

# Witosława Frankowska

---

## Dźwięki Kaszub : muzyczne dziedzictwo Kaszub i jego transformacje

---

Acta Cassubiana 18, 21-42

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Witosaława Frankowska**  
Gdańsk

## **Dźwięki Kaszub. Muzyczne dziedzictwo Kaszub i jego transformacje\***

Muzyczne dziedzictwo Kaszub przypomina pojemny kufer, w którym złożono nie tylko zasoby szeroko pojętego folkloru, ale i utwory religijne, twórczość autorską, opracowania naukowe, działalność wydawniczą i popularyzatorską, przekaz medialny. Wnętrze owego kufra, przez długie lata straszące rekową pustką, napełniało się stopniowo w myśl stałej sekwencji zaobserwowanej przez Piotra Dahliga w odniesieniu do dróg etnografii muzycznej w XIX i XX-wiecznej Europie, którą wyznaczał „zryw oświeceniowo-romantyczny, przejście przez etap intensywnej pracy terenowej zwieńczonej refleksją metodologiczno-filozoficzną”<sup>1</sup>. Nie inaczej było na Pomorzu, długi czas pozostającym poza sferą zainteresowań środowiska muzykologicznego. Przez długie lata wiedza o kaszubskim folklorze muzycznym opierała się głównie na materiałach przyczynkowych, pozyskanych w XIX wieku przez przedstawicieli pomorskiej inteligencji – lekarzy, księży, nauczycieli. Jednym z pierwszych badaczy był zamieszkały w Świeciu lekarz-folklorysta, Florian Ceynowa<sup>2</sup>, który w latach sześćdziesiątych XIX wieku zebrał ponad dwieście tekstów pieśni świeckich z okolic Krajny, Świecia, Kociewia, Borów Tucholskich. Działania Ceynowy

---

\* Artykuł powstał w ramach projektu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki *Gniazdo gryfa. Słownik kaszubskich symboli, pamięci i tradycji kultury* (umowa nr 0001/NPRH4/H1a/2015).

<sup>1</sup> P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 7.

<sup>2</sup> Florian Ceynowa (1817-1871), lekarz, słowianofil, folklorysta, towarzyszył A. Hilferdingowi w jego podróży po Kaszubach w 1856 roku. Opublikował szereg prac o charakterze językoznawczym i folklorystycznym, m.in. *Sto frantóvek z połudnjovéj części Pomorza Kaszubskiego, osoblivje s zjemj Svjeckjéj, Krajni, Koczewja i Borów. S dodatkjem trzech prosb na vesele...* (Świecie 1867) oraz *Sbjór pješnj svjatovich, które naród słovjańskj v królestvje pruskjm spjevacj lubj*, z. 1. *Dumkj i Arije* (Gdańsk 1867), z. 2. *Krakovjakj, Sjelankj i Marsze* (Gdańsk 1868), z. 3. *Frantóvkj, Šętopórkj, prosjbj na vesele...* (Świecie 1878).

wsparty przyczynki etnograficzne ks. Hieronima Gołębiewskiego<sup>3</sup>, ks. Stanisława Kujota<sup>4</sup>, ks. Konstantego Damrotha<sup>5</sup>, Alfonsa Parczewskiego<sup>6</sup>, Ignacego Łyskowskiego<sup>7</sup>, Józefa Łęgowskiego<sup>8</sup>, niemieckojęzyczne opisy Alexandra Treichla<sup>9</sup> i Franza Tetznera<sup>10</sup>. Zasadniczym mankamentem owych przyczynków był jednak brak warstwy muzycznej – większość materiałów sprowadzała się głównie do publikacji samych tylko tekstów ludowych. Pod tym względem dużo bardziej zasobne<sup>11</sup> okazały się być dawne kancjonały oraz śpiewniki kościelne wydawane na Pomorzu.

## Muzyka religijna

Co wiemy o dawnej muzyce Pomorza? Z całą pewnością brzmiała ona nabożnie, zważywszy na to, że najstarsze informacje o pieśniach śpiewanych na Kaszubach pochodzą z zachowanych kancjonałów – w niektórych z nich, jak np. w *Duchownych piesniach* Lutra przetłumaczonych przez Szymona Krofęja na język *slawieński* zachowały się lokalne dialektyzmy, dające pewne wyobrażenie o początkach języka kaszubskiego. Choć w kancjonałach najczęściej ograniczano się do podawania tekstów pieśni, napotymano niekiedy zapisaną sugestią „nuty”, na jaką należało daną pieśń wykonywać. W przeważającej mierze były to popularne melodie chorałowe, funkcjonujące w całej Europie<sup>12</sup>.

W najstarszych kancjonałach pomorskich pieśni powstałe po reformie Lutra zgodnie koegzystowały z pieśniami starymi, wywodzącymi się z tradycji katolickiej. Dopiero w późniejszych śpiewnikach zaznaczyła się dominacja tekstów i melodii pochodzenia niemieckiego, poreformacyjnego<sup>13</sup>.

<sup>3</sup> H. Gołębiewski, *Obrazki rybackie*, Pelplin 1888, Gdynia 2009.

<sup>4</sup> S. Kujot, *Cokolwiek o Jastarni i półwyspie Heli*, Pelplin, „Pielgrzym”, 1874, nr 11-12, 14.

<sup>5</sup> K. Damroth, *Szkie z ziemi i historii Prus Królewskich*, Pelplin 1886.

