradycyjnej muzyki Iranu, Syrii, Egiptu, Indii, Mongolii, Chin, Korei i Japonii.

W projektach artystycznych podnoszących temat inspiracji ludowych w wybranych utworach muzycznych wybitnych kompozytorów polskich (Fryderyka Chopina, Henryka Wieniawskiego, Stanisława Moniuszki, Karola Szymanowskiego, Witolda Lutosławskiego) obie polskie fidele kolanowe zostały wykorzystane w składzie zespołów grających opracowania wybranych utworów wymienionych kompozytorów.

Niektóre utwory Chopina, m.in. mazurki, nokturn op. 55 nr 1, preludium op. 28 nr 4, instrumentalne wersje pieśni *Wiosna*, *Nie ma czego trzeba*, *Czary*, *Dwojaki koniec*, *Życzenie*, weszły na stałe do repertuaru *suki* biłgorajskiej.

Jednym z pomysłów artystycznych przy opracowywaniu utworów muzyki „poważnej” jest ich kompilowanie z utworami tradycji ludowej. Przykładowo połączenie Mazurka op. 24 nr 1 w jeden cykl z kilkoma kujawiakami ludowymi daje nie tylko nowe efekty brzmieniowe (użycie ludowej kapeli w składzie dotychczas nieznanym), ale i wyrazowe. Choć zmienia ono oryginalne oblicze dzieła, pozwala zarazem wydobyć jego ludowy pierwiastek w stopniu, jakiego wykonanie pianistyczne nie jest w stanie osiągnąć.

Odkrywając przez lata możliwości brzmieniowe obu instrumentów i wszechstronność ich muzycznego wykorzystania, Maria Pomianowska komponuje także na obie fidele własne utwory muzyczne, przeznaczone do gry solowej i zespołowej, często nawiązujące do tradycji etnicznych różnych kultur świata. Zespoły, w których grają *suka* i fidel płocka, składają się z instrumentów należących do instrumentarium europejskiego i pozaeuropejskiego, łączonych w różne kombinacje, w zależności od zamierzenia artystycznego.

3.5. Fidele polskie i azjatyckie – podobieństwa i różnice

Przypadkowy obserwator, oglądający omawiane chordofony smyczkowe, z trudnością zaakceptowałby fakt, że są to instrumenty ze sobą spokrewnione. Gdyby jednak obserwacja miała miejsce na sali koncertowej, a nie we wnętrzu muzealnym, to podobieństwo tych chordofonów stałoby się oczywiste. Pionowa pozycja trzymania instrumentu podczas

¹⁸³ Można tu wskazać doskonałe opracowania autorstwa Jacka Urbaniaka.

gry, użycie smyczka, technika gry oraz brzmienie już przy pierwszym kontakcie ukazują daleko posunięte analogie.

Nie zmienia to faktu, że w różnych kulturach ukształtowały się przez wieki odmienne kanony piękna, toteż nie wszystko to, co odbiorca europejski uważa za ładne brzmienie, zyska akceptację słuchaczy z Bliskiego Wschodu, Azji Środkowej czy też Dalekiego Wschodu, i odwrotnie.

Gdyby nawet obstawać przy obalonych już teoriach, iż wszystkie instrumenty strunowe wywodzą się z jednego tylko źródła – prymitywnego łuku muzycznego¹⁸⁴, to i tak podczas wielowiekowego i wielokulturowego procesu ich rozwoju nastąpiło niewyobrażalne zróżnicowanie technik wydobycia i kształtowania dźwięku, nie mówiąc już o innych uwarunkowaniach kulturowych, jak funkcja muzyczna i jej pochodna – repertuar.

Cechą wspólną jest oczywiście użycie smyczka, jednak zarówno jego budowa, jak i sposób ułożenia na strunach mogą się znacznie różnić. Najlepszym przykładem jest smyczek *er-hu*, w którym pasmo włosia, przeplecione między strunami instrumentu, pociera je obustronnie. Spotykamy się ze smyczkami trzymanymi wierzchem dłoni ku dołowi bądź ku górze; także ułożenie palców prawej ręki na smyczku bywa zróżnicowane. Bardzo prymitywne w budowie smyczki *kamancze*, *er-hu*, *gadulki*, swoją konstrukcją wymuszają nieco inne ułożenie palców: z powodu braku żabki (lub jej występowania w archaicznej postaci) niektóre palce prawej ręki muszą podczas gry regulować napięcie pasma włosia, i tak dalej – przykłady można by mnożyć.

Podobnie różnicujący jest efekt zastosowania różnego rodzaju strun: wykorzystuje się je w wersji jelitowej (*sarangi*), jedwabnej (dawne odmiany *er-hu* i *kamancze*), czy z włosia końskiego (*morin hur*). Zmiana strun tradycyjnie stosowanych na wykonane z innego materiału (np. metalowe na *sarangi* czy też *morin hur*) prowadzi na ogół do efektów negatywnych – barwa dźwięku zostaje zniekształcona i traci swoje cechy charakterystyczne.

Zetknięcie się z taką różnorodnością wariantów konstrukcyjnych i praktyk wykonawczych inspirowane do przenoszenia pewnych „egzotycznych” pomysłów i rozwiązań technicznych na fidele płocką i *sukę* biłgorajską. Jedną z takich inspiracji może być synteza techniki gry smyczkiem wyposażonym w żabkę z elementami regulacji napięcia pasma włosia palcami prawej ręki – taka hybrydowa technika zbliża się do smyczkowania charakterystycznego przed wiekami w naszej kulturze muzycznej.

W przypadku techniki lewej ręki różnice są jeszcze bardziej uderzające. Podział na technikę przyciskową i paznokciową nie wystarcza, aby zdefiniować rodzaj ekspresji i wartości wyrazowo-barwowych uzyskiwanych na danym chordofonie. Np. perska *kamancze*, na której gra się podobnie jak na wiolonczeli techniką przyciskową, wykazuje w sposobie palcowania, wibracji czy ornamentacji większe podobieństwo do indyjskiego *sarangi*. Wynika to ze zbliżonych funkcji obu instrumentów oraz podobnego w obu kulturach

184 Rycroft 1984, s. 719.

postrzegania piękna w muzyce i koncepcji czasu. Z drugiej jednak strony wiele cech barwowych instrumentów „paznokciowych”, czy – jak w przypadku *gadulki* – posługujących się techniką „mieszana”, wykazuje duże wzajemne podobieństwo. Skracanie strun, wibracja, specjalne ornamenty wykonywane przy użyciu płytki paznokcia w zasadniczy sposób odróżniają barwę dźwięku tych instrumentów od chordofonów „przyciskowych”.

Niektóre elementy techniki lewej ręki dają w rezultacie interesujące i inspirujące środki ekspresji, jak na przykład specyficzne odmiany wibracji (pozioma i pionowa) czy ornamenty, które potrafią w zasadniczy sposób zmienić brzmienie instrumentów. Bardzo istotna jest też równowaga pomiędzy techniką bezpośredniego następstwa dźwięków a techniką *glissando*, odgrywającą w krajach azjatyckich olbrzymią rolę jako środek wyrazowy. Można zatem stwierdzić, że bez względu na sposób smyczkowania czy skracania strun każda kultura, z której pochodzą przedstawione w niniejszym rozdziale instrumenty, ma swój własny obraz pięknego dźwięku, który przez wieki przekładała na praktykę wykonawczą swoich chordofonów smyczkowych. Spotkanie z tą różnorodnością wzbogaca nasze postrzeganie i rozumienie piękna w muzyce o elementy nieznane lub dawno temu zapomniane.

4. Gra na fidelach kolanowych jako przedmiot nauczania

4.1. Działalność Zbigniewa i Krzysztofa Butrynow

W roku 2007 Zbigniew Butryn oraz jego syn Krzysztof założyli Szkołę Suki Biłgorajskiej¹⁸⁵ – jest to ich własna inicjatywa, mająca na celu edukację muzyczną młodego pokolenia w zakresie ludowych tradycji muzycznych regionu janowsko-biłgorajskiego, ale także ożywienie *suki* biłgorajskiej i wprowadzenie jej na nowo do praktyki muzycznej. Misję tę szkoła realizuje poprzez różne formy działań, m.in.:

- lekcje gry na instrumentach ludowych;
- warsztaty śpiewu i tańca;
- prezentacje oraz pokazy;
- spotkania z wiejskimi muzykantami, śpiewakami i tancerzami;
- organizację zabaw tanecznych i koncertów.

Szkoła ma swoją siedzibę w miejscowości Szklarnia koło Janowa Lubelskiego. Nauka gry na *suce* odbywa się metodą właściwą praktyce ludowej – ze słuchu, przez naśladownictwo w relacji mistrz-uczeń. Uczniowie poznają budowę instrumentu oraz regionalny repertuar melodii tanecznych. Prowadzona jest również nauka gry na skrzypcach, bębenku i basach, a także edukacja w zakresie tradycyjnego śpiewu i tańca. Działająca przy Szkole Suki Biłgorajskiej kapela Bosa Nóżka, powołana do życia ze względu na najmłodszych, ma w swoim składzie m.in. *sukę* biłgorajską, skrzypce, basy, bębni i gwizdki.

Nierozłącznym elementem kształcenia są spotkania z wiejskimi muzykantami i śpiewakami¹⁸⁶. Odbywają się one zarówno w Janowie Lubelskim, jak i w dalszej okolicy, m.in. w ramach Taboru Lubelskiego (Kocudza 2006, Szczepreszyn 2009–2011), Festiwalu Oj Wiosna Ty Wiosna (Suwalszczyzna, 2009).

185 <<http://www.szkoła.sukabilgorajska.pl>>.

186 Brali w nich udział m.in. tacy artyści, jak: Stanisław Głaz, Stanisław Fijałkowski, Bronisław Bida, Bronisław Rawski, Janina Chmiel i śpiewaczki z Kocudzy.

Od 2011 roku Szkoła organizuje festiwal muzyki tradycyjnej „Na rozstajnych drogach”¹⁸⁷, którego celem jest kultywowanie zanikających tradycji muzycznych, a także promowanie m.in. dziedzictwa kulturowego ziemi janowskiej. W festiwalowych koncertach biorą udział autentyczne kapele ludowe, ale także zespoły folkowe, tj. wykonujące muzykę tradycyjną w postaci zmodyfikowanej. Odbývają się ponadto pokazy filmowe, warsztaty muzyczne oraz spotkania.

Łączna liczba uczestników Szkoły w zakresie gry na *suce* to (do 2014 roku) około 60 osób w różnym wieku i z różnych miast Polski.

Suka biłgorajska pojawiła się dwukrotnie na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu: w roku 1995 Zbigniew Butryn otrzymał wyróżnienie i nagrodę specjalną, a w roku 2012 kapela w składzie: Mateusz Borny (*suka* I), Krzysztof Butryn (*suka* II) oraz Piotr Deptuła (bęben) zdobyła trzecią nagrodę w kategorii folkloru rekonstruowanego [il. 78].



78. Kapela Butrynow

187 <www.festiwal.sukabilgorajska.pl>.

