

GATUNEK I TEMATYCZNYCH ORYGINALNOŚĆ I WYKONYWANIA MUZYKI LUDOWEJ NA POMORZU ZACHODNIM PO 1970 R.

Matłowski Bogdan

*Dr hab. prof. Uniwersytetu Szczecińskiego, Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej.
Kierownik Zakładu Pomorza i Skandynawii.*

Najważniejszą cezurą w przemianach ludowej muzyki na Pomorzu Zachodnim jest rok 1945 i o przemianach po tych latach napisałem w książce *“Polska muzyka ludowa w kulturze Pomorza Zachodniego w latach 1945-1970”*. W tych rozważaniach odniosę się do lat późniejszych, po 1970 roku. Muzyka ludowa na Pomorzu Zachodnim jest jeszcze mało uświadomioną potrzebą samookreślenia nowego regionu, który po 1945 r. próbowano pozbawić korzeni kulturowych, chociaż obecnie ma on już miano regionu etnomuzycznego. Wydaje się, że właśnie ten wielki kontrast między tradycją zakorzenioną, przeniesioną na Pomorze Zachodnie przez osadników, a stwarzaną doprowadził w tym regionie do nowego rozwiązania, w którym system interpretacji kultury zbudowany został na niezwykle trwałych, opartych na percepcji ludzkiej, strefowych uwarunkowań czasowo przestrzennych¹. Owa skala czasu fizycznego, antropologicznego i kultury zaproponowana przez Ludwika Bielawskiego rozpoczyna niejako nowy etap refleksji i przejście od badań nad konkretnymi zjawiskami muzycznymi i ich interpretacją psycho-socjo-kulturową do wielkiej dyskusji filozoficznej².

Przemiany w muzyce ludowej najwyraźniej widoczne były w zespołach działających w państwowych placówkach kultury, dotyczyło to zespołów śpiewaczych, jak i instrumentalnych. Zespoły te, w których występowali najczęściej ci sami śpiewacy i instrumentalisci, co w zespołach działających poza placówkami kultury, wprowadzały istotne zmiany w repertuarze, wykonawstwie, składach instrumentalnych, tańcach i treściach słownych pieśni. Stąd też opis przemian w muzyce ludowej na przykładzie zespołów działających w państwowych placówkach kultury wydaje się być najbardziej miarodajny i reprezentatywny do przemiany w całym regionie. W latach siedemdziesiątych istniały już dość dobrze ukształtowane nowe ośrodki folklorystyczne na Pomorzu Zachodnim, przez co w większym stopniu zwracano uwagę na odrębność własnej muzyki ludowej. Nie tylko muzyka ludowa uzyskała swój podstawowy kształt oraz odrębność regionalną, ale tym samym należy uznać, że podstawowy proces formowania się pomorskiej ludowej kultury muzycznej został zakończony. Użycie w tym miejscu określenia “pomorska ludowa kultura muzyczna” ma swoje uzasadnienie, bowiem przez pojęcie to rozumiemy wszystkie występujące tu

¹ Por. Ludwik Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*, Kraków 1976 r., tenże. *Muzyka ludowa w tradycji i życiu współczesnym*, [w:] Oskar Kolberg – prekursor antropologii kultury, red. L. Bielawski, J. K. Dodak-Kozicka, K. Lesień – Płachetka. Warszawa 1995, s. 147-155.

² Anna Czekanowska, Ludwik Bielawski – uczonej wielkiej pasji, [w:] *Muzyka*, nr 2 (173) Warszawa 1999, s. 10.

formy, a więc muzykę wokalną i instrumentalną, repertuar, ludowy taniec, strój, instrumenty oraz techniki wykonawcze. Elementy folkloru muzycznego uległy we wcześniejszym okresie przemianom, w których zawarły się kolejne fazy adaptacji, integracji i unifikacji, ustaliły się jednocześnie mniej lub bardziej obowiązujące jego formy. Jednocześnie przemiany te powodowały tworzenie się odmiennej w swoim charakterze zachodniopomorskiej muzyki ludowej, wyrosłej na podłożu tradycji wielu regionów.