<sup>6</sup> A. Parczewski, *Szczątki kaszubskie w prowincji pomorskiej. Szkic historyczno-etnograficzny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”, 1896, s. 147-268.

<sup>7</sup> I. Łyskowski, *Pieśni gminne i przysłowia ludu polskiego w Prusach Zachodnich*, Brodnica 1854.

<sup>8</sup> J. Łęgowski, *Kaszuby i Kociewie. Język, zwyczaje, przesady, podania, zagadki i pieśni ludowe w północnej części Prus Zachodnich*, Poznań 1892.

<sup>9</sup> A. Treichel, *Volkslieder und Volksreime aus Westpreussen*, Danzig 1895.

<sup>10</sup> F. Tetzner, *Die Slaven in Deutschland*, Braunschweig 1892, tenże, *Slovinzen und Lebakschuben*, Berlin 1899.

<sup>11</sup> Pod pojęciem zasobności rozumiem także zamieszczoną w śpiewniku informację o praktyce wykonawczej, tj. odniesienie do konkretnej melodii, nawet niepublikowanej.

<sup>12</sup> Miały one charakter wędrowny, ale bywało, że „oprawiały” całkowicie różne teksty poetyckie. Zjawisko to, niezwykle popularne w dobie renesansu i baroku, określano mianem kontrafaktury.

<sup>13</sup> V. Kostka, *Kancjonał Szymona Krofęja i inne polskie kancjonały ewangelickie z drukarni*

Jeszcze w wieku XIX Kaszubi i Słowińcy wyznania protestanckiego używali do celów obrzędowych ksiąg drukowanych w języku polskim, niemniej czcionkami gotyckimi z XVI i XVII stulecia. Modlitewniki te zawierały szereg archaizmów językowych<sup>14</sup>. W miarę upływu lat zawartość śpiewników – zarówno ewangelickich, jak i katolickich – ulegała stopniowym zmianom. Proces ten znajduje potwierdzenie w większości śpiewników dostępnych na Kaszubach – począwszy od kalwaryjek *Droga do Nieba*, ukazujących się od 1717 roku przez niezwykle popularny *Zbiór pieśni nabożnych do użytku kościelnego i domowego* ks. Szczepana Kellera (Pelplin 1871)<sup>15</sup>, *Śpiewnik kościelny* dla użytku wiernych diecezji chełmińskiej (Grudziądz 1881), *Śpiewnik kościelny* wydany przez Jana Wiśniewskiego (Pelplin 1928), *Śpiewajmy Królowej Swarzewskiej*, wydany w 1939 staraniem ks. Edmunda Roszczynialskiego, liczne wydania śpiewnika ks. Siedleckiego<sup>16</sup>, począwszy od 1876 roku.

Pieśni tam zamieszczone należały do kanonu polskich pieśni religijnych. Wykonywano je podczas liturgii, nabożeństw, pielgrzymek, w praktyce domowej<sup>17</sup>. Niejako naturalnym biegiem rzeczy jedne pieśni popadały w zapomnienie, w ich zaś miejsce pojawiały się utwory nowe. Cechą łączącą wszystkie utwory był język polski. Mimo to w latach trzydziestych XX wieku na gruncie pieśni kościelnej zaobserwowano dwa istotne zjawiska – makaronizowania, zwanego później „skaszubianiem” (mieszanie języka kościelnego z językiem domowym) oraz zjawiska „kaszubienia”, polegającego na specyficznej wymowie spółgłosek, tj. zamianie miękkich na twarde. Pisał o tym etnograf ze Strzelna, Jan Patock: „Na Kaszubach śpiewano z dawien dawna polskie pieśni kościelne. Nauczycielem śpiewu był organista. Śpiewał po polsku, bo najczęściej władał tym językiem. Lud zaś, któremu obcy był polski sposób wymawiania, przerażał tekst na swój sposób kaszubski (...). Ponieważ pieśni śpiewano w kościele pod kierownictwem organisty, a niektórzy, trochę czytać umiejący śpiewacy,

---

gdańskich, „Nasze Pomorze”, Rocznik Muzeum Zachodnio-Kaszubskiego w Bytowie nr 7, Bytów 2005, s. 85-86.

<sup>14</sup> A. Hilferding, *Ostatki Sławian na juźnom bieregu Baltijskiego Moria*, Petersburg 1862, tłum. O. Kolberg [w:] *Pomorze*, PWM Wrocław-Poznań-Kraków-Warszawa 1965, s. 336. Por. A. Hilferding, *Resztki Słowian na południowym wybrzeżu Morza Bałtyckiego*, tłum. Nina Perczyńska, oprac. Jerzy Treder, Gdańsk 1989.

<sup>15</sup> Poprzedziło go wydanie części muzycznej, opracowanej przez ks. J. Mazurowskiego pt. *Melodye do zbioru pieśni nabożnych katolickich dla użytku kościelnego ułożone do grania na organach i śpiewania na cztery głosy* (Pelplin 1870). Śpiewnik ks. Kellera wznawiany był w 1886, 1907 i w 2015 roku (faksymile II wydania).

<sup>16</sup> Śpiewnik kościelny ks. Jana Siedleckiego, wydany po raz pierwszy w Krakowie w 1876 roku, doczekał się aż 41 wznowień, z których ostatnie przypadło na rok 2015.