4.2. Działalność dydaktyczna Marii Pomianowskiej

Wkrótce po podjęciu zadania wprowadzenia fideli kolanowych do współczesnej praktyki wykonawczej Maria Pomianowska rozpoczęła również działalność dydaktyczną – regularne nauczanie gry na *suce* biłgorajskiej i fideli płockiej. Wymagało to opracowania indywidualnego toku nauczania gry na fidelach kolanowych w zależności od stopnia przygotowania uczniów, wśród których byli zarówno amatorzy, jak i profesjonalści (jest to podział jedynie powierzchowny, albowiem wiąże się głównie z umiejętnością czytania nut). Uczniowie grający z nut trafiali do grupy „profesjonalistów”, pozostali – do amatorów. Adeptci znający nuty i umiejący już grać na jakimś instrumencie (ale nie na fideli kolanowej), tworzyli odrębną grupę, bowiem mimo podstawowych umiejętności, naukę gry na fidelach musieli zaczynać od początku, niemal tak samo jak grupa amatorów. Uczniowie tacy byli jednak traktowani w odrębny sposób.

W ciągu wielu lat praktyki Maria Pomianowska wypracowywała szeroki wachlarz metod nauczania (od najbardziej ogólnych poczynając):

1. Nauczanie w systemie warsztatów i wykładów, połączone z prezentacją praktyki wykonawczej

Spotkania takie mają miejsce przy okazji wielu festiwali, ale także na uczelniach wyższych (uniwersytety i akademie muzyczne) w kraju i za granicą. Z uwagi na swoją bardzo ogólną formę i dużą grupę słuchaczy, służą przede wszystkim upowszechnianiu wiedzy o fidelach kolanowych i praktyce wykonawczej. Uczestnicy warsztatów zapoznani zostają w bardzo ogólny sposób z podstawami techniki gry na wybranych instrumentach smyczkowych. Są to spotkania skoncentrowane na prezentacji staropolskich fideli kolanowych, ale w szerokim kontekście instrumentarium południowoeuropejskiego i azjatyckiego, które stało się dla Marii Pomianowskiej punktem wyjścia dla stworzenia techniki gry na *suce* biłgorajskiej i mieleckiej oraz fideli płockiej. Niektórzy ze uczestników po warsztatach podejmują dalszy kontakt w celu pogłębienia wiedzy na temat fideli kolanowych. W ten właśnie sposób dotarła do artystki w połowie lat 90. grupa młodzieży zainteresowanej zdobywaniem wiedzy na temat muzyki i instrumentarium etnicznego Polski i świata, która wkrótce potem uformowała się jako Kapela ze wsi Warszawa.

2. Nauczanie w systemie dla amatorów

Nauczanie osób bez przygotowania muzycznego, pragnących w stopniu podstawowym opanować grę na fidelach kolanowych, stanowi szczególnie wyzwanie. Dla pierwszej

uczennicy gry na *suçe* biłgorajskiej i fideli płockiej Maria Pomianowska opracowała tabulatorowy zapis muzyki przeznaczonej na *sukę*, zastępujący znajomość nut.

Nauka prowadzona jest w sposób zbliżony do edukacji początkowej w zakresie gry na każdym wybranym instrumencie muzycznym. Rozpoczyna się ona od ustawienia aparatu gry – prawej i lewej ręki, dalej obejmuje naukę artykulacji, czyli sposobu wydobywania dźwięku, oraz realizowania linii melodycznej. Istotna jest także nauka gry zespołowej oraz wstępnych form improwizacji.

3. Nauczanie w systemie akademickim

Zmianą o ogromnym znaczeniu było wprowadzenie nauczania gry na fidelach kolonowych do programu studiów na Akademii Muzycznej w Krakowie¹⁸⁸. Specjalizację taką utworzono w roku 2010 na Wydziale Instrumentalnym (Katedra Wiolonczel i Kontrabas¹⁸⁹). Oznaczało to nową jakość edukacji muzycznej – skierowanej do muzyków już dysponujących kompetencjami w zakresie gry na instrumentach smyczkowych na poziomie dyplomu szkoły muzycznej drugiego stopnia.

Program nauczania obejmuje przede wszystkim polskie instrumentarium i muzykę, w tym zwłaszcza tradycje muzyczne polskich regionów etnomuzycznych. Taki profil studiów na wydziale instrumentalnym jest w Polsce nowością, natomiast dobrze wkomponowuje się w praktykę dydaktyczną krajów skandynawskich, w których kształcenie w zakresie gry na tradycyjnych instrumentach muzycznych prowadzone jest od co najmniej dwudziestu lat, przede wszystkim w ramach programów akademii muzycznych. O ile jednak w systemie skandynawskim możliwe jest zatrudnianie w roli nauczycieli muzyków czynnie uprawiających muzykowanie tradycyjne, o tyle w warunkach polskich podstawową przeszkodą jest brak ciągłości wykonawczej.

Jakkolwiek przedmiotem studiów w klasie fidel kolonowych są głównie instrumenty polskie, studenci zdobywają także praktyczne umiejętności gry na wybranych chordofofonach smyczkowych południowej Europy oraz Azji. Pełen program obejmuje zatem teorię i praktykę wykonawczą w zakresie takich instrumentów, jak: *suka* biłgorajska i mielecka, fidel płocka, *gadulka* (Bułgaria), *kamancze* (Iran), *sarangi* (Indie), *morin hur* (Mongolia), *er-hu* (Chiny). Przedmiotem nauczania jest także podstawowa wiedza na temat form i gatunków muzycznych tradycyjnie wykonywanych na danej fideli kolonowej. Wstępnym wymaganiem wobec przyszłych studentów jest umiejętność gry na instrumencie

188 Podjęcie tej nowatorskiej inicjatywy było możliwe dzięki wsparciu rektora uczelni, profesora Zdzisława Łapińskiego.

189 Pierwszymi studentkami tej klasy były: Marta Sołek, Dorota Błaszyńska, Karolina Matuszkiewicz, Katarzyna Kamer, Aleksandra Kauf, Olena Yeremenko.

smyczkowym (skrzypce, altówka, wiolonczela lub kontrabas) na poziomie dyplomu średniej szkoły muzycznej albo też odpowiednio wysoki poziom gry na wybranej fideli kolanowej.

Cele dydaktyczne obejmują:

- a. Rozszerzenie wiedzy o gatunkach muzycznych spoza kanonu tradycji muzyki klasycznej.
- b. Rozszerzenie wiedzy na temat polskiej muzyki ludowej różnych regionów.
- c. Naukę gry na wybranych polskich, europejskich oraz azjatyckich fidelach kolanowych.
- d. Zapoznanie studentów z innymi niż europejskie metodami nauczania muzyki (improwizacja melodyczna, ćwiczenie pamięci muzycznej, nauka metod relaksacji związanych ze stresem scenicznym).
- e. Pogłębianie wrażliwości muzycznej przez kontakt z nowymi brzmieniami, przestrzenią i pojmowaniem czasu w muzyce.
- f. Wykształcenie umiejętności nawiązywania dialogu międzykulturowego poprzez wspólne koncerty z muzykami z różnych kontynentów.

W treściach merytorycznych przedmiotu mieści się nauka wybranych przykładów ludowego repertuaru muzycznego, inspirowanych folklorem utworów tzw. muzyki wyższej, literatura muzyczna epoki renesansu, podstawowe azjatyckie formy muzyczne (m.in. *raga*, *maqam*), nauka improwizacji melodycznej, ornamentacji, symultanicznego śpiewu i gry na fidelach kolanowych.

Zajęcia dla studentów mają charakter indywidualny.

Przy ocenie praktycznych umiejętności studentów uwzględniane są następujące elementy gry:

- intonacja;
- aparat gry;
- opanowanie i zrozumienie tekstu muzycznego;
- umiejętność wypowiedzi artystycznej w różnych stylach i formach muzycznych;
- zdolności improwizacyjne;
- frazowanie;
- osobowość artystyczna.

4. Nauczanie w systemie mistrz-uczeń

Jest to model odpowiadający w pewnym sensie tradycyjnemu wiejskiemu modelowi uczenia się – nauczania. Jego istotą jest bliski, niemal codzienny kontakt ucznia z nauczycielem, ich wspólne uczestnictwo w różnych życiowych wydarzeniach, także koncertach,

wyjazdach zagranicznych, w wyniku czego buduje się bliższa więź, sprzyjająca przyjmowaniu wiedzy¹⁹⁰.

5. Nauczanie w systemie mieszanym

W tym przypadku system akademicki łączy się z systemem mistrz-uczeń. Studenci nauczani na Akademii Muzycznej, dzięki szybkim postępom w grze na fidelach kolanowych, są często zapraszani do wspólnych projektów w kraju i za granicą oraz do uczestnictwa w nagraniach płytowych. Prowadząc takie nauczanie nieodpłatnie, Maria Pomianowska stworzyła wielu adeptom gry na fidelach kolanowych jedyną w swoim rodzaju możliwość zdobywania unikatowej wiedzy oraz korzystania ze swojej kolekcji instrumentów. Jednakże, mogła dzięki takiej współpracy stworzyć grupę uznanych współcześnie artystów scen folkowych, dla których możliwość koncertowania i rozwijania swoich umiejętności bezpośrednio podczas prób i występów stanowi niezwykle silną motywację.

Jak pokazują dotychczasowe wieloletnie doświadczenia, łączenie systemu akademickiego (w trybie systematycznej pracy indywidualnej) z systemem mistrz-uczeń daje w krótkim czasie doskonałe efekty edukacyjne.

6. Nauczanie z wykorzystaniem najnowszych technologii (sesje online)

Taki sposób nauczania sprawdza się szczególnie w odniesieniu do adeptów zagranicznych, którymi są zarówno obcokrajowcy, jak i Polacy mieszkający za granicą. Część z nich rozpoczyna naukę od razu w trybie zdalnym (Skype), część zaś nawiązuje najpierw bezpośredni kontakt z nauczycielem [il. 79].

Poza powyższym rozróżnieniem metod nauczania ze względu na stopień przygotowania muzycznego uczniów, istnieje dość istotna różnica pomiędzy skrzypkami i altowiolistami z jednej, a wiolonczelistami i kontrabasistami z drugiej strony. Istotną rolę odgrywa bowiem pozycja trzymania instrumentu, do jakiej przyzwyczajeni są studenci.

190 Warto dla porównania przypomnieć, jak wyglądał ludowy proces uczenia się gry na skrzypkach: „Nauka miała [...] najczęściej charakter sporadycznych konsultacji u mistrza, a niekiedy przyjmowała postać bardziej sformalizowaną. W tym ostatnim przypadku uczeń szedł do mistrza »w termin«, tzn. pobierał u niego regularne lekcje, w zamian za które uiszczał opłatę pieniężną, a także wykonywał pewne prace gospodarskie. Jeżeli nauczyciel mieszkał daleko, uczeń zamieszkiwał u niego w okresie zimy, aby zachować ciągłość kształcenia. Czas trwania nauki oraz wysokość opłaty uzgadniał z nauczycielem ojciec ucznia. Cykl nauki zamykał się zazwyczaj w obrębie półrocza lub roku” (Dahlig 1990, s. 13).

Wiolonczeliści lub kontrabasisci podejmujący specjalność „fidele kolanowe” są w znacznie korzystniejszej sytuacji niż pozostali, albowiem pozycja ramieniowa powoduje zupełnie inne ustawienie całego aparatu gry: dłoni, łokci, przegubów obu rąk. U skrzypków na przykład można zaobserwować tendencję do zbyt wysokiego unoszenia łokci podczas gry, czego konsekwencją jest niepotrzebna utrata energii na utrzymywanie tej pozycji ręki, wbrew grawitacji. Muszą również przestawić się na bliższy wiolonczelowemu typ palcowania. Dużym problemem jest dla skrzypków i altowiolistów wibracja, której prawidłowo wykształceni wiolonczeliści, kontrabasisci lub fideleści kolanowi nie muszą zmieniać, u skrzypków natomiast wyuczony kierunek wibracji jest odwrotny od tego stosowanego podczas gry na *suce*.