W wyniku wymienionych procesów, wieloregionalna muzyka ludowa praktykowana na Pomorzu Zachodnim stała się realnym składnikiem nowej rzeczywistości kulturowej tego regionu. Mimo trudności w nawiązaniu do przedwojennych muzycznych tradycji pomorskich, oraz prób jej upolitycznienia, do r.1970 dokonało się jej ujednoczenie i wykształciła się pomorska muzyka ludowa. W kręgach znawców przedmiotu istniały jeszcze wątpliwości, czy można już było mówić o istnieniu owej odrębności w tamtych latach. Jednak już wówczas niektórzy badacze, wywodzący się spoza Pomorza, podkreślali znaczenie nowej twórczości i działalności zespołów folklorystycznych, np. kaszubskich, we wzmacnianiu, czy wręcz modelowaniu, regionalizmu zachodniopomorskiego³.

Muzyka ludowa miała już wówczas wiele wyróżników typowych dla Pomorza Zachodniego i różniła się znacznie od swoich pierwotnych tradycyjnych form. Reprezentowane w niej były wszystkie dawne rodzaje i gatunki, jednak regularność ich występowania i równowaga w proporcjach zależne były od struktury ludności w poszczególnych miejscowościach. Do specyfiki muzyki ludowej w tym terenie należała większa niż w tradycyjnych regionach zmienność i płynność form, co wynikało z większej podatności tej muzyki na wpływy zewnętrzne. Owa zmienność będąca naturalnym zjawiskiem w muzyce ludowej, w przypadku Pomorza Zachodniego dotyczyła społeczeństwa, w którym nieustannie i w szybkim tempie dokonywały się najrozmaitsze przeobrażenia. Zatem muzykę ludową Pomorza Zachodniego cechowało, z przyczyn oczywistych, większe niż gdziekolwiek różnicowanie. Przykładowo w połowie lat siedemdziesiątych nastąpiło zbliżenie do tradycji środowiskowych związanych z Kresami wówczas to pojawiła się na Pomorzu Zachodnim pierwsza w Polsce kapela, w której grało jednocześnie trzech cymbalistów. Cymbały porozsiewane w całym regionie stały się tu jednym z charakterystycznych instrumentów. Kulturo – i regionotwórcza okazała się na Pomorzu Zachodnim tematyka morska. Oprócz dorobku pisarzy marynistów, ludowych twórców, ukazało się szereg pieśni i piosenek o charakterze morskim, niektóre z nich opublikowano w śpiewnikach⁴. Nową twórczością związaną z wydarzeniami grudniowymi 1970 r. w Szczecinie były pieśni układane

³ Zob. Jadwiga Kucharska, *Rola różnych czynników w procesie identyfikacji etnicznej (samookreślenia) mieszkańców wsi kaszubskich z okolic Bytowa*. [w:] „Łódzkie Studia Etnograficzne” t. XXV (za rok 1983), Łódź 1986, s. 5-14., Teresa Zubrzycka, *Działalność kaszubskich zespołów amatorskich we wsiach okolic Bytowa* [w:] „Łódzkie Studia Etnograficzne” t. XXV (za r. 1983), Łódź 1986, s. 85-104.

⁴ Zob. *Dla Ciebie, morze. I inne piosenki o tematyce morskiej*. Ministerstwo Żeglugi. Stowarzyszenie Kulturalne Ziemi Wolińskiej, Kraków 1972 r., czy piosenki z tekstami Tadeusza Klimowskiego zamieszczone w śpiewniku „*Gdyby anioły chodziły do szkoły*”, Szczecin 1988.

przez robotników stoczniowych, wyszły one poza bramy stoczni i śpiewano je także w środowiskach wiejskich, gdzie mieszkało wielu stoczniowców⁵.

Aby dokonać bardziej szczegółowej charakterystyki przemian i wynikających z nich odmienności zachodniopomorskiej muzyki ludowej w stosunku do innych regionów kraju, należy posłużyć się uogólnionymi prawidłowościami. Specyfika muzyki tego regionu tym się odznaczała, że pojedyncze przykłady nie identyfikowały jej w pełni, bowiem miały one zasięg lokalny, były specyficzne dla jednej wsi, a w innej nieaktualne. W związku z powyższym, konieczne jest określenie istniejących wówczas szerszych nurtów właściwych dla jej przebiegu i rozwoju. W latach siedemdziesiątych na Pomorzu Zachodnim w muzyce ludowej stosunkowo wyraźnie można było wyodrębnić trzy równocześnie istniejące nurty⁶.