<sup>17</sup> Wiele przykładów domowego śpiewania można odnaleźć na kartach powieści *Žěcé ě przigòdě Remusa* A. Majkowskiego oraz w sztukach scenicznych Aleksego Peplińskiego.

znajdowali pomoc w drukowanych śpiewnikach, więc samych słów nie zastępowano kaszubskimi”<sup>18</sup>.

Rezultatem tego rodzaju zabiegów było adaptowanie repertuaru polskiego do miejscowych realiów fonetycznych. Owo „twórcze” podejście nie ominęło także podanej linii melodycznej pieśni. Przykładem tego rodzaju zabiegów był popularny pod koniec XIX wieku tzw. śpiew rybacki, nad którego walorami unosił się niegdyś ks. Hieronim Gołębiowski w książce *Obrazki rybackie z półwyspy Helu*<sup>19</sup>.

Śpiew ten występował jedynie w Jastarni. Istota jego zasadzała się na dodawaniu do istniejącej melodii interwału dolnej tercji, w wyniku czego melodia nabierała cech swoistego falowania, przypominającego kołysanie fal morskich. Przykład tej manieri śpiewaczej zanotował Patock:



Pieśń *Twoja cześć, chwala* podana wedle zasad budowy śpiewu rybackiego<sup>20</sup>

Pojawienie się pieśni religijnych w języku kaszubskim należy dziś postrzegać w kategorii tradycji wynalezionej. Praktycznie do końca XX wieku pieśni funkcjonowały w kościele jedynie w języku polskim – Kościół był bowiem nie tylko ostoją wiary katolickiej na Pomorzu, ale i rodzajem przystani patriotycznej. Poprzez działalność duszpasterską, wydawniczą, pielęgnowanie ruchu pielgrzymkowego wzmacniał poczucie więzi narodowej z Polską.

Dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku, dzięki życzliwej postawie ówczesnego ks. biskupa chełmińskiego Mariana Przykuckiego, później biskupa gdańskiego Tadeusza Gołowskiego, jak również dzięki determinacji działaczy Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego, zabiegających o zwiększoną obecność

<sup>18</sup> J. Patock, *Kopa szętopórk*, Gdynia 1936, s. 14.

<sup>19</sup> H. Gołębiowski, *op. cit.*, s. 29-33.

<sup>20</sup> J. Patock, *op. cit.*, s. 14-15.

języka kaszubskiego w Kościele<sup>21</sup> – znalazł on upragniony dostęp do lokalnych świątyń.

Działania te poprzedziło wydanie pierwszego zbioru kolęd kaszubskich *Kaszëbsczië kolëdë ë godowë spiëwë*<sup>22</sup> (1982), będącego zwieńczeniem długoletniej pracy zasłużonych dokumentalistów pieśni kaszubskich – Władysława Kirsteina i Leona Roppla. Publikacja pociągnęła za sobą wzrost zainteresowania repertuarem kolędowym w środowisku zrzeszeniowym<sup>23</sup>, wśród zespołów folklorystycznych<sup>24</sup> oraz kompozytorów<sup>25</sup>.

Nowy etap w rozwoju pieśni religijnej na Pomorzu zapoczątkował śpiewnik *Tobie Boże chwala*, wydany w 1993 roku w Luzinie wraz z kasetą magnetofonową, co miało dopomóc wiernym w przyswojeniu nowego materiału. Śpiewnik ten zawierał w większości utwory specjalnie skomponowane przez regionalnych twórców na potrzeby liturgii w języku kaszubskim. Autorami pieśni byli: Maria Boszke, ks. Franciszek Grucza, ks. Edward Hinz, Witosława Frankowska, Jerzy Łysk, Marian Selin, Jerzy Stachurski, Jan Trepczyk, Wiesław Wasilewski, Andrzej Wawryków oraz muzykolog Antoni Zoła z Lublina, z którym powstanie zbioru konsultował wydawca – ks. Jan Perszon. Utwory powstały do słów Aleksandra Labudy, Alojzego Nagła, Eugeniusza Pryczkowskiego, ks. Bernarda Sychty, ks. Jana Walkusza. Pieśni liturgiczne, zawarte w zbiorze *Tobie Boże chwala* do dziś stanowią kanon repertuarowy wszelkich uroczystości religijnych na Kaszubach. Kolejne lata przyniosły wzrost zainteresowania tą formą twórczości, czego rezultatem był kolejny śpiewnik *Dlô Was Panie*, wydany przez oficynę Rost z Banina. Obecnie utwory publikowane w obydwu śpiewnikach wykonywane są najczęściej przez chóry regionalne podczas mszy kaszubskich oraz uroczystości odpustowych w Sianowie, Swarzewie i Wejherowie.

<sup>21</sup> Problematyka ta była żywo dyskutowana podczas Seminariów Kaszubskich w Łączyńskiej Hucie, Spotkań Pelplińskich, II Kongresu Kaszubskiego (1992).

<sup>22</sup> Całość zbioru przygotował do druku Jerzy Stachurski. Część muzyczną śpiewnika poprzedził obszerny wstęp historyczny autorstwa Józefa Borzyszkowskiego.

<sup>23</sup> Na fali zainteresowania kolędą kaszubską Oddział Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego w Bydgoszczy wydał 2 kasety zawierające pieśni bożonarodzeniowe (1988, 1990). Rok później staraniem ks. Jana Perszona ukazała się kasetka *Na Gòdë* (1991).