79. Shaheen Parvez Khan z Radzastanu, grający na własnoręcznie wykonanej *suce*

Zarówno fideleści ramieniowi, jak i kolanowi podczas procesu nauczania wiele czasu muszą poświęcić na naukę specyficznej ornamentacji, nie stosowanej w grze na

„klasycznych” chordofonach smyczkowych. Jej specyfika wynika przede wszystkim ze stosowania techniki paznokciowej.

Przy skracaniu struny płytką paznokcia pojawiają się wartości brzmieniowe nie spotykane w grze na instrumentach, w których stosowana jest technika przyciskowa. Technika popularna w grze na *sarangi* czy lirach bałkańskich jest w przypadku polskich fideli kolanowych elementem obcym. Maria Pomianowska zdecydowała się na przeniesienie wschodniego typu ornamentacji w grze na *suce* dopiero po wielu latach praktyki, w wyniku wspólnych projektów z muzykami arabskimi, pakistańskimi i indyjskimi. Melodie typowo polskie nabierają przy jej zastosowaniu bogatszego brzmienia, ukazując zasadniczą różnicę w kolorycie instrumentów takich, jak *suka* biłgorajska, *suka* mielecka czy fidel płocka w stosunku do instrumentów wykorzystujących technikę przyciskową. Ornamentacja, o której mowa, jest ważnym elementem nieustannego rozwoju praktyki wykonawczej polskich fideli kolanowych. Ponieważ studenci Akademii Muzycznej oprócz gry na *sukach* i fideli płockiej uczą się też wykonawstwa na fidelach bałkańskich i azjatyckich, mają łatwiejszą drogę do zrozumienia – a co za tym idzie, także praktycznego opanowania – wprowadzonego przez Marię Pomianowską nowego typu ornamentacji.

Istotnym elementem przygotowania wykonawców do praktyki muzycznej właściwej dla fideli kolanowych jest nauka jednoczesnej gry i śpiewu. Podczas tego procesu edukacyjnego studenci uczą się zarówno koordynacji pracy rąk, jak i podzielnosci uwagi, pozwalającej na jednoczesne słuchanie intonacji instrumentu oraz własnego śpiewu. Jest to jedno z trudniejszych zadań, toteż wszyscy rozpoczynający naukę mają znaczne trudności z opanowaniem kilku symultanicznych czynności.

Najprostszym etapem nauki jest śpiew na tle stałego burdonu wykonywanego na pustych strunach, a więc bez palcowania. Kolejno wprowadzane zostają: burdonowe akompaniowanie na kilku dźwiękach, śpiew unisono z melodią graną na instrumencie, a wreszcie zadanie najtrudniejsze – gra drugiej melodii, w kontrapunkcie do melodii śpiewanej.

Nauka improwizacji, czyli tworzenia „na żywo”, jest nieodzownym elementem kształcenia, tak jak jest też niezbędnym elementem dobrego wykonawstwa w tradycyjnej kulturze muzycznej. Praktyka wykonawcza na fidelach kolanowych, należąc do nurtu muzyki tradycyjnej, musi się opierać w znacznym stopniu na bieżącym współtworzeniu muzyki, a nie tylko wiernym jej odtwarzaniu, dlatego wszyscy studenci muszą sztukę improwizacji opanować na co najmniej podstawowym poziomie.

Podczas procesu edukacyjnego improwizacja przenika się z wykonywaniem utworów komponowanych. Poza regularną nauką podczas lekcji i wspólnym muzykowaniem z nauczycielem, istotną rolę odgrywa w tym procesie także poznawanie różnych rodzajów improwizacji praktykowanych w innych kulturach świata. Wspólne improwizowanie nauczyciela ze studentem pozwala zaobserwować, na ile ten ostatni dysponuje umiejętnością logicznego budowania frazy, a także intuicyjnym wyczuciem i wrodzonym talentem do budowania ekspresji i napięcia w muzyce.

Jakkolwiek pierwszy etap nauki improwizacji bazuje na repertuarze dobrze studentowi znanym, początki są zazwyczaj dość chaotyczne: większość studentów nie wie, jak rozpocząć i do czego dążyć. W tym zakresie bardzo pomocna jest wiedza, którą otrzymują na temat „logiki” w improwizacji pozaeuropejskich form muzycznych, w tym indyjskiej *rāgi* czy arabskiego *maqamu*.

Zdolności improwizacyjne ujawniają się w pewnym powiązaniu z osobowością muzyka. Osoby dynamiczne, ekstrawertyczne są bardziej otwarte na prezentację swoich umiejętności niż osoby nawet niezwykle uzdolnione muzycznie, ale zamknięte i niepewne. Te i inne różnice także należy uwzględnić w procesie nauczania improwizacji.

Absolwenci klasy fideli kolanowych powinni odnaleźć swój własny język muzyczny, aby móc w przyszłości podążać wybraną ścieżką artystyczną, przyczyniając się na swój sposób do rozwoju praktyki wykonawczej na tych rzadkich instrumentach.

Z uwagi na fakt, iż grono instrumentalistów grających na *suce* i fideli płockiej stale rośnie, Maria Pomianowska mogła utworzyć zespół fideli kolanowych w różnych rozmiarach, złożony z *suk* w rejestrze basowym, altowym i sopranowym [il. 80].



80. Zespół fideli kolanowych pod kierownictwem Marii Pomianowskiej

Funkcjonowanie takich zespołów nie jest zakorzenione w polskiej tradycji ludowej. Analogie znajdziemy natomiast za wschodnią granicą, gdzie bałałajki, bandury czy domry w różnych rejestrach tworzyły całe orkiestry. Brzmienie jednorodnej grupy – w tym

przypadku fideli kolanowych – jest nową wartością sonorystyczną w muzyce. Dźwięki, powstające przez zastosowanie techniki paznokciowej na wielu instrumentach jednocześnie, składają się na unikatową barwę zespołu.

Do nowych brzmień prowadzą także eksperymenty, polegające na zestawianiu polskich fideli kolanowych z fidelami innych kultur, wykonywane niekiedy z udziałem studentów.

Zakończenie

W poszukiwaniu paradygmatów

Nie ulega wątpliwości, że rozwój melodycznych chordofonów smyczkowych na ziemiach polskich miał charakter interkulturowy. Z jednej strony obserwujemy silne związki z Europą Zachodnią, w wyniku których rozpowszechniły się formy ramieniowe, z drugiej natomiast – niejasne nawiązania wschodnie w postaci instrumentów kolanowych, które jednak całkowicie wyszły z użycia. Szczególna pozycja polskiej kultury muzycznej w zakresie instrumentarium smyczkowego polegała zatem na pełnieniu funkcji łącznika między dwoma kręgami kulturowymi, które tu się stykały, a których kolebkami były Bizancjum i Rzym.

Podjmując próbę określenia genezy polskich fideli kolanowych, należy brać pod uwagę dwa aspekty tego zagadnienia: formę instrumentu oraz właściwości techniki wykonawczej:

Punktem wyjścia dla formy instrumentu mógł być albo (a) gruszkowaty chardofon analogiczny do XII–XIV-wiecznych wykopalisk nowogrodzkich, znany w całej średniowiecznej Europie w wersji ramieniowej, a do dziś zachowany jako kolanowa *lira* bałkańska, albo też (b) instrument typu północnoeuropejskiej *liry* smyczkowej, w Polsce zachowany w postaci XI- i XIV-wiecznych znalezisk z Opola i Gdańska. [...]

Również w odniesieniu do genezy techniki wykonawczej (pozycja kolanowa) możliwe wydają się dwie ewentualności: (a) technika kolanowo-paznokciowa mogła być na ziemiach polskich znana już we wczesnym średniowieczu, co przy założeniu, że grano nią na instrumentach gruszkowatych, byłoby w stosunku do tradycji zachodnioeuropejskiej zasadniczą różnicą; nie ma jednak żadnych tego dowodów. Możliwe też, że (b) jest ona znacznie późniejszym importem, związanym z ruchami migracyjnymi ludności opanowanych przez Turków Bałkanów. W tym ostatnim przypadku okresem przełomowym byłby wiek XVI, z którego pochodzą

zarówno pierwsze wizerunki kolanowych *gudoków*, jak i wzmianka Agricoli o technice paznokciowej polskich „skrzypków”. [...]

Dalsze przekształcenia instrumentów kolanowych w Polsce – na ile pozwalają to oszacować skąpe źródła – odzwierciedlają ogólnoeuropejskie tendencje przemian ludowych chordofonów smyczkowych, które to przemiany przebiegały pod znakiem wzrastającej dominacji skrzypiec. Przepuszczalnie już około XV–XVI w., wskutek oddziaływania instrumentarium profesjonalnego, zaczął się stopniowy proces wiolinizacji, poczynając od wcięć bocznych (choć te mogły występować niezależnie), przez wprowadzanie kolejnych elementów skrzypiec, aż do w pełni niemal wiolinizowanego korpusu (*suka*). Technika gry pozostawała niezmienna, będąc głównym kryterium identyfikacji [...].

Można uznać za prawdopodobne, że instrumenty typu kolanowego wskutek ekspansji skrzypiec i ramieniowej techniki gry, stwarzającej większe możliwości wykonawcze, schodziły do roli drugorzędnych, akompaniujących, o funkcji stopniowo ograniczanej do rytmiczno-burdonowej (instrument Haura). Możliwe jest też, że proces ich przekształceń przebiegał dwutorowo: z jednej strony mielibyśmy do czynienia z marginalnie zachowanymi funkcjami melodycznymi (*suka*), z drugiej natomiast – z rozwojem małych basków ludowych typu dzisiejszych basów kaliskich. Te ostatnie instrumenty byłyby zatem właściwymi spadkobiercami tradycji staropolskich chordofonów kolanowych, czego jednak udowodnić nie można¹⁹¹.

Odtwarzając rozwój instrumentów muzycznych, postępujemy dwójako. Z jednej strony rozpatrujemy szczegółowo każdy udokumentowany przypadek, który czymś się wyróżnia, przez co zyskujemy wiedzę o zakresie swobody i kreatywności wytwórców, a także o pojemności ogólnego „modelu”. W przypadku lutnictwa ludowego każdy instrument jest jednak w gruncie rzeczy jednostkowy i niepowtarzalny. Normy, jeżeli istnieją, są bardzo ogólne: na tyle „luźne”, aby mieściły się w nich wszystkie kreacje wiejskich wytwórców, i na tyle ścisłe, aby pozwalały dany instrument zidentyfikować. Przekonujemy się też, jak słabe bywa powiązanie instrumentu z nazwą – odnotowuje się zarówno przypadki stosowania różnych nazw na ten sam instrument, jak też obejmowania wspólną nazwą różnych instrumentów. Z drugiej strony analiza pojedynczych przypadków pozwala odtworzyć ogólne procesy, tendencje, prawidłowości wyższego rzędu.