Pierwszy odnosił się do zachowania ciągłości tradycji z nawiązaniem do przeszłości. Zachowanie ciągłości tradycji w praktyce muzycznej na Pomorzu Zachodnim było stosunkowo proste i oczywiste w przypadku ludności rodzimej, czyli Kaszubów, np. Kaszubów Bytowskich. Zatem muzyka ludowa Kaszubów była kontynuacją dawnych tradycji w całej rozciągłości tego znaczenia. W społeczności „wymieszanej” kulturowo, gdzie nie było presji i kontroli dawnego środowiska, nie było to sprawą prostą. Możliwe było w gruncie rzeczy tylko w tych miejscowościach, w których zamieszkali osadnicy pochodzący z jednych stron i przez kolejne dziesięciolecia tworzyli wspólnotę społeczną i swoiste enklawy i kulturowe. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. kontynuowanie dawnych tradycji było pielęgnowane tylko wśród ludności kaszubskiej, wiele elementów kultury kaszubskiej przyjęło się na całym Pomorzu Zachodnim. Sporą popularność w zespołach folklorystycznych zdobyły sobie typowe dla Kaszub instrumenty ludowe jak, burczybas, skrzypce diabelskie, czy tubmaryna, a także elementy stroju kaszubskiego, głównie barwa i haft. Nie tylko instrumenty i elementy stroju, ale także i wykonawcy cieszyli się popularnością w całym regionie⁷. Owa kontynuacja istniała też w kilku wspomnianych enklawach kulturowych. Przykładem jest miejscowość Letnin, w której działał kobiecy zespół śpiewaczy „Kresowianka” (pierwsza nazwa „Letninianka”) wykonujący wyłącznie tradycyjny repertuar przeniesiony ze wsi Milatycze spod Lwowa. Większość mieszkańców Letnina to przesiedleńcy lub potomkowie mieszkańców podlwowskich Milatycz. Ciągłość tradycji zapewnia zachowanie w folklorze cech

⁵ Archiwum Państwowe w Szczecinie (dalej APSz), Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Szczecinie, sygn. 17. Wydział Nauki i Oświaty. Spotkania z aktywem ZMS po grudniu 1970 r. (Pieśni na mel. „Dziś do ciebie przyjść nie mogę”. „Ja do ciebie przyjść nie mogę, w dym dławiący idę dziś. Jeśli jesteś bohaterką, to też możesz ze mną iść. Możesz dobrze o tym wiedzieć, że do stoczni idę spać. Dziś nie mogę cię odwiedzić, bo mnie czeka jeszcze strajk...”).

⁶ Bogdan Matłowski, *Tradycje polskiej muzyki ludowej w kulturze Pomorza Zachodniego w latach 1945-1970*, Szczecin 2002, s. 264.

⁷ Należał do nich m. in. skrzypek Stanisław Kiedrowicz z Wejherowa, śpiewający i równocześnie grający pieśni kaszubskie, zgrabnie przez siebie opracowane, urozmaicane interludiami i uzupełniane nowymi zwrotkami tekstu. Wykonawca ten brał udział niemal we wszystkich edycjach Ogólnopolskiego Turnieju Instrumentalistów Ludowych w Gryfinie, a w dowód sympatii i uznania dla cymbalistów-uczestników tego turnieju ułożył i wykonał dla nich i o nich stosowną pieśń pt „Walczyk cymbalistów”. Zob. Bogdan Matłowski, *Cymbaliści na Pomorzu Zachodnim po 1945 roku. Spadkobiercy Jankiela*, Szczecin 2006, s. 6.

pierwotnych świadczących o odrębności własnego stylu muzycznego. Jest to jednak przykład jednostkowy; zazwyczaj stworzone po wojnie enklawy nie wyodrębniły swego oblicza muzycznego, co wiązało się z założeniami polityki integracyjnej mającej na celu zatarcie korzeni, zwłaszcza kresowych.