<sup>24</sup> Wymiernym efektem publikacji śpiewnika stały się nagrania kolęd w wykonaniu Zespołu Pieśni i Tańca „Jantar” (1997), Zespołu „Krëbanë” z Brus (1998), Zespołu Regionalnego „Koleczkowanie” (1998), Regionalnego Zespołu Pieśni i Tańca „Kaszuby” z Kartuz (1998), Kaszubskiego Zespołu Regionalnego „Levino” (2012), Zespołu Pieśni i Tańca „Ziemia Lęborska” (2013).

<sup>25</sup> Kolędy kaszubskie w opracowaniu Edwarda Pałlasza i Ireneusza Łukaszewskiego nagrał w 1997 roku Polski Chór Kameralny pod dyr. Jana Łukaszewskiego. Kolędy kaszubskie na chór opracował również Maciej Bolewski – ukazały się na płycie w wykonaniu Chóru „Discantus” i Orkiestry Kameralnej Progress (2012).

## Muzyka tradycyjna

Pierwsze wzmianki, dotyczące ludowej kultury muzycznej na Pomorzu, pochodzą z relacji szwajcarskiego podróżnika Jana Jakuba Bernoulliego<sup>26</sup>, który zwrócił uwagę na podobieństwo między tańcami kaszubskimi a polskimi.

Późniejsze źródła historyczne z rzadka dotyczyły problematyki muzycznej, w wyniku czego bogaty w żywą jeszcze twórczość tradycyjną wiek ludoznawstwa nie przyniósł na Kaszubach większych odkryć ani też zbiorów, co z jednej strony należy wiązać z brakiem odpowiednio wykształconego środowiska naukowego (przede wszystkim muzykologicznego), z drugiej zaś zamkniętą postawą samych Kaszubów. Zwłaszcza w tym ostatnim fakcie należy upatrywać początków mitu *Pomerania/Cassubia non cantat*, który na blisko 100 lat zaciążył nad Kaszubami.

Jaka jest jego geneza? Czy jest li tylko pokłosiem relacji pastora Lorka, który pisał: „Nigdy nie usłyszysz, by Kaszuba śpiewał cośkolwiek. Milczący, bez radości i bez myśli przechodzi on przez drogę żywota. Z rzadka pobudza go uczucie religijne do odśpiewania nabożnej pieśni w kościele, ale i tę nieczęsto odeń usłyszysz”<sup>27</sup>. Niejako opinię tę potwierdził kilkadziesiąt lat później Aleksander Hilferding: „Pokolenia nadbałtyckich Słowian, Słowińców, Kaszubów odróżniają się od wszystkich innych Słowian zupełnym brakiem wesołości w charakterze i objawem tego wesela w pieśniach i piasach”<sup>28</sup>. Hilferding podkreślał zarazem, że „Kaszubi i Słowińcy są bardziej bogobojni niż osadnicy niemieccy i śpiewają bardzo często pieśni nabożne”<sup>29</sup>.

Powstaje pytanie – czy aby nie najistotniejszą sprawą było przełamanie bariery nieufności, tak właściwej Kaszubom w stosunku do osób spoza kręgu własnej społeczności? O wadze tego problemu pisał Jan Patock: „Starsi śpiewacy są zwykle bardzo zamknięci, wzdragają się wystąpić z pieśnią, tym bezpośrednim wyrazem ich życia uczuciowego. W swojej naiwności lękają się szyderstwa ludzi o wyższej kulturze. Aby ich pieśń posłyszeć, trzeba nasamprzód zdobyć

---

<sup>26</sup> J.J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Gurland, Russland und Polen in den Jahren 1777 und 1778*, 1, Lepizig 1779.

<sup>27</sup> Lorek z Cecenowa, *Zur Charakteristik der Kassuben am Leba-Strome*, „Pommersche Provinzial-Blätter für Stadt und Land”, 1821, 2, s. 334-363, 455-477. Cyt. za O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 39 *Pomorze*, Warszawa 1965, s. 344. Por. Niemcy o Kaszubach w XIX wieku. *Obraz Kaszubów w pracach G.L. Lorka, W. Seidla i F. Tetznera/ Deutsche Berichte über die Kaschuben im 19. Jahrhundert. Das Bild der Kaschuben in den Abhandlungen von G.L. Lorek, W. Seidler und F. Tetzner*, red. J. Borzyszkowski, Gdańsk 2009.

<sup>28</sup> A. Hilferding, *op. cit.*, s. 354.

<sup>29</sup> Tamże, s. 353.

ich zaufanie, mówić biegle ich językiem i napotkać ich w szczęśliwej godzinie. Stare pieśni ludowe podobne są do pogrążonych na dnie jezior dzwonów z legend kaszubskich, które tylko od czasu do czasu wznoszą się aż na powierzchnię wody, a wydobyć je może tylko przypadkowo przechodzący szczęśliwiec<sup>30</sup>.