Szczegółowe rozwiązania konstrukcyjne mają stosunkowo ograniczone znaczenie dla ludowego pojmowania tożsamości instrumentów smyczkowych – decyduje o niej przede wszystkim technika gry (np. kolanowa w opozycji do ramieniowej; paznokciowa w opozycji do przyciskowej; smyczkowa w opozycji do szarpanej). Dlatego też w XIX wieku skrzypce zastosowane w funkcji *gudoka*, tj. z trzema strunami i w pozycji pionowej,

191 Dahlig 2001, s. 79–81.

nadal nazywano „gudokiem”. Podobnie jest z *gadulką*, której poszczególne warianty konstrukcyjne różnią się znacznie, a mimo to ciągłość tożsamości instrumentu jest oczywista. Dowodzi to, że dla identyfikacji instrumentu ważniejszy był sposób posługiwania się nim niż jego forma.

W przypadku polskich fideli kolanowych sytuacja jest nieco inna – właściwie w ogóle nie znamy ich nazw. Co do *suki*, dyskusyjne jest w ogóle prawo do używania tego terminu jako deskryptora rodzaju instrumentów – nazwa ta pojawia się tylko raz, w odniesieniu do pojedynczego egzemplarza, a badania terenowe Sobieskich (wywiad z Gilasem, 1950) nie stanowią wystarczająco mocnego jej potwierdzenia. Nie znając przebiegu wywiadu, albowiem zachował się tylko protokół, nie możemy oddzielić wiadomości faktycznie przekazanych przez informatorów od zasugerowanych przypuszczeń ekipy terenowej. Jadwiga i Marian Sobiescy byli oczywiście wybitnymi profesjonalistami, najbardziej doświadczonymi polskimi badaczami terenowymi folkloru muzycznego w tamtym okresie, niemniej jednak niezwykła okazja zbliżenia się do intrygującej tajemnicy *suki* biłgorajskiej mogła wpłynąć na obiektywizm wywiadu. Warto przypomnieć, że Putiatycki, który udokumentował ten instrument pół wieku przed pokazaniem na wystawie 1888 roku egzemplarza określonego jako *suka*, sam takiej nazwy nie użył. W swoim przekonaniu namalował skrzypce.

Wykopalisko płockie możemy zinterpretować jako określony przypadek organologiczny, jednak jego tożsamość pozostaje hipotetyczna. Wobec nieścisłości terminologii staropolskiej mogły to być zarówno „gęśle”, jak i „skrzypice” (skrzypce). Instrument skrzypcowy, odwzorowany w księdze Haura, wydaje się wspomnianymi przez tego autora w tekście „skrzypcami”, choć do rzeczywistych skrzypiec jest mu daleko.

W przypadku polskich fideli kolanowych niejasność nazw także nie powinna zatem rzutować na interpretację samych instrumentów. Ważniejsze jest to, co z całą pewnością możemy stwierdzić na podstawie zachowanych źródeł: instrumenty te, zanikłe ostatecznie w XIX wieku, były w ludowej kulturze polskiej obecne przynajmniej od XVI stulecia. W sferze domysłów pozostawmy przypuszczenia, że jednak jest to zjawisko znacznie starsze, stopniowo marginalizowane.

Jak zatem można określić proces rekonstrukcji instrumentów i konstrukcji hipotetycznej praktyki wykonawczej? Jest to wielowymiarowa fuzja paradygmatów, obejmująca poszczególne elementy rekonstruowanego zjawiska.

1. Wymiar historyczny

Przedmiot: Instrument

Metoda: Rekonstrukcja historycznych paradygmatów konstrukcyjnych i ich konwersja na współczesną praktykę lutniczą i wykonawczą

Szczegółowa analiza zachowanych źródeł oraz badania porównawcze, w wyniku których Ewa Dahlig-Turek przedstawiła pełną koncepcję interpretacji tych instrumentów, miały na celu odtworzenie możliwie pełnej prawdy historycznej o fidelach kolanowych. Faktyczne rekonstrukcje wykonane zostały przez Andrzeja Kuczkowskiego dla muzeów, ponieważ nie było innego potencjalnego odbiorcy, a jednocześnie wydawało się niezwykle ważne, aby te ważne obiekty kultury zaistniały w szerszej świadomości.

Gdy jednak Maria Pomianowska podjęła się wykonawczego wskrzeszenia tych instrumentów, okazało się, że wierność rekonstrukcji nie idzie w parze z walorami brzmieniowymi. Był to wniosek oczywisty, albowiem trudno było oczekiwać, że wierne naśladowanie nieudolnego wiejskiego wyrobu lutniczego może przynieść dobry efekt artystyczny. Jest też i druga strona zagadnienia: muzyk profesjonalny, przyzwyczajony do pewnych standardów (np. menzury, jakości materiałów), wymaga przekonwertowania paradygmatów lutnictwa ludowego z XVII wieku na współczesne, umożliwiające pełniejsze wykorzystanie instrumentów.

Dlatego też na potrzeby estradowe powstały instrumenty z jednej strony możliwie bliskie pierwowzorom, z drugiej natomiast – skorygowane w celu optymalizacji ich brzmienia i ergonomii gry. Przykładem może być zaokrąglenie grzbietu podstawka w fideli płockiej: płaski podstawek oryginału wymuszałyby jednocześnie smyczkowanie po wszystkich strunach, a więc ograniczenie gry melodycznej do najwyższej struny. Oznacza to *de facto* zaledwie pięciostopniową skalę melodii. Zaokrąglenie grzbietu powoduje, że wszystkie struny stają się potencjalnie czynne, co zwiększa tę skalę kilkukrotnie. Od rekonstrukcji przechodzimy zatem do twórczej lutniczej konstrukcji, która pozostawia miejsce na eksperymenty i udoskonalanie instrumentu.

Podobnie też w przypadku Zbigniewa Butryna, który nie miał do dyspozycji zaplecza w postaci badań naukowych, budowane instrumenty są przede wszystkim indywidualnymi kreacjami, a nie rekonstrukcjami *sensu stricto*. Jest to z kolei postawa właściwa tradycyjnemu lutnictwu ludowemu, w którym panuje swoboda wybierania wzorców w zakresie pewnych (luźno tylko zarysowanych) norm.

2. Wymiar międzykulturowy

Przedmiot: Technika gry

Metoda: zastosowanie paradygmatów wykonawczych zaczerpniętych z innych kultur

Pozycja gry łączy polskie fidele kolanowe z tradycyjnym instrumentarium wielu kultur, niekiedy bardzo odległych. Najbliższą analogią jest rosyjski *gudok*, nieco dalszą – ale nadal jeszcze pozostającą w obrębie tego samego kontynentu – instrumenty z rodziny lir bałkańskich. Dalsze analogie zaprowadzą nas m.in. do mongolskiego *morin hur*, chińskiego *er-hu* czy indyjskiego *sarangi*. Niektóre rozwiązania konstrukcyjne wybranych instrumentów, przede wszystkim *gadulki* i wykopaliskowych *gudoków*, stanowiły istotną odpowiedź przy pierwotnych (naukowych) rekonstrukcjach polskich fidelii – zwłaszcza chordofonu płockiego, w przypadku którego dysponowaliśmy najpełniejszą wiedzą, więc koniecznych było szczególnie wiele rozstrzygnięć.

I to jest element pewny: na wszystkich wymienionych instrumentach – europejskich i azjatyckich – gra się w pozycji pionowej.

Elementem mniej pewnym jest technika palcowania na polskich fidelach kolanowych – tylko przypuszczalnie paznokciowa, na co nie ma jednak niepodważalnych dowodów. W tej sytuacji nie można oczywiście mówić o jej rekonstrukcji, a co najwyżej o propozycji zastosowania. Nie istnieją bowiem żadne przesłanki, na jakich można by się wesprzeć – poza „polskimi skrzypcami” Agricoli, które są jednak zjawiskiem enigmatycznym.

Przy założeniu, że z uwagi na kolanową pozycję gry na naszych fidelach stosowano jednak technikę paznokciową, jedynym sposobem jej wprowadzenia było sięgnięcie do doświadczeń z kultur, w których funkcjonuje ona w sposób ciągły. W tym przypadku kluczowe okazały się doświadczenia Marii Pomianowskiej jako wiolonczelistki (pozycja kolanowa), umiejącej grać na *sarangi* etc. (pozycja kolanowa i technika paznokciowa).

Automatyczne przeniesienie na polskie fidele kolanowe techniki z instrumentów o innej budowie, pochodzących z kultur o innym repertuarze muzycznym i estetyce barwy, nie było jednak ani możliwe, ani wskazane. Znowu zatem konieczne okazało się łączenie paradygmatów zupełnie, wydawałoby się, nieprzystających. W rezultacie powstała propozycja technik skonstruowanych specjalnie na potrzeby polskich instrumentów i polskiej muzyki ludowej, aplikująca „egzotyczne” triki wykonawcze w celu uzyskania w pełni swojskich brzmień. Możemy zatem mówić o stworzeniu techniki gry na polskich fidelach kolanowych.

Tymczasem Zbigniew Butryn także tworzył tę technikę od podstaw – nie istniała bowiem przecież żadna ciągłość przekazu. I znowu, jak w przypadku budowy instrumentów, można to uznać za formę właściwego kulturze ludowej samouctwa, tyle tylko, że nie podpartego możliwością obserwowania rzeczywistej praktyki muzycznej.

3. Wymiar międzygatunkowy

Przedmiot: Repertuar**Metoda:** Nakładanie paradygmatów muzyki ludowej i innych gatunków

Z tego samego powodu, dla którego konieczne było przejście paradygmatów innych kultur, należało także sięgnąć do różnych gatunków muzycznych. Nie istniał bowiem żaden konkretny przekaz repertuarowy, który mógłby stanowić bazę dla rekonstrukcji muzyki wykonywanej na fidelach kolanowych. Ponieważ jedynym odniesieniem do konkretnego regionu jest w gruncie rzeczy *suka* z Kocudzy, skojarzenie z repertuarem i praktyką wykonawczą regionów południowo-wschodnich pojawiło się jako najbardziej oczywiste.

Współcześnie zatem kreowanie tej praktyki muzycznej odbywa się dwutorowo. Zbigniew Butryn, łącząc dążenia do wskrzeszenia *suki* z szerszą misją zapewnienia przekazu tradycji muzycznych regionu, gra ludowe melodie pieśniowe i repertuar taneczny w stylu, który daje wrażenie całkowitej ciągłości – jest to prosta, surowa gra melodyczna (ale nie ograniczona tylko do najwyższej struny), podparta wyrazistym burdonem pustych strun. W odróżnieniu od tego bardzo naturalnego (w kontekście tradycji ludowej) sposobu muzykowania, na scenie folkowej fidele kolanowe znajdują bardzo spektakularne zastosowanie w repertuarze tylko inspirowanym muzyką ludową, ale niekiedy dość silnie przetransformowanym.

Ponieważ sytuacja rozwija się szybko i dynamicznie, wskutek czego przybywa młodych adeptów gry na *suce* i fideli płockiej, trudno określić skalę tego zjawiska na dzisiejszej scenie muzycznej¹⁹². Maria Pomianowska, która jako pierwsza wprowadziła fidele kolanowe do obiegu muzycznego, a ponadto ma klasyczne wykształcenie muzyczne i szczególnie bogate doświadczenie (także w zakresie muzyki różnych tradycji), dysponuje oczywiście większymi możliwościami wykonawczymi niż jakikolwiek inny instrumentalista, a także szerszą skalą pomysłów co do repertuaru i stylów wykonawczych¹⁹³.