Drugi nurt zawierał różne kompilacje, przez co, można go było określić nurtem syntetycznym. Łączył w sobie wieloregionalne ludowe tradycje muzyczne, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych był najpowszechniejszy, a same zespoły podkreślały prawo do „śpiewania i grania wszystkiego”. Nie uprawiały one muzyki jednego regionu, wręcz przeciwnie, wybierały repertuar często z regionów bardzo różniących się pomiędzy sobą kulturą, zwyczajami, muzyką. Repertuar większości zespołów ludowych tego nurtu oparty był na gotowych opracowaniach, zawierających przede wszystkim obiegowe utwory popularne. O wartości nie decydował, zatem indywidualizm regionalny, a dostępność na całym terenie Polski. Wiązało się to ze zmianą sposobu wykonania wielu dawnych utworów, które najczęściej wykonywali soliści, co pozwalało na dużą swobodę interpretacyjną. Wykonanie tej samej melodii przez wieloosobową grupę zachodniopomorską nakładało sztywne normy wykonawcze, w zasadzie eliminujące spontaniczność. Tę zazwyczaj zastępowały szybsze tempa i głośność wykonania. W ten sposób w repertuarach zespołów z tego nurtu upowszechniały się piosenki i przyśpiewki obecne w folklorze ogólnopolskim, ale przetworzone na ich własny, odmienny od innych, zachodniopomorski styl wykonawczy. Zespoły te najczęściej reprezentowały swoją gminę na różnorodnych uroczystościach, podczas których główny nacisk kładziono na atrakcyjność wizualną występu i powszechnie znany repertuar. Stąd też wielu starszych muzyków ulegając presji środowiskowej zrezygnowało z tradycyjnego repertuaru na rzecz powszechnie uznanych utworów z tzw. „kręgu cepelii”. Dla szerokiego audytorium owe „oklepane kawałki” stanowiły środek porozumiewania się w określonym nastroju⁸.

Często w repertuarach zespołów z tego nurtu pojawiał się lokalny akcent, tworzony głównie na zamówienie, miał on zazwyczaj postać panegiryku, ale nie był przejawem spontanicznej twórczości ludowej. Przykłady tego typu modyfikacji funkcjonowały także na wszystkich niemal przeglądach w zachodniopomorskim i w mniemaniu wielu wykonawców były odpowiedzią na ogólnospołeczne potrzeby. Przemiany widoczne były także w kapelach instrumentalnych, zarówno tych, które przetrwały jak i nowych utworzonych na ich wzór, pełniły już zupełnie inną funkcję. Rzadko grywały do tańca, a jeśli tak, to jedynie do tańca estradowego, widowiskowego najczęściej związane były instytucjonalnie z zespołami folklorystycznymi, placówkami kultury i stowarzyszeniami działającymi w środowiskach wiejskich. Towarzyszyły śpiewakom, solistom, lub też, co było nowością w regionie, muzykanci kapeli grali i śpiewali jednocześnie.

Trzeci nurt opierał się na własnej twórczości wykonawców, opartej na bieżących obserwacjach. Był on wypadkową nałożenia się kilku tradycji muzycznych, co zaowocowało indywidualnymi wariantami przejawiającymi się w

⁸ Piotr Dahlig, *Pomorze Zachodnie jako region etnomuzyczny*, „Muzyka”, rocznik XLIV nr 2 (173) Warszawa 1999, s. 89.