Bezsprzecznie za szczęśliwca mógł się uważać poznański badacz Łucjan Kamiński, który, dzięki wydatnej pomocy towarzyszącego mu w badaniach terenowych Jana Karnowskiego, nawiązał bliższy kontakt z mieszkańcami Przyjezierza Wdzydzkiego. W swojej relacji z podróży muzykologicznej na południe Kaszub podkreślał wyraźnie: „Lud ten śpiewa nie dla drugich, tylko dla siebie. Tej właściwej góralowi jak i Mazurowi, Krakowiakowi, jak nawet w pewnej mierze Wielkopolaninowi żyłki komedianckiej, tej trochę chełpliwej, a dla zbieracza jakże wygodnej skłonności do popisywania się publicznego nie masz tu prawie wcale. A piosenki też są pozbawione wszelkiego blichtru ornamentalnego, proste, niby siekierą wyrąbane, ale o ekspresji nieraz tak mocnej lub tak zarówno intymnej, że aż dziwno<sup>31</sup>”.

Choć wiek XIX był okresem największego rozkwitu twórczości tradycyjnej, niewiele wiemy na temat pieśni wówczas śpiewanych, wyjąwszy przygodne relacje lokalnych zbieraczy-amatorów, folklorystów, zwykle sprowadzające się do zapisu tekstu słownego. Jednakże dzięki potężnej sile memoryzacji infor-

**224. Jabłoneczka**  
(wersja Lesińska)

[RAF. nr. 1496 (Pm. ch. 42 f)]

Na śpiewała: MARJANNA MACHUTOWA z CZAPIEWSKICH (lat 54)

Na prost mę - go o - kę - necz - ka, na prost mę - go  
o - kę - necz - ka wi - ro - sła mi ja - bło - necz - ka  
wi - ro - sła mi ja - bło - necz - ka.

Pieśń *Jabłoneczka* ze zbioru Ł. Kamińskiego<sup>32</sup>

<sup>30</sup> J. Patock, *op. cit.*, s. 10.

<sup>31</sup> Ł. Kamiński, *Szlakiem pieśni kaszubskiej*, „Kuryer Literacko-Naukowy”, Dodatek do „Ilustrowanego Kurjera Codziennego”, Kraków 1936, nr 10, s. III-IV.

<sup>32</sup> Ł. Kamiński, *Pieśni z Kaszub południowych*, Toruń 1936, s. 272.



matorów, urodzonych jeszcze w wieku XIX, poznano melodie niektórych pieśni – zostały one w porę utrwalone na wałkach fonograficznych przez ekipę Łucjana Kamieńskiego w latach 1932 i 1935 i później opublikowane w zbiorze *Pieśni z Kaszub południowych*.

Podobną rolę spełnił wzmiankowany już wcześniej zbiór *Kopa szętopórk* (1936), zawierający 60 pieśni ludowych zebranych przez Jana Patocka od najstarszych informatorów z okolic Strzelna. We wstępie do zbioru badacz podkreślał, że wraz z rozwojem przemysłu, handlu, rozbudową kolei żelaznych i dróg komunikacyjnych zaczęło się stopniowe odchodzenie od muzyki ludowej. Patock nie wahał się nawet użyć stwierdzenia, iż „Kaszubi zaczęli zbliżać się do obcego sobie świata pruskiego”<sup>33</sup>. Przyczyn tego stanu rzeczy upatrywał w zanikającym zwyczaju gromadzenia się przy pracach domowych (przędzenie, szycie, darcie pierza), licznych migracjach ludności, za sprawą których coraz silniejsze stawały się wpływy obce. Nie miały wpływu na zanik muzyki ludowej miało również stopniowe odchodzenie od sfery obrzędowej.

Istniejące jeszcze w połowie XX wieku pieśni ludowe<sup>34</sup>, uchroniła przed zapomnieniem ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego, która na Kaszubach odbyła się w latach 1950-1952. Materiały wówczas zebrane ukazały się jednak dopiero po wielu latach, w trzypięciowym zbiorze *Kaszuby* z serii *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały* (1997-1998), wydanym przez Instytut Sztuki PAN pod redakcją Aurelii Mioduchowskiej i Ludwika Bielawskiego. Ich dopełnieniem dźwiękowym stała się publikacja wybranych nagrań na płycie *Cassubia Incognita* (2009), opartej na zbiorach fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie z lat 1945 i 1950-1952<sup>35</sup>. Zanim jednak materiały te udostępnione zostały szerszemu ogółowi, iście pomnikową rolę w udokumentowaniu pieśni ludowych odegrał zbiór *Pieśni z Kaszub* (1958), zredagowany przez Władysława Kirsteina i Leona Roppla. Śpiewnik ten nie tylko utrwalił najstarsze pieśni ludowe, spopularyzował nowo powstałe utwory autorskie, ale nade wszystko przyczynił się do zainteresowania ludowym repertuarem muzycznym w środowisku kompozytorskim kraju.

---

<sup>33</sup> J. Patock, *op. cit.*, s. 16.

<sup>34</sup> Repertuar wykonywany przez ludowych śpiewaków na Kaszubach nie ograniczał się jedynie do pieśni lokalnych. Mieszkańcom Pomorza nieobce były także pieśni niemieckie i polskie, wykonywane zwykle w lokalnych wariantach melodyczno-słownych. Wiele z takich utworów, często o charakterze makaronicznym, odnaleźć można w trzypięciowym zbiorze *Kaszuby* z serii *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały* (1997-1998).