192 Przykładowo na chordofonie płockim gra Sylwia Świątkowska z Kapeli ze Wsi Warszawa. Z kolei *suka* weszła w skład kapeli Drewutnia z Lublina. Na fidelach kolanowych grają także absolwentki prowadzonej przez Marię Pomianowską klasy fideli kolanowych na Akademii Muzycznej w Krakowie. Z uwagi na kolejne roczniki studentów, także i ta grupa będzie się systematycznie powiększać.

193 Pozwalam sobie na wyrażenie tej opinii, ponieważ moja Współautorka nie zechce zabierać głosu w kwestii siły własnego potencjału artystycznego. Maria Pomianowska jest nie tylko wirtuozem gry na polskich fidelach kolanowych, ale także doskonałym ambasadorem tego fenomenu polskiej kultury za granicą: wspólne koncertowanie z wybitnym japońskim wiolonczelistą Yo Yo Ma jest w mojej opinii zarówno przejawem osobistego uznania dla Artystki, jak też dowodem legitymizacji polskich fideli kolanowych jako pełnowartościowych instrumentów muzycznych. Mogę jedynie wyrazić ogromną satysfakcję, że moja praca badawcza, wsparta pasją i talentem

W swoim repertuarze sięga po melodie ludowe z bogatych zasobów Oskara Kolberga, ale także nagrania muzyczne, m.in. ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Zasób ten wzbogacają staropolskie melodie taneczne z tabulatur XVI–XVII wieku, opracowania utworów wielkich polskich kompozytorów – m.in. Chopina i Lutosławskiego – oraz kompozycje własne. We wszystkich tych aranżacjach obecny jest komponent etniczny, ale nie tylko polski – pojawiają się liczne odniesienia do muzyki Wschodu – tego bliższego i dalszego.

Z tych dwu odmiennych dróg wprowadzenia fidele kolanowych do praktyki muzycznej, żadna nie jest bardziej uprawniona od drugiej. Żadna nie jest też rekonstrukcją w większym stopniu niż druga – w obu przypadkach mamy do czynienia z tworzeniem *de facto* nowych tradycji, jakkolwiek w zupełnie odmiennych stylach, kontekstach, z innym przeznaczeniem i dla innego odbiorcy.

Instrumenty kolanowe, chociaż pozostawiły po sobie jedynie nikły ślad w polskich źródłach, zdają się niezwykle istotne dla naszej kultury. Są zjawiskiem epizodycznym, ale frapującym. Wypierane przez doskonałe skrzypce i właściwą im ramieniową technikę gry, dającą większe możliwości wykonawcze, stopniowo schodziły do roli instrumentów drugorzędnych, akompaniujących – taką funkcję zdaje się pełnić już chordofon z drzeworytu Haura. W naszej tradycji ludowej instrumenty kolanowe zachowały się jedynie jako małe (niekiedy bardzo małe) basy.

Tym, co niezmiernie cieszy, jest fakt, że ludowe fidele kolanowe tak silnie i wyraziście zaistniały w naszym życiu muzycznym: już nie pojedyncze osoby, a całe zastępy młodzieży podejmują trud nauki gry na tym niezwykłym instrumencie, przywracając pamięć o tradycji, która dawno temu odeszła w zapomnienie.

Andrzeja Kuczkowskiego, stworzyła podwaliny pod ponowne wprowadzenie fidele kolanowych do praktyki muzycznej w tak znakomitym wydaniu [Ewa Dahlig-Turek].

Literatura

- Agricola 1545 – Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1545 (Leipzig 1896).
- Bachmann 1969 – Werner Bachmann, *The Origin of Bowing*, London 1969.
- Bartuszek 2008 – Joanna Bartuszek, *Akwarele Stanisława Putiatyckiego* [w:] *Zwykłe – niezwykle. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, red. Adam Czyżewski, Warszawa 2008, s. 60–63.
- Bor 1987 – Joep Bor, *The voice of the sarangi*, Bombay 1987.
- Boyden 1980 – David Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761*, tłum. Helena Dunicz-Niwińska, Ewa Gabryś, Kraków 1980.
- Bystron 1976 – Jan Stanisław Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, Warszawa 1976.
- Ciechomski 1888 – Stanisław Ciechomski, *Z wystawy muzycznej*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1888, nr 271, s. 148–149; nr 272, s. 164–165.
- Czekanowska 1961 – Anna Czekanowska, *Pieśni biłgorajskie*, Wrocław 1961.
- Dahlig 1983 – Ewa Dahlig, *Ludowe nazewnictwo części skrzypiec*, „Muzyka”, 1983, nr 4, s. 117–134.
- Dahlig 1990 – Ewa Dahlig, *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, Warszawa 1990.
- Dahlig 2001 – Ewa Dahlig, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, Warszawa 2001.
- Dahlig-Turek 2009 – Ewa Dahlig-Turek, *Polskie instrumentarium ludowe za czasów Fryderyka Chopina* [w:] *Zakochany Chopin. Inspiracje mazowieckie*, red. Adam Czyżewski, Warszawa 2009, s. 10–22.
- Dahlig-Turek 2012 – Ewa Dahlig-Turek, „Skrzypce” z okolic Mielca. Przyczynek do historii ludowych instrumentów kolanowych w Polsce, „Biuletyn Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej”, 2012, nr 2, s. 9–20.
- During, At’Ayan, Spector 1984 – Jean During, Robert At’Ayan, Johanna Spector, *Kamancha* [w:] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. Stanley Sadie, t. 2, London–New York 1984, s. 353–354.
- Flesch 1960 – Carl Flesch, *Sztuka gry skrzypcowej*, tłum. Emil Górski, t. 1, Kraków 1960.
- Gerson 1888 – Wojciech Gerson, *Dwa instrumenta na wystawie muzycznej w roku 1888*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1888, nr 238, s. 188–189.

- Gloger 1903 – Zygmunt Gloger, *Skomoroch* [w:] *Encyklopedia Staropolska Ilustrowana*, t. 4, Warszawa 1903, s. 244.
- Haur 1693 – Jakub Haur, *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomiei ziemianskiej*, Kraków 1693.
- Jampolskij 1951 – Izalij Jampolskij, *Ruskoje skripicznaje iskusstwo*, Moskwa 1951.
- Jenkins, Olsen 1976 – Jean Jenkins, Poul Rovsing Olsen, *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London 1976.
- Jeżowski 1638 – Władysław Stanisław Jeżowski, *Oekonomia abo porządek zabaw ziemianskich*, wyd. Józef Rostafiński, Kraków 1891.
- Kaczulew 1963 – Ivan Kaczulew, *Gadulka in Bulgaria*, „The Galpin Society Journal”, 16, 1963, s. 95–107.
- Kamiński 1971 – Włodzimierz Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, Kraków 1971.
- Karłowicz 1888 – Jan Karłowicz, *Narzędzia ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie, na wiosnę r. 1888*, „Wisła”, 1888, s. 431–435.
- Koch 2008 – Klaus-Peter Koch, *Der polnische Fidler Matthias Wantzke in Stettin 1606–1623. Zum Problem der polnischen Geiger in den pommerschen Herzogtümern*, „Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig”, 12, 2008, s. 27–141.
- Kochanowski 1586 – Jan Kochanowski, *Pieśń świętojańska o Sobótce*, Kraków 1586.
- Kolberg 1970 – Oskar Kolberg, *Ruś Karpacka*, t. 1, Wrocław–Poznań 1970 (= *Dziela wszystkie*, 54).
- Kuczkowski 1990 – Andrzej Kuczkowski, *Problemy konserwacji i rekonstrukcji instrumentów ludowych* [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, Łódź 1990, s. 15–19.
- Kunz 1979 – Ludvík Kunz, *Husle und housle – Geige und Violine im volkstümlichen Instrumentarium der Westslawen*, „Časopis Moravského Muzea”, 64, 1979, s. 205–257.
- Kurfürst 1986 – Pavel Kurfürst, *Poslední vývojová fáze smyčcové lyry ve střední Evropě*, Strážnice 1986.
- Leydi 1985 – Roberto Leydi, *Lira di Calabria*, „Etnomusicologia”, 1985, nr 5, s. 154–176.
- Lisakowski 1965 – Jarosław Lisakowski, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne w Polsce. Basy kaliskie*, „Muzyka”, 1965, nr 3, s. 3–19.
- Lissa 1955 – Zofia Lissa, *Historia muzyki rosyjskiej*, Kraków 1955.
- Majchrzak 1983 – Józef Majchrzak, *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*, Warszawa–Wrocław 1983.
- Malinowski 1996 – Tadeusz Malinowski, *Instrumenty strunowe z badań archeologicznych w Polsce – przegląd znalezisk*, „Przegląd Archeologiczny”, 44, 1996, s. 139–148.
- Mata encyklopedia muzyki* 1981 – *Mata encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, Warszawa 1981.
- Marcuse 1975 – Sibyl Marcuse, *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*, New York 1975.
- Morsztyn 1954 – Zbigniew Morsztyn, *Muza domowa*, t. 1, wyd. Jan Dürr-Durski, Warszawa 1954.
- Morsztyn 1971 – Jan Andrzej Morsztyn, *Utworky zebrane*, wyd. Leszek Kukulski, Warszawa 1971.

- Moszyński 1939 – Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, z. 2, Kraków 1939.
- Nixon 1984 – Andrea Nixon, *Khuur* [w:] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. Stanley Sadie, t. 2, London–New York 1984, s. 425–426.
- Olędzki 1978 – Stanisław Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978.
- Page 1979 – Christopher Page, *Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella*, „The Galpin Society Journal”, 32, 1979, s. 77–98.
- Perz 1981 – Mirosław Perz, *Smyczkowanie* [w:] *Mała encyklopedia muzyki* 1981, s. 915.
- Picken 1975 – Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London 1975.
- Plastino 1986 – Goffredo Plastino, *La costruzione e le tecniche di esecuzione della lira in Calabria* (maszynopis w zbiorach autorek).
- Poliński 1888 – Aleksander Poliński, *Wystawa muzyczno-artystyczna*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1888, nr 232, s. 113–114.
- Potocki 1907 – Waclaw Potocki, *Ogród fraszek*, wyd. Aleksander Brückner, Lwów 1907.
- Powietkin 1982 – W. I. Powietkin, *Nowgorodskije gusli i gudki* [w:] *Nowgorodskij sbornik – 50 let raskopok Nowgoroda*, red. B. A. Kołczin, W. L. Janina, Moskwa 1982, s. 295–322.
- Remnant 1984 – Mary Remnant, *Rebec* [w:] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. Stanley Sadie, t. 3, London–New York 1984, s. 201–205.
- Rycroft 1984 – David Rycroft, *Musical bow* [w:] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. Stanley Sadie, t. 2, London–New York 1984, s. 719–722.
- Sachs 1930 – Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1930.
- Sárosi 1967 – Bálint Sárosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig 1967.
- Schad 1911 – Gustaw Schad, *Musik und Musikausdrücke in der mittellenglischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1911.
- Sejm piekielny* 1903 – *Sejm piekielny. Satyra obyczajowa (1622)*, wyd. Aleksander Brückner, Kraków 1903.
- Seweryn 1953 – Tadeusz Seweryn, *Ludowa grafika staropolska*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1953, nr 4–5, s. 201–244.
- Sikorski 1975 – Kazimierz Sikorski, *Instrumentoznaustwo*, Kraków 1975.
- Simon 1929 – Alicja Simon, *Polskie instrumenty za granicą*, „Muzyka”, 1929, nr 7–9, s. 41–46.
- Słownik polszczyzny* 1973 – *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. Maria Renata Mayenowa, t. 7, Wrocław 1973.
- Sobieska 1982 – Jadwiga Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, t. 1, Warszawa 1982.
- Sorrell, Narayan 1980 – Neil Sorrell, Ram Narayan, *Indian Music in Performance*, Manchester 1980.
- Sorrell, Helfer 1981 – Neil Sorrell, Mireille Helfer, *Sarangi* [w:] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. Stanley Sadie, t. 3, London–New York 1984, s. 294–296.
- Stęszewski 1975 – Jan Stęszewski, *Geige und Geigenspiel in der polnischen Volksüberlieferung* [w:] *Die Geige in der europäischen Volksmusik*, red. Walter Deutsch, Gerlinde Haid, Wien 1975, s. 16–37.
- Szulc 1949 – Zdzisław Szulc, *Gęśle czy skrzypce*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1949, nr 7–8, s. 220–225.