zróżnicowanym instrumentarium kapel, w tekstach słownych zawierających odniesienia do obecnego miejsca zamieszkania, muzyce, a także strojach posiadających nowe "pomorskie" elementy. Wymienione elementy były istotne, dla zaznaczenia indywidualizmu nowego folkloru na Pomorzu Zachodnim. Zaś sama muzyka, zarówno wokalna jak i instrumentalna, była własna, miejscowa, stanowiąca wypadkową różnych cech regionalnych, nowej twórczości i elementów kultury popularnej, ale ukształtowana przez żywą społeczność wiejską. Stosunkowo wyraźne były w tej muzyce wpływy zarówno melodyki pieśni kresowej jak i rytmiczność oberków, mazurków i polek. Stosunkowo liczne i zróżnicowane instrumentarium i sporo młodzieży wśród wykonawców sprawiały, że muzyka ta charakteryzowała się dużym ładunkiem dynamizmu i żywiołowości wykonania⁹. Wątpliwości mogło budzić, to czy była ona jeszcze muzyką ludową czy już muzyką popularną, chociaż wiejską. Zarówno wówczas, jak i obecnie, jednoznaczne jej określenie jest skomplikowane, bowiem samo ustalenie pól znaczeniowych muzyka popularna i ludowa, z których pierwsze odnosi się do ponad społecznego obiegu, drugie związane z warstwą społeczną było i jest trudne do rozstrzygnięcia. Pomocna w tym względzie może okazać się historyczna obserwacja, która dowodzi, że są to obszary częściowo pokrywające się¹⁰. Zatem ów proces twórczy polegający w znacznym stopniu na łączeniu i modyfikacji istniejących nurtów w muzyce ludowej, ale także i trendów w muzyce popularnej, był normalnym zjawiskiem. Ten nurt najbardziej obrazował przeobrażenia, jakie widoczne były pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, głównie w muzyce ludowej, ale i w szeroko pojętej kulturze ludowej na Pomorzu Zachodnim. Wskazywał bowiem na zanik klasycznych tradycji, których nie dało się utrzymać w sposób sztuczny, narzucony, w oderwaniu od dawnej rzeczywistości, szczególnie w tym regionie. Wydaje się, że wśród ludowych muzykantów, śpiewaków, już wówczas panowało przeświadczenie, że nazbyt usilne próby odtwarzania różnych pierwowzorów były nieuczciwe względem publiczności. Nie istniał tu przecież żaden uniwersalny wzorzec, powinno się zatem iść w kierunku tworzenia własnej tradycji, bo nawet najlepsza kopia nie była twórcza.

Niestety, nowa, spontaniczna twórczość muzyczna była niejednokrotnie hamowana, bo według wielu "znawców" była niewiarygodna, ale na czym ta wiarygodność miałyby polegać, tego "znawcy" nie potrafili wytłumaczyć. Nawet w latach osiemdziesiątych XX w. pozornie „otwarty” PRL był hermetyczny dla twórczość, która nie opisywała sukcesów ustroju.

A przecież współczesna twórczość odnosi się do rzeczywistości, w której powstaje, w szerokim kontekście, i tę rzeczywistość „opisuje”, jest wrażliwa na emocje, których doświadczamy aktualnie. Poza tym, jeśli twórczość współczesna odnosi się do naszej rzeczywistości jest nam łatwiej ją zrozumieć, bo posiadamy wspólny klucz kulturowy do jej odczytania. Niezrozumiały język krytyki współczesnej twórczości ludowej, zniechęcał ludowych twórców do jej

⁹ Zob. Bogusław Linette, *Badania nad współczesnym folklorem wsi Ziemi Lubuskiej*, Łódzkie Studia Etnograficzne, t. X, Łódź 1968, s. 87-92.

¹⁰ Jan Stęszewski, *Muzyka ludowa – Muzyka Narodowa, tezy do dyskusji*, [w:] Wiedzieć więcej. Kultura ludowa w mediach, Warszawa 1998, s. 11.

uprawiania. W taki sposób próbowano oderwać tę nową twórczość od kontekstu kulturowego, niszcząc naturalny sposób tworzenia i istnienia muzyki w określonym czasie i przestrzeni.