<sup>35</sup> Płyta ukazała się staraniem Jaromira Szroedera z Muzeum Zachodniokaszubskiego w Bytowie oraz Jacka Jackowskiego z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

## Cechy tradycyjnej muzyki Kaszub

O tym, że tańce kaszubskie przypominają tańce polskie, wspomniał już pod koniec XVIII wieku J.J. Bernoulli. Niejako w sukurs przyszedł mu w 1936 roku Jan Patock, który na mocy badań przeprowadzonych w okolicach Strzelna stwierdził, iż „Kaszubi i Polacy posiadają te same pieśni, co wyjaśnia ich bliskie pokrewieństwo szczepowe”<sup>36</sup>. Podobną opinię, zawartą w słowach: „Cassubia cantat polonice”, sformułował po dwóch terenowych wyprawach na południe Kaszub poznański muzykolog Łucjan Kamiński<sup>37</sup>.

Stwierdzenie to nie jest równoznaczne z odmówieniem Kaszubom twórczości własnej i sprowadzeniem tutejszej muzyki ludowej do asymilacji pieśni ogólnopolskich, z natury swej wędrownych. Przemawia za tym zarówno wariabilność tekstu, jak i zachowanych melodii. Pod względem repertuarowym najciekawszy obszar stanowi Półwysep Helski, z którego pochodzą oryginalne pieśni i melodie, nieodnotowane w innych miejscach. Można przyjąć, że z racji swego szczególnego położenia Półwysep stał się swoistą enklawą, która pozwoliła na przetrwanie starych rybackich pieśni z właściwymi dlań archaizmami modalnymi, z przeważającym metrum dwudzielnym – bez wpływów obcych.

♩ = 72 Hel

Dze je nasz tatł, ach nen-ko, dze je ta łód - ka na-szô?

Na m'órzu wa-łë, a w'oda stë-kô, a bli-za rë - czy í hu-kô

Pieśń *Gdzie je nasz tatł* z Półwyspu Helskiego<sup>38</sup>

Zmiany w obrębie dawniejszych ukształtowań pentatonicznych, ich stopniowe przechodzenie w obręb systemu dur-moll stało się przedmiotem dociekań Łucjana Kamińskiego. Próbował on wiązać obecność częstego na Kaszubach szeroko rozłożonego akordu durowego z wpływami skandynawskiej

<sup>36</sup> J. Patock, *op. cit.*, s. 16

<sup>37</sup> Ł. Kamiński, *Szlakiem pieśni kaszubskiej*, „Kuryer Literacko-Naukowy”, Dodatek do „Ilustrowanego Kurjera Codziennego”, Kraków 1936, nr 17, s. VI.

<sup>38</sup> *Pieśni z Kaszub*, red. Wł. Kirstein, L. Roppel, Gdańsk 1958, s. 31.

bazuny. Teoria ta jednak nie zyskała większego odzewu w środowisku muzykologicznym, które zarzucało Kamińskiemu brak należytego udokumentowania wniosków.

Mało zbadany pozostaje dotąd problem tonalności muzyki Pomorza, podobnie jak sposób kształtowania linii melodycznej i inne właściwości stylistyczne. Descendentalny charakter melodii starych pieśni kaszubskich w istotny sposób odróżnia je od grupy pieśni młodszych, poddanych już wpływowi kultury zachodnioeuropejskiej. Tych ostatnich pieśni jest na Kaszubach zdecydowanie najwięcej. W odróżnieniu od innych regionów kraju, np. Podhala, wyraźnie zaznacza się przewaga muzyki wokalnejszej nad instrumentalną.

Ludwik Bielawski, badający tradycje ludowe w kulturze ludowej, zwraca uwagę na zbieżność systemu rytmicznego Pomorza z Polską, podkreślając zarazem inny sposób kształtowania rytmiki tanecznej na Pomorzu niż w sąsiednich regionach. Traktuje rytm jako czynnik najbardziej odporny na wpływy zachodnie, wiążąc go z prozodją języka kaszubskiego i przewagą w nim akcentów inicjalnych<sup>39</sup>.

Długoletni kontakt kulturowy z Niemcami nie mógł pozostać bez wpływu na charakter lokalnego repertuaru. Większość dawnych mieszkańców Kaszub miała w swym repertuarze nie tylko pieśni kaszubskie, polskie, ale i niemieckie. Było wśród nich wiele melodii tanecznych, które z czasem przeszły też do lokalnego nazewnictwa (Rheinländer – rajlender; Siebentritt – sédmëtrët). Tańce kaszubskie nie oparły się wpływowi mody, która przesuwała się z zachodu Europy na wschód – dominujące pod tym względem okazały się być centralnoeuropejskie tańce towarzyskie, które w XIX wieku uległy swoistemu „uludowieniu” – głównie polki i walce<sup>40</sup>.

Po wiekach etnomuzykologicznych zaniedbań, Kaszuby należą obecnie do najlepiej opracowanych regionów kraju. Jest to zasługą działalności nie tylko muzykologów, ale wielu lokalnych badaczy, folklorystów, naukowców różnych specjalności, w tym również niemieckich (m.in. Alexandra Treichla<sup>41</sup>, Franza Tetznera<sup>42</sup>, Friedhelma Hinze<sup>43</sup>).

---

<sup>39</sup> L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 56-58.

<sup>40</sup> Por. *Muzyka Kaszub. Materiały encyklopedyczne*, red. W. Frankowska, Gdańsk 2005, s. 230-236. Obecnie predylekcja do struktur tanecznych (zwłaszcza walcereków) zaznacza się najsilniej w twórczości Edmunda Lewańczyka.