- Szulc 1953 – Zdzisław Szulc, *Słownik lutników polskich*, Poznań 1953.
- Szwedowska 1984 – Jadwiga Szwedowska, *Muzyka w czasopiśmie polskich XVIII wieku. Okres stanisławowski (1764–1800)*, Kraków 1984.
- Szydłowska-Ceglowa 1977 – Barbara Szydłowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Wrocław 1977.
- Szymonowicz 1778 – Szymon Szymonowicz, *Sielanki (1614)* [w:] *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, Warszawa 1778.
- Thrasher 1984 – Alan Thrasher, *Erhu* [w:] *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, red. Stanley Sadie, t. 2, London–New York 1984, s. 717.
- Todorow 1973 – Manol Todorow, *Byłgarski narodni muzikalni instrumenti*, Sofia 1973.
- Trepka 1963 – Walerian Nekanda Trepka, *Liber generationis plebeanorum (1624–1640)*, Wrocław 1963.
- Vogel 1991 – Benjamin Vogel, *Instrumenty na warszawskiej wystawie muzycznej w 1888 r.*, „Muzyka”, 36, 1991, nr 3, s. 77–83.
- Wade 1998 – Bonnie C. Wade, *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art, and Culture in Mughal India*, Chicago 1998.
- Wiertkow 1975 – K. A. Wiertkow, *Russkije narodnyje muzykalnyje instrumenty*, Leningrad 1975.
- Wiertkow, Błagodatow, Jazowickaja 1963 – K. Wiertkow, G. Błagodatow, E. Jazowickaja, *Atlas muzikalnych instrumentow narodow SSSR*, Moskwa 1963.
- Wroński 1970 – Tadeusz Wroński, *Zagadnienia gry skrzypcowej*, cz. 4, Kraków 1970.
- Zakochany Chopin* 2009 – *Zakochany Chopin. Inspiracje mazowieckie*, red. Adam Czyżewski, Warszawa 2009.
- Zimorowicz 1778 – Józef Bartłomiej Zimorowicz, *Sielanki nowe ruskie (1663)* [w:] *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, Warszawa 1778.

Spis ilustracji

1.	Położenie smyczka względem instrumentu w pozycji ramieniowej	16
2.	Położenie smyczka względem instrumentu w pozycji kolanowej	16
3.	Scena zabawy w karczmie (Haur 1693, s. 155)	18
4.	„Skrzypek” ze sceny w karczmie – odbicie lustrzane (Haur 1693, s. 155)	20
5.	Scena biesiadna (Haur 1693, s. 514)	20
6.	„Skrzypek” ze sceny biesiadnej (Haur 1693, s. 514)	21
7.	Chordofon płocki. Fot. Michał Dąbski (Dahlig 2001, s. 29)	23
8.	Chordofon płocki. Fot. Michał Dąbski (Dahlig 2001, s. 30)	23
9.	Podstawkę chordofonu płockiego (Dahlig 2002, s. 26)	25
10.	Chordofon płocki – naciąg sześciostunowy chórowy	27
11.	Chordofon płocki – naciąg trzystrunowy	27
12.	Chordofon płocki – zastosowanie kołków-wsporników	28
13.	Instrumenty ludowe na wystawie muzycznej 1888 – fragment ilustracji (Ciechomski 1888, s. 148)	31
14.	<i>Suka</i> wg Tadeusza Dowgirda (Karłowicz 1888, s. 434)	32
15.	Hipotetyczny podstawkę <i>suki</i>	33
16.	<i>Suka</i> wg akwareli Wojciecha Gersona, 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie (<i>Zakochany Chopin</i> 2009, s. 12)	35
17.	Stanisław Putiatycki, <i>Włościanin ze skrzypcami z okolic Mielca</i> , 1840, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie	43
18.	<i>Gudok</i> z talią wg drzeworytu Adama Oleariusza z 1647 roku (Wiertkow, Błagodatow, Jazowickaja 1963, s. 29)	56
19.	<i>Gadułka</i> ze smyczkiem	61
20.	Andrzej Kuczkowski podczas budowania fideli płockiej	68
21.	Andrzej Kuczkowski, rekonstrukcja <i>suki</i> mieleckiej	68
22.	Andrzej Kuczkowski, Fidel płocka, rekonstrukcja estradowa	71
23.	Andrzej Kuczkowski, <i>Suka</i> biłgorajska: rekonstrukcja estradowa (z lewej) i muzealna	73

24.	Andrzej Kuczkowski, <i>Suka</i> mielecka: rekonstrukcja estradowa (z lewej) i muzealna	73
25.	Andrzej Kuczkowski, Podstawek rekonstrukcji <i>suki</i> biłgorajskiej	73
26.	Andrzej Kuczkowski, Podstawek rekonstrukcji fideli płockiej	73
27.	Andrzej Kuczkowski, Podstawek rekonstrukcji <i>suki</i> mieleckiej	73
28.	Smyczek do gry na <i>suce</i> biłgorajskiej i fideli płockiej	74
29.	Znacek pocztowy z wizerunkiem złóbcoków i <i>suki</i> biłgorajskiej	75
30.	Rebek. Fot. Łukasz Kuczkowski	89
31.	Renesansowa fidel. Fot. Łukasz Kuczkowski	89
32.	Ułożenie palców lewej ręki na wiolonczeli	90
33.	Ułożenie dłoni na smyczku wiolonczeli	91
34.	<i>Kamancze Lori</i> o korpusie stożkowym	92
35.	Nóżka współczesnego <i>kamancze</i>	93
36.	Smyczek <i>kamancze</i>	93
37.	Ułożenie palców lewej ręki na <i>kamancze</i>	95
38.	Ułożenie dłoni na smyczku <i>kamancze</i>	96
39.	<i>Er-hu</i>	97
40.	Włosie smyczka <i>er-hu</i> przechodzi pomiędzy strunami	98
41.	Ułożenie palców lewej ręki na <i>er-hu</i>	100
42.	Ułożenie palców prawej ręki na <i>er-hu</i>	101
43.	<i>Sarangi</i> ze smyczkiem	104
44.	Podstawek <i>sarangi</i>	105
45 a–b.	Szyjka <i>sarangi</i>	106
46 a–c.	Główka <i>sarangi</i>	106
47.	Ułożenie palców podczas skracania strun <i>sarangi</i> paznokciami	108
48 a–c.	W pierwszej pozycji na <i>sarangi</i> na wszystkich strunach gra się pierwszym i drugim palcem	109
49.	Ułożenie dłoni na smyczku <i>sarangi</i>	109
50.	Technika mieszana w grze na <i>gadulce</i> : pierwszy palec skraca najwyższą strunę płytką paznokcia, drugi i trzeci odpychają środkową strunę w bok opuszką palca	112
51.	Odsopdnie ułożenie dłoni na smyczku <i>gadulki</i>	113
52.	Współczesny <i>morin hur</i>	114
53.	Główka <i>morin hur</i>	115
54.	Sposób ułożenia palców lewej ręki na <i>morin hur</i>	117
55 a–c.	Sposoby ułożenia czwartego palca podczas skracania strun na <i>morin hur</i>	118
56.	Ułożenie dłoni na smyczku <i>morin hur</i>	119
57.	Pozycja fideli płockiej podczas gry	120
58.	Pozycja <i>suki</i> biłgorajskiej podczas gry	120

59.	Ułożenie lewej dłoni podczas gry na fideli płockiej	122
60.	Ułożenie lewej dłoni podczas gry na <i>suce</i> biłgorajskiej	122
61 a–c.	Ułożenie palców podczas skracania strun na fideli płockiej: palce nie opierają się o szyjkę instrumentu	124
62 a–c.	Ułożenie palców podczas skracania strun na <i>suce</i> biłgorajskiej: palce opierają się o podstrunnice	125
63.	Paznokciec lekko wsunięty pod strunę <i>suki</i> biłgorajskiej	126
64.	Sposób trzymania smyczka w grze na <i>suce</i> biłgorajskiej	127
65.	Sposób trzymania smyczka w grze na fideli płockiej	127
66.	Wykorzystanie pustej struny jako burdonu dolnego	128
67.	Wykorzystanie pustej struny jako burdonu górnego	128
68.	Ćwiczenie przebiegów gamowych ze zmiennymi akcentami	129
69.	Melodia głównego tematu	131
70.	Interpretacja grana na <i>suce</i> biłgorajskiej	131
71.	Interpretacja grana na fideli płockiej	132
72.	Przykład burdonu stałego	133
73.	Przykład burdonu zmiennego	133
74.	Przykład burdonu zrytmizowanego	133
75.	Przykład gry melodycznej dublującej partię wokalną	133
76.	Przykład gry melodycznej niezależnej od partii wokalnej	134
77.	Przykład rozwijania krótkiego motywu melodycznego	134
78.	Kapela Butrynow (materiały własne kapeli)	140
79.	Shaheen Parvez Khan z Radżastanu, grający na własnoręcznie wykonanej <i>suce</i> (materiały własne artysty)	145
80.	Zespół fideli kolanowych pod kierownictwem Marii Pomianowskiej	147

O ile nie zaznaczono inaczej, materiały ilustracyjne pochodzą z zasobów Auterek:
il. 1–2, 9–12 – Marta Dahlig-Orłowska; pozostałe – ze zbiorów własnych Marii
Pomianowskiej.