Taka sytuacja wynikała z braku wypracowania własnych kryteriów ocen tradycyjnej i współczesnej ludowej twórczości muzycznej opartych na specyfice regionu. Najbardziej negatywnie weryfikowane były owe zespoły na wszelkiego rodzaju przeglądach folklorystycznych. Tam zespoły oceniane były według nie sprecyzowanych kryteriów, które nie uwzględniały specyfiki muzycznej kultury ludowej na Pomorzu. Ten problem dotyczył także pozostałych zespołów śpiewaczych i kapel, których poziom artystyczny bardzo często próbowano określić na podstawie poprawności z normami przyjętymi w muzyce artystycznej, pomijając funkcję i sposób wykonania charakterystyczny dla muzyki ludowej. Jedną z ważniejszych przyczyn takiego stanu rzeczy był brak etnografów i etnomuzykologów, otwartych na nowe zjawiska w kulturze ludowej, w składach osobowych poszczególnych komisji. Te, bowiem, jak dawniej tworzyli m. in. przedstawiciele Wydziałów Kultury i Sztuki Urzędów Wojewódzkich, Kółek Rolniczych, przedstawiciele domów kultury oraz innych instytucji, słowem ludzie wielu zawodów. Większość jurorów reprezentowała pozamuzyczne dyscypliny ci, którzy posiadali wykształcenie muzyczne, często nie mieli zawodowych związków z zespołami folklorystycznymi ani też pozazawodowych zainteresowań tego typu¹¹. Niestety, problem ten na Pomorzu Zachodnim do końca lat 80. nie został rozwiązany pozytywnie, chociaż dla ludowych artystów i wielu animatorów ludowej muzyki oczywistym było określenie nowych wyraźnych kryteriów ocen. Winny być one ustalone przez znawców tradycyjnej oraz aktualnej muzyki ludowej i obligować członków komisji artystycznych do ich przestrzegania na przeglądach ludowego muzykowania na Pomorzu Zachodnim. Nadal były wśród zawodowych instruktorów tendencje do braku wsparcia ludowych instrumentalistów, grających specyficznymi, własnymi manierami, które spotykały się z krytyką oraz chęcią nieustannego „poprawiania”, profesjonalnego douczania.

Kultura muzyczno-religijna, na Pomorzu Zachodnim, na co wskazywały, niestety, nieliczne prowadzone tu badania, zgodna była w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z powszechnie przyjętymi normami liturgicznymi¹². Wskazywały na to śpiewy pieśni kościelnych wykonywane zbiorowo podczas

¹¹Folklor jako przedmiot nauczania nie funkcjonował już w średnich szkołach muzycznych(został włączony do przedmiotu „Nauka o muzyce” i niezwykle okrojony. W Akademii Muzycznej, filia w Szczecinie (Wydział IV – Wychowanie muzyczne) w ciągu 5 lat studiów obowiązywało 30 godzin folkloru, nie tylko polskiego. Zatem zawodowi muzyce, absolwenci PSM II st., a także Akademii Muzycznej podczas procesu kształcenia mieli minimalny kontakt z folklorem muzycznym.

¹² Antoni Zoła, *Ludowe śpiewy religijne w Wielkopolsce i na Pomorzu Zachodnim*, [w:] „Przemiany w kulturze ludowej na Pomorzu Zachodnim po 1989 roku”, materiały z sesji w Kamieniu Pomorskim w dn. 29.07.2006, red. Bogdan Matłowski, Kamień Pomorski 2006 s. 41-47 (badania prowadzono w 14 miejscowościach na Pomorzu Zachodnim prowadzili je naukowcy z Instytutu Muzykologii KUL w Lublinie w latach 1971-1986). Według A. Nawrockiej-Wysockiej, Folklorystyka muzyczna traktowała i traktuje pieśń religijną jako element ze źródeł zewnętrznych, rzadko zajmując się jej badaniem i analizą. Zob. szerzej Arleta Nawrocka-Wysocka, *Ludowe śpiewy religijne*, [w:] *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – Rozwój badań 1980-2005*, pod red. Piotra Dahliga. Warszawa 2006, s. 285.