<sup>41</sup> Alexander Treichel (1837-1901), niemiecki folklorysta, etnograf, publicysta. Dokumentował obrzędy związane z Bożym Narodzeniem, zapustami, zwyczajami weselnymi na terenie Prus Zachodnich (*Westpreussische Spiele*, „Zeitschrift für Ethnologie”, 1883, nr 10, s. 77-84) oraz teksty różnych pieśni ludowych w języku niemieckim (*Volsklieder und Volksreime aus Westpreussen*, Danzig 1895).

<sup>42</sup> Franz Tetzner (1863-1919), niemiecki etnograf. W swoich pracach dotyczących kultury materialnej i duchowej Słowińców i Kaszubów (*Die Slovinzen und Lebakaschuben*, Berlin

Szczególnie wiele wniosła publikacja Instytutu Sztuki PAN w Warszawie – *Kaszuby* z serii *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały* (1997-1998). Znalazło się w niej 670 pieśni, 8 hejnałów bazunowych, hejnał fujarkowy, liczne zabawy taneczne, tańce dwu- i trzymiarowe, poparte naukowym komentarzem.

O muzyce, która wyrosła z korzeni ludowych, tj. muzyce regionalnej, jej twórcach traktuje praca zbiorowa pt. *Muzyka Kaszub. Materiały encyklopedyczne* (2005). Zawarte w niej sylwetki kompozytorów, muzyków, zjawisk muzycznych, które zaistniały w drugiej połowie XX wieku, wszystko to stanowi naturalne uzupełnienie zbioru *Kaszuby*, głównie ze względu na przekroczenie barier tradycyjnie pojmowanej ludowości.

## Poza ludowością – autorska muzyka regionalna

Lata trzydzieste XX wieku były okresem, w którym coraz bardziej zauważalne stawało się zjawisko odchodzenia od folkloru, opartego o przekaz pokoleniowy i naturalne środowisko wykonawcze. Procesowi temu towarzyszyły przemiany społeczne, z których najważniejsza dotyczyła przeniesienia ciężaru gatunkowego kultury Kaszubów ze wsi do miasta. Proces ów dokonywał się za sprawą młodej inteligencji kaszubskiej, znajdującej większe możliwości działania w ośrodkach miejskich.

Lata trzydzieste przyniosły również wzrost zainteresowania muzyką Kaszub w ogólnopolskim środowisku kompozytorskim, co było pochodną opublikowania przez Łucjana Kamińskiego pierwszych materiałów źródłowych w postaci *Pieśni ludu pomorskiego* (1936). Stałym motywem inspiracji stał się fakt odzyskania przez Polskę dostępu do morza, który zdominował bez mała całą międzywojenną twórczość chóralną. Drugim ważnym czynnikiem, który również ma swe początki w latach trzydziestych ubiegłego stulecia, były narodziny regionalnej muzyki autorskiej<sup>44</sup>. Powszechne stało się nawiązywanie do legend

---

1899; *Die Slawen in Deutschland*, Braunschweig 1902) zamieszcza teksty i melodie pieśni i tańców rozpowszechnionych wśród mieszkańców Pomorza.

<sup>43</sup> Friedhelm Hinze (1931-2004), niemiecki językoznawca, slawista, wydał m.in. *Altkaschubische Gesangbuch* (1967), zawierający zbiór pieśni ze Smołdzina z XV-XVIII wieku w przekładzie na język słowiński oraz *Sto kaszubskich tańców* Jana Patocka, opatrzonych własnym komentarzem (*Hundert kaschubische Tanzverse von Jan Patock*, „Zeitschrift für Slawistik”, 1970, nr 15, s. 393-409).

<sup>44</sup> Powstanie nowych utworów chóralnych, silnie osadzonych w realiach nadmorskich, wynikało także z bujnego rozkwitu ruchu śpiewaczego, którego reprezentantem był Pomorski Związek Śpiewaczy. Skupiał on chóry z Okręgu Czerskiego, Nowskiego, Lubawskiego, Grudziądzko-Toruńskiego, Gdańskiego (Kaszubskiego). Twórcami pieśni o tematyce

kaszubskich, poezji ludowej i regionalnej, do nazw związanych bezpośrednio z regionem<sup>45</sup>. Do najczęstszych sposobów wykorzystania folkloru w warstwie muzycznej należało: opracowywanie autentycznych pieśni i tańców ludowych, stylizacja, wykorzystywanie wybranych elementów (cechy tańców, rytm, zwroty melodyczne, skale, ogólny charakter pieśni lub tańca).

Czym była, jest regionalna muzyka autorska? O wyodrębnieniu tego nurtu jako osobnego zjawiska zdecydowały przede wszystkim osoby twórców – uzdolnionych autochtonów, częstokroć amatorów, komponujących z wewnętrznej potrzeby<sup>46</sup>. Duży wpływ na kształtowanie tego gatunku miał również przyjęty zakres tematyczny i wykonawczy utworów. Można przyjąć, że twórczość regionalna wyrosła na bazie dwu nurtów regionalizmu kaszubskiego – ruchu młodokaszubskiego i zrzeszyńców, które stały się zaczynem działań wielu lokalnych poetów, kompozytorów, działaczy kulturalnych.