Indeks nazwisk

- Adamczyk-Garbowska Monika 2
Agricola Martin 42, 49, 51–54,
58–60, 123, 153, 157
Akbar 103
Al-Farabi 82
At'Ayan Robert 92, 93, 157
- Bachmann Werner 27, 30,
64, 82–84, 87, 157
Baranowicz Jan 80
Bartmiński Jerzy 2
Bartuszek Joanna 43, 45, 157
Betlej Andrzej 2
Bida Bronisław 139
Bielawski Ludwik 158
Błogodatow G. 160, 161
Błaszyńska Dorota 142
Bor Joep 103, 157
Borny Mateusz 140
Boyden David 88, 113, 157
Brückner Aleksander 159
Buko Andrzej 2
Butryn Krzysztof 8, 10, 13, 139, 140
Butryn Zbigniew 7–9, 10, 74, 75,
139, 140, 152, 153, 163
Bystroń Jan Stanisław 78, 157
- Casals Pablo 89
Chemperek Andrzej 2
- Chmiel Janina 139
Chopin Fryderyk 13, 31, 46, 69,
86, 136, 155, 160, 161
Ciechomski Stanisław 31, 157, 161
Czekanowska Anna 135, 157
Czyżewski Adam 13, 157, 160
- Dahlig Piotr 158
Dahlig-Orłowska Marta 163
Dahlig-Turek Ewa 4, 12, 13, 17, 22, 26, 29,
40, 42, 45–47, 53, 61, 68, 69, 74, 76, 81,
90, 113, 122, 123, 152, 155, 157, 161
Dąbski Michał 161
Demska-Trębacz Mieczysława 2
Deptuła Piotr 140
Deutsch Walter 159
Długoraj Wojciech 135
Dowgird Tadeusz 11, 32, 33, 35, 37,
41–43, 47, 48, 65, 66, 75, 161
Dunicz-Niwińska Helena 157
During Jean 92, 93, 157
Dürr-Durski Jan 158
Dymmel Piotr 3
- Falibogowski Krzysztof Franciszek 58
Fazl Abu'l 103
Feuermann Emanuel 89
Fijałkowski Stanisław 139
Flesch Carl 91, 157

- Gabryś Ewa 157
 Garbal Łukasz 2
 Gerson Wojciech 11, 23, 35–39,
 41–43, 45, 47–49, 54, 55, 65,
 66, 70, 72, 73, 75, 157, 161
 Ghosh Druba 104
 Gilas Jan 38
 Gilas Marcin 38–40, 43, 46–48, 53, 54, 151
 Gmiterek Henryk 3
 Gloger Zygmunt 58, 158
 Głaz Stanisław 139
 Gombin Krzysztof 2
 Góra Józef 35, 39, 43
 Górski Emil 157

 Haid Gerlinde 159
 Haur Jakub Kazimierz 7, 17, 19, 20,
 21, 23, 31, 41, 42, 45, 48, 53–59,
 76, 80, 150, 155, 158, 161
 Helfer Mireille 101, 104, 159
 Hieronim z Moraw 83

 Jampolskij Izalij 55, 56, 59, 158
 Jan z Lublina 135
 Janina W. L. 159
 Jazowickaja E. 160, 161
 Jenkins Jean 64, 87, 158
 Jeżowski Władysław Stanisław 21, 23, 158
 Jura Józef 32

 Kaczulew Ivan 61, 63, 158
 Kamer Katarzyna 142
 Kamiński Włodzimierz 51, 52, 60, 77, 158
 Karłowicz Jan 11, 31, 33, 35,
 38–43, 48, 54, 158, 161
 Karłowicz Mieczysław 11, 32
 Kauf Aleksandra 142
 Khan Badal 104
 Khan Bundu 104, 108

 Khan Shaheen Parvez 145, 163
 Khan Ustad Sabri 86, 104
 Kitowska-Łysiak Małgorzata 2
 Koch Klaus-Peter 49, 158
 Kochanowski Jan 77, 158
 Kokowski Andrzej 2
 Kolberg Oskar 31, 46, 135, 155, 158
 Kołczin B. A. 159
 Kopoczek Alojzy 158
 Korczak Adam 38, 54
 Krasny Piotr 2
 Królikowski Adam 66
 Kuczkowski Andrzej 6, 12, 13, 25,
 29, 30, 46, 61, 68–71, 73–75,
 121, 152, 155, 158, 161, 162
 Kuczkowski Łukasz 162
 Kudelska Dorota 2
 Kukulski Leszek 158
 Kunz Ludvík 40, 42, 53, 158
 Kurfürst Pavel 22, 42, 43, 158

 Lachowski Marcin 2
 Leydi Roberto 61, 62, 158
 Libionka Dariusz 2
 Lisakowski Jarosław 26, 158
 Lissa Zofia 58, 158
 Lutosławski Witold 136, 155

 Łapiński Zdzisław 13, 142

 Ma Yo Yo 89, 154
 Maj Jacek 2
 Majchrzak Józef 56, 158
 Malinowski Tadeusz 23, 42, 158
 Marcuse Sibyl 77, 158
 Matuszkiewicz Karolina 142
 Mayenowa Maria Renata 159
 Miśra Gopal 104
 Moniuszko Stanisław 31, 136

- Morsztyn Jan Andrzej 77, 158
 Morsztyn Zbigniew 77, 158
 Moszyński Kazimierz 38, 55, 159
 Muhammad III Szach 103

 Narayan Pandit Ram 86, 104, 109, 159
 Narayan-Kalle Aruna 104
 Nixon Andrea 114, 116, 159

 Olearius Adam 57, 60, 161
 Ołędzki Stanisław 29, 159
 Olsen Poul Roving 64, 87, 158

 Page Christopher 83, 159
 Pawłowski Józef 32, 35, 43
 Perz Mirosław 82, 159
 Piatti Alfredo 89
 Picken Laurence 61, 159
 Pietrasiewicz Tomasz 2
 Plastino Goffredo 62, 159
 Plater Gustaw 31
 Poliński Aleksander 31, 159
 Połoniewicz Hubert 74
 Pomianowska Maria 4, 8, 10, 12, 13,
 69, 70, 74, 75, 85–87, 121, 136, 141,
 142, 144, 146, 147, 152–154, 163
 Popper David 89
 Potocki Wacław 77, 159
 Powietkin W. I. 29, 30, 159
 Próchniak Paweł 2
 Putiatycki Stanisław 13, 43, 44–48,
 54, 69, 75, 76, 151, 161

 Rawski Bronisław 139
 Remnant Mary 83, 87, 159
 Rostafiński Józef 158
 Rostropowicz Mściśław 89
 Rycroft David 137, 159
 Sachs Curt 51, 159

 Sadie Stanley 157, 159, 160
 Sárosi Bálint 64, 159
 Schad Gustaw 77, 159
 Schedel Mikołaj Alexander 17
 Seweryn Tadeusz 18, 159
 Sikorski Kazimierz 87, 159
 Simon Alicja 53, 159
 Sobek Jaszek 38, 39
 Sobieska Jadwiga 38–40, 42,
 43, 53, 54, 151, 159
 Sobieski Marian 38, 40, 43, 53, 151
 Sołek Marta 142
 Song (dynastia) 97
 Sorrell Neil 101, 104, 109, 159
 Spector Johanna 92, 93, 157
 Stęszewski Jan 17, 39, 42, 43, 159
 Stradivari Antonio 88
 Strykowski Maciej 78
 Szczygieł Ryszard 2
 Szulc Zdzisław 41, 51, 159, 160
 Szwedowska Jadwiga 80, 160
 Szydłowska-Cegłowa Barbara 55, 76, 78, 160
 Szymanowski Karol 136
 Szymonowicz Szymon 77, 160

 Śledziński Stefan 158
 Świątkowska Sylwia 154

 Tang (dynastia) 96
 Tanhua Liu 99
 Thrasher Alan 96, 99, 160
 Todorow Manol 61–63, 160
 Trepka Walerian Nekanda 79, 160

 Urbaniak Jacek 136

 Vogel Beniamin 31, 160

 Wade Bonnie C. 103, 160

- Waisel Matthäus 135
Wantzke Matthias 158
Wieniawski Henryk 136
Wiertkow Konstantin A. 56, 58, 60, 160, 161
Witkowska-Zaremba Elżbieta 13
Wroński Tadeusz 91, 160
- Yang Chen 97
Yanjun Hua 99
Yeremenko Olena 142
- Zakrzewski A. 33
Zimorowicz Józef Bartłomiej 78, 160

Polish knee-fiddles (Re)Construction

SUMMARY

Among the range of Polish folk instruments, knee-chordophones stand out as a curiosity that has not survived to our time, but is known to have still existed in the 19th century. The term itself was coined by Ewa Dahlig-Turek (2000) to refer to traditional bowed string instruments played in a vertical position, in which the instrument rests on the performer's knee or hangs by a strap from their shoulder.

In the Polish sources, the earliest known image of a chordophone from this category is found in the late-17th-century woodcut included in the agricultural manual written by Jakub Kazimierz Haur and titled *Skład albo skarbiec znakomitych sekretów oekonomii ziemiańskiej* [A repository of the glorious secrets of landowning economy] (Cracow 1693, p. 155). The scene pictured in the woodcut illustrates remarks concerning the management of an inn and shows a couple dancing to music performed by an ensemble of three musicians; one of them is playing a bowed chordophone with a shape resembling a violin, hanging in a vertical position from the performer's shoulder.

Written a century earlier, the treatise *Musica instrumentalis deudsch* (1545) by the German theoretician Martin Agricola mentions a mysterious instrument referred to as *Polische Geigen*, or 'the Polish violin'. According to the author, the instrument was played using the so-called fingernail technique, i.e. not by pressing the string to the fingerboard in the violin fashion, but instead by exerting lateral pressure on the string with the finger plate, which produces sound of exceptional subtlety. Also, Agricola mentions wide distances between the strings. Considering the ergonomics of instrument design, in the fingernail technique the position of the hand in relation to the neck is the most comfortable when the instrument is supported on the knee. Therefore, it can be surmised that the nail-stopping technique mentioned by Agricola was employed for instruments held in a downright position, as shown in Haur's woodcut.

Intuitions regarding what the old knee-supported instruments might have looked like in reality took on a more concrete form when a sensational discovery was made by

archaeologists in Płock in 1985. A team of researchers from the University of Warsaw stumbled upon a well-preserved string instrument dumped into a disused well among other rubbish. Knowing the timeline of fires that ravaged Płock in the past, they were able to determine that the instrument originated around the middle of the 16th century.

Despite many cracks, the instrument has been preserved in an almost complete form, including a broken bridge with feet of unequal length and some remnants of a strap, which served probably to fasten the strings. The Płock fiddle appears to be of very crude workmanship as its shape is very asymmetrical and no careful finishing was applied. An irregular form of the resonance box and ribs of unequal thickness reflect not only the deficiencies of the manufacturer's skill, but also of the tools employed. There can be no doubt that the fiddle is a folk instrument, unprofessional, created by and for an amateur.

As for the performance technique, the only available clues can be found in the design of the instrument. Although no bow was found, the use of a bow is suggested by the presence of two concave bouts (a waist), a flat body with low ribs, and symmetrical sound-holes. The flat top of the bridge made it impossible to play each string separately, which means that the performer was forced to apply the bow simultaneously to all the strings, either by playing a melody against a drone background, or by providing sheer drone accompaniment (e.g. to a singer).

The neck is so short and wide that considering the simplicity of folk musicians' performance technique the instrument could be played in only one position (i.e., without moving the hand along the neck), and only one (maybe two) string was involved. As can be seen, the Płock fiddle offered very limited potential to its users.

The above analysis allows us to conclude that the Płock discovery preceded instruments of the type pictured in Haur's volume, which means that the starting point of the documented history of knee-fiddles in Poland can be shifted back from the late 17th century to the middle of the 16th century.