odprawianych w kościele mszy i nabożeństw. Dotyczyło to nie tylko pieśni tradycyjnych, ale także i nowego repertuaru. Za pieśni kościelne uważa się śpiewy w języku narodowym wykorzystywane podczas służby bożej i nabożeństw odprawianych w kościele i poza kościołem, zbiorowo wykonywane przez wiernych i często zamieszczone w śpiewnikach kościelnych¹³. Na Pomorzu Zachodnim, w przeciwieństwie do Wielkopolski, można było zaobserwować wyraźną tendencję do wariabilności (zmienności) nawet w przypadku repertuaru powszechnie znanego. Warianty były bardziej zróżnicowane jakościowo, wykazywały znaczne odstępstwa od zapisów śpiewnikowych, różniły się też ilością wariantów, było ich nawet kilka w jednej parafii. Były też rozbieżności wykonawcze, dotyczące głównie tempa oraz tendencje do zdobnictwa. Występujące różnice miały związek z miejscem pochodzenia ludności. W kościele w Trzebieszewie koło Kamienia Pomorskiego, w okresie świąt Bożego Narodzenia, mieszkańcy wywodzący się z Brzozdowic na Kresach śpiewali „po swojemu” dawne kolędy oraz pastoralki¹⁴. Mimo, że na Pomorze Zachodnie trafiło po 1945 r. wiele dawnych zbiorów pieśni religijnych, głównie kantyczek, nie upowszechniły się pieśni w nich zawarte. Jedną z przyczyn mogło być zróżnicowane pochodzenie mieszkańców. Faktem jest że żaden, ze zbiorów pieśni nie uzyskał rangi „oficjalnego” źródła dla śpiewów w określonej parafii. Mimo, że pieśni ludowe, religijne i kościelne spełniały w lokalnych społecznościach raczej odrębne funkcje, ich płaszczyzny występowania niejednokrotnie krzyżowały się i nakładały na siebie¹⁵. Działo się tak w obszarze rodzinnych tradycji i podczas określonych zwyczajów religijnych. Często śpiewy religijne wchłaniane były przez ludowe zwyczaje i obrzędy, jednak w świadomości i odczuciu wykonawców pozostawały czymś całkowicie różnym.

Ludowa muzyka, śpiew i taniec, z uwagi na swoją specyfikę jako środka komunikacji społecznej i jej walorów estetycznych była i jest wyjątkowo atrakcyjnym obszarem i zajmuje uprzywilejowane miejsce w rozwoju nowych tradycji. Przystosowanie do współczesnych kontekstów i celów społecznych wiąże się z głębokimi jej przeobrażeniami, niestety coraz rzadziej, zwłaszcza w młodym pokoleniu, wywołuje ona silne skojarzenia emocjonalne. Bywa, że brak zróżnicowanego repertuaru powoduje zatarcie poczucia odrębności, często zespoły posiadają niskie poczucie wartości, boją się prezentowania własnej twórczości, jako tej gorszej, nie autentycznej. Niezależnie jak interpretować będziemy muzykę ludową czy jako komponent systemu kulturowego odzwierciedlającą zachodzące w nim przemiany czy muzykę jako mikrokosmos, w którym zawarta jest całość danego systemu kulturowego, ta niezmiennie, w każdej formule, pełni funkcje interpretacyjną. Mając na uwadze wyjątkowość wszelkich procesów kulturowych na Pomorzu Zachodnim to właśnie w muzyce znajdujemy ich pełny komentarz do

¹³ Bolesław Bartkowski, *Śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, PWN Kraków 1987, s. 20.

¹⁴ Informacje uzyskano od ks. dr. Jana Marcina Mazura, który kościele tamtejszym odprawiał nabożeństwa.

¹⁵ Jan Stęszewski, *Rzeczy, świadomości i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych*, [w:] „Rocznik Historii Sztuki”, t. X. s. 43. Autor podkreślił, że „w odczuciu ludzi wsi stylistyczne właściwości melodii pieśni religijnych zupełnie wyraźnie odróżniają się od pozostałego repertuaru melodycznego”.

procesów migracyjnych. Muzyka ludowa jest odzwierciedleniem swoistego konglomeratu kulturowego w tym regionie, jest także odpowiedzią na procesy integracyjne, które miały na celu unifikację szeroko pojętej kultury Pomorza. W niej odnajdujemy próby poszukiwania własnej tożsamości, samookreślenia na tle innych regionów, element składowy coraz popularniejszych haseł związanych z małymi ojczyznami. Muzyka jest wreszcie trwałym spoiwem lokalnych społeczności, ich wyróżnikiem, a więc istotnym elementem rodzącego się lokalizmu i społeczeństwa obywatelskiego na Pomorzu Zachodnim.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