If we were to seek a folk counterpart of 'the Polish violin' mentioned by Agricola, it would seem that the two instruments mentioned above meet the requirements of the fingernail technique. This is because playing by stopping the strings with fingernails is feasible only in a vertical position, as depicted in Haur's woodcut. In addition, the neck should be broad so that the strings can be more spaced out. The design of the chordophone found in Płock appears to be better adapted to the fingernail technique rather than the fingertip-stopping technique, so it is justified to speculate that the performers using the Płock fiddle (and the instrument depicted in Haur's volume a century later) stopped the strings with their fingernails.

It had not been until the 19th century that knee-fiddles resurfaced in the sources related to Polish folk culture. During a massive music exhibition organized in Warsaw in 1888, a relatively modest section devoted to traditional instruments displayed a remarkable chordophone from the Biłgoraj region (currently in southeastern Poland), which

caused a sensation as ‘a violin from remote antiquity’. In the catalogue description, the instrument was labeled as the *suka* (a bitch), a name whose origin and range of usage has never been ascertained. In the same year, the *suka* was captured in painting by the painter and archeologist Tadeusz Dowgird, followed by the renowned painter Wojciech Gerson several years later (in 1895). The latter artist painted the silhouette of a musician playing the *suka* in a vertical position. As it has emerged recently (in 2009), a similar watercolour painting titled *Włóścianin ze skrzypcami z okolic Mielca* [A peasant from the Mielec region with a violin] was painted by Stanisław Putiatycki in 1840. Although the title of the painting mentions a violin, the instrument can without doubt be classified as a knee-fiddle of the *suka* type.

All the surviving sources concerning the *suka* confirm that a slowly disappearing family of bowed string instruments played in a vertical position existed in the folk music tradition of 19th-century Poland. The historical sources do not mention the manner of stopping the strings; it had not been until 1950 that a field research conducted by two well-known Polish musicologists of the postwar period, Jadwiga and Marian Sobieski, yielded a testimony confirming that the fingernail technique had been used to play the *suka*. As the continuity of the tradition had by that time been disrupted, it cannot be ascertained without doubt whether this isolated account was accurate or not. An argument in favour of its accuracy are the afore-mentioned remarks by Martin Agricola, but they are nevertheless the only historical evidence for the employment of the fingernail technique by musicians playing bowed chordophones in Poland.

Considering the fact that the discussed instruments were held vertically during performance, their closest counterpart in other countries was the Russian *gudok*, an instrument whose existence is confirmed for the period from the 17th century until the 19th century when it disappeared. The woodcuts in which the *gudok* is depicted are strikingly similar to the picture from Haur’s work. The resonating body of the *gudok* assumed a variety of shapes, ranging from elliptical to violin-like. Regardless of its shape, the *gudok* was always played in an upright position, but it cannot be determined how its strings were stopped.

More remote equivalents (in terms of geography) can be found in the Balkans, where bowed string instruments with a characteristic pear-shaped body abound and are referred to with an umbrella term ‘the Balkan bowed lyra’ (this family of instruments includes also the Bulgarian *gadulka*). During performance, they are held vertically and the strings are stopped by pressing them laterally with fingernails.

A thorough research into the history and possible interpretations of the historical knee-fiddles in Poland has been conducted by Ewa Dahlig-Turek from the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. The results have paved the way for attempts to reconstruct the 16th-century chordophone from Płock, the *suka* exhibited in Warsaw in 1888, and the instrument from Putiatycki’s watercolour painting (1840). The first reconstructed instruments were intended to function as exhibits to be displayed

in the National Ethnographic Museum in Warsaw and in the Museum of Traditional Musical Instruments in Szydłowiec. They were constructed by the luthier Andrzej Kuczkowski around 1990 (Putiatycki's watercolour painting had not become the basis for another reconstructed specimen until 2009).

Several years later, after the most accurate reconstructions possible of the Płock chordophone and the 1888 *suka* had been created, new specimens were built, intended for actual performance. For this reason, departing from the original design and appearance preserved in the sources was not only acceptable, but even recommended, considering the necessity of adapting the instruments to the requirements of stage performance. During this second phase of reconstruction, the luthier had to focus his efforts less on the fidelity to the original than on obtaining the best sound possible.

The very idea of reconstructing knee-fiddles with actual performance in mind was proposed by Maria Pomianowska in 1994. The artist, who had been trained as a cellist, but had also explored the intricacies of playing knee-supported instruments from Asia (e.g. the Indian *sarangi*), rose to the challenge of restoring the performance practice connected with the Polish fiddles, assuming that performers in the past had employed the fingernail technique.

In order to recreate the instruments in a form suitable for professional performance, Andrzej Kuczkowski had to find a middle course between fidelity to the original sources and the ergonomical, technical and aesthetic considerations involved in producing a concertante instrument. Each of his decisions had been preceded by detailed arrangements and experiments conducted together with Maria Pomianowska. The main departure from the original design consisted in increasing the mensur (i.e. the section of the string between the nut and the bridge). Other modifications consisted in adjusting details of the design in order to make the timbre of the instrument as intense as possible.

As no detailed information has survived about the performance techniques and the repertoire performed on traditional knee-fiddles, Maria Pomianowska developed her own concept of the performance technique, based on her extensive artistic experience involving instruments from diverse cultural backgrounds. Her immediate point of reference were Asian instruments held vertically during performance and played both by pressing the strings to the fingerboard with the fingertips (*kamanche*, *er-hu*) and by applying the fingernails to the side of a string (*sarangi*, *gadulka*, *morin hur*). The performance techniques of producing sound and creating melody, characteristic of those instruments, became an inspiration to propose a paradigm of performance that goes beyond the typical framework of traditional music and constitutes a viable artistic alternative in its own right. It is complemented by a rich repertoire derived from a great variety of sources, including records of authentic traditional performances, dances from the Renaissance period, arrangements of compositions by eminent Polish composers, and Pomianowska's own works.

A parallel attempt to reconstruct the *suka* with its performance techniques and to recreate the repertoire was made by Zbigniew Butryn, a folk musician from Janów Lubelski. He deserves credit not only for introducing the instrument to the local instrumentarium of traditional music, but also for popularizing it through the activities of the Suka of Biłgoraj School, which Zbigniew Butryn and his son Krzysztof have run since 2007.

At the academic level, the teaching of the knee-fiddle performance started at the Instrumental Faculty of the Academy of Music in Cracow with Maria Pomianowska as the teacher. It was the first case of introducing a traditional folk instrument into the curriculum of a tertiary-level institution in Poland. In the wake of the surprising and constantly increasing popularity of Polish knee-fiddles, the number of students from all over the world is on the rise, including individuals studying via an online communication platform. Despite using modern technologies, the teaching usually follows a model that preserves the benefits of the traditional mentor-disciple relationship. The process of teaching is complex and involves both theory and practice. It departs from the 'classical' model of higher artistic education in that it introduces elements of thinking about music from outside the realm of Western music, including learning to improvise.

The process of reconstructing knee-fiddles and elaborating a hypothetical performance practice turned out to be a multi-dimensional fusion of paradigms, in which all the constitutive components of the phenomenon under restoration have met: the instrument, the performance technique and the repertoire.

As for the instruments, their reconstruction required the luthier to retrace the building process that took place in the past and to convert it into modern practice as the tools, the technology of production and to some extent the materials have changed over centuries. While building fiddles for display in museums, it was crucial to remain faithful to the original design. Accuracy in reconstructing the original appearance, however, was not conducive to obtaining the desired quality of sound. Therefore, the instruments built for performance had to resemble their authentic predecessors to the greatest possible extent, but on the other hand they required modifications to achieve optimal sound and ergonomics of playing. Most importantly, they had to be executed with a level of diligence and precision seldom found in a rural luthier's workshop.

In order to advance a technique of performance for the reconstructed instruments, it proved necessary to borrow from the paradigms found in other cultures, because no native sources of sufficient richness and clarity have survived to enable researchers to resuscitate the extinct performance practices. The key feature in the selection of chordophones to be used for comparison was their vertical position on the musician's knee during performance. On the other hand, the wide range of chordophones referred to by Maria Pomianowska included both instruments whose strings are stopped with fingertips and those with strings stopped with fingernails. The proposed fusion of various Asian techniques and the Polish tradition of performing folk music, applied to historical

knee-fiddles once played in Poland, has produced a completely new effect. The result neither imitates Asian sounds nor reconstructs a Polish technique from the past. It is a new artistic proposal whose purpose was not to imitate performance techniques that may have existed once, but to fully explore the sound qualities of the reconstructed instruments, with clear allusions to the performance styles typical of instrumental folk music.

The research conducted for many years by Ewa Dahlig-Turek and Maria Pomianowska's artistic experiments that followed have resulted in the reconstruction of the extinct line of Polish knee-fiddles and their reintroduction to music performance. Their growing popularity proves that these remarkable chordophones possess considerable potential.

**PATRONAT
HONOROWY**



PREZYDENT MIASTA LUBLIN
KRZYSZTOF ŻUK



SŁAWOMIR SOSNOWSKI
MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA
LUBELSKIEGO

WYDAWCY: Collegium Artium, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Warszawski

ISSN 2391-8349 (druk)

ISSN 2391-8330 (PDF)

ISBN 978-83-941022-0-3 (druk)

ISBN 978-83-941022-1-0 (PDF)

ADIUSTACJA: Joanna Wolańska, Jacek Maj

KOREKTA: Joanna Wolańska

TŁUMACZENIE STRESZCZENIA: Paweł Gruchała

INDEKS: Paweł Plichta

PROJEKT OKŁADKI: Zuza Łazarewicz | DodoEditor

SKŁAD: Studio Format | studioformat.pl

O ile nie zaznaczono inaczej (por. spis ilustracji), publikacja jest dostępną na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska (CC BY-NC-ND 3.0 PL). Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autora. Zezwala się na wykorzystanie publikacji zgodnie z licencją – pod warunkiem zachowania niniejszej informacji licencyjnej oraz wskazania autora jako właściciela praw do tekstu. Treść licencji jest dostępna na stronie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

NA OKŁADCE: *Suka* wg akwareli Wojciecha Gersona, 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie

Teka Lubelska jest bezpłatnym wydawnictwem, które można wesprzeć przekazując 1% w rocznym zeznaniu podatkowym Collegium Artium – organizacji pożytku publicznego (KRS 0000319375) lub poprzez wpłatę na rachunek Collegium Artium w Raiffeisen Polbank: 38 1750 0012 0000 0000 2107 9847 z dopiskiem „Darowizna na działalność statutową”.

Collegium Artium
Foksal 18
00-372 Warszawa
tekalubelska.pl

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Książka przedstawia wyniki wieloletnich badań Ewy Dahlig-Turek oraz eksperymentów twórczych Marii Pomianowskiej, których efektem jest odtworzenie i wprowadzenie do praktyki muzycznej wymarłej linii polskich fideli kolanowych.

Proces rekonstrukcji suki biłgorajskiej, suki mieleckiej, fideli płockiej oraz hipotetycznej praktyki wykonawczej na tych instrumentach okazał się wielowymiarową fuzją paradygmatów, obejmującą poszczególne elementy odtwarzanego fenomenu kultury: instrument, technikę wykonawczą i repertuar. Autorki odwołują się do źródeł historycznych XVI-XIX wieku, tradycyjnej polskiej kultury ludowej, a także współczesnej praktyki gry na instrumentach kolanowych Europy i Azji.

Publikacja dedykowana jest pamięci Andrzeja Kuczkowskiego – lutnika-pasjonata, bez którego polskie fidele kolanowe nadal byłyby znane tylko z kart książek.