Najczęstszym środkiem wypowiedzi artystycznej stała się pieśń, rzadziej utwór instrumentalny. Charakterystyczną cechą dla kaszubskich twórców regionalnych stało się łączenie własnych utworów poetyckich z muzyką (Jan Trepczyk, Stefan Bieszk, Antoni Pepliński, Wincenty Rogala, Marian Selin, Maria Boszke, Jerzy Łysk, Jerzy Stachurski, Tomasz Fopke, Witold Treder). Szczególnie wiele odniesień do historii, tradycji Pomorza wyrażonej poprzez symbole, znalazło się w twórczości Jana Trepczyka.

Choć drogi muzyki ludowej i regionalnej biegły od lat trzydziestych ubiegłego wieku w sposób niejako równoległy, z czasem odległość między nimi zaczęła się zmniejszać, czego rezultatem stało się nieuchronne krzyżowanie gatunków. Nie zaszkodziło ono muzyce regionalnej, wzmocnionej o różne elementy ludowe, nie poprawiło natomiast kondycji muzyki ludowej, coraz

---

patriotyczno-morskiej byli m.in. ks. Paweł Nagórski o pseudonimie Rógan (*Pieśń rybaka kaszubskiego o Bałtyku* 1930, *Marzenie Kaszuby* na chór mieszany 1933), Feliks Nowowiejski (*Śpiwnik morski* 1934, *Marsze pomorskie*), Jan Maklakiewicz (*Pieśń o polskim morzu* 1934), Zygmunt Moczyński (*Witaj, polskie morze, Z Pomorza my polski lud, Hymn Pomorza*), Stanisław Kazuro (zbiór pieśni *Morze* 1957). Autorami opracowań kaszubskich pieśni ludowych na chór byli i są w znacznej mierze dyrygenci, tworzący na potrzeby własnych zespołów (m.in. Tadeusz Tylewski, Lubomir Szopiński, Juliusz Mowiński, Leon Łukaszewski, Ireneusz Łukaszewski, Zbigniew Szablewski, Przemysław Stanisławski).

<sup>45</sup> Przykładem opera Feliksa Nowowiejskiego *Legenda Bałtyku* (1924), oparta na motywach baśni o zatopionej Winecie, opera Jana Michała Wieczorka *Jan z Kolna* (1973) do libretta Leona Roppla, kantata *Kaszëbë* (1969) Juliusza Łuciuka na motywach wiersza Alojzego Nagla, *Bajki kaszubskie* na orkiestrę Edwarda Pałlasza (1975), *Kaszubskie pieśni weselne* na chór mieszany (1996) Witolda Rudzińskiego, oparte na pieśniach ludowych z teki *Pomorze* Oskara Kolberga; Henryka Jabłońskiego *Symfonia kaszubska* (1952) oraz kantata *Pomorski szumi wiatr* do sł. F. Fenikowskiego (1961), tegoż autora widowisko baletowe *Gdańska noc* (1970), cykl utworów Adama Świerzyńskiego *Bałtykana* i inne.

<sup>46</sup> W grupie tej przeważają nauczyciele, księża, działacze społeczni.

bardziej spychanej do lamusa historii z racji anachroniczności tematycznej i osadzenia obrzędowego.

Zjawisko folkloryzmu, które po II wojnie światowej dotknęło całą Polskę, nie ominęło również Pomorza. Wskrzeszanie dawnego repertuaru ludowego dokonywało się w drugiej połowie XX wieku głównie na scenie. Rezultatem tego rodzaju zabiegów był nie tylko uwspółcześniony repertuar, ale i zmiany w składzie instrumentów, odchodzenie od jednogłosowości na rzecz dwugłosu, nieuchronna teatralizacja folkloru. Jedną z nielicznych formacji, która nie uległa wpływom folkloryzmu, był zespół wokalny „Wdzydzanki”, wierny ludowej tradycji wykonawczej<sup>47</sup>. W latach dziewięćdziesiątych zaznaczyły się próby eksperymentowania muzyków ludowych z nowymi kierunkami stylistycznymi, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki instrumentalnej.

## Między starą a nową tradycją

Minione półwiecze uświadomiło mieszkańcom Pomorza, że nie ma już powrotu do tradycyjnie pojmowanej ludowości, biorąc pod uwagę zanik przekazu pokoleniowego i faktyczne obumarcie sfery obrzędowej. Nie znaczy to jednak, że druga połowa XX stulecia stała się okresem martwym dla muzycznej kultury Kaszub. Powstawanie nowych, oryginalnych utworów, silnie osadzonych w specyfice regionu, zdaje się temu twierdzeniu zaprzeczać. Podjęto bowiem różne próby łączenia muzyki tradycyjnej z nowymi środkami wyrazu – należała do nich w latach 60. działalność zespołu „Chojny”<sup>48</sup>, zespołu „Sami”<sup>49</sup>, w latach 80. Trio Kaszubskiego „Pomerania”<sup>50</sup>. Próbą ożywienia folkloru były wspólne występy zespołów ludowych z formacjami jazzowymi<sup>51</sup>. Z czasem

---

<sup>47</sup> Działalność Zespołu Śpiewaczek Ludowych *Wdzydzanki*, wykonującego kaszubskie pieśni ludowe oraz pieśni twórców regionalnych (S. Bieszka, J. Trepczyka) przeszła do historii wraz ze śmiercią solistki zespołu – Władysławy Wiśniewskiej. Dokonania grupy uwiecznione zostały na płycie pt. *Wdzydzanki* (1999).

<sup>48</sup> Zespół „Chojny” powstał w Chojnicach w latach 60. XX wieku z inspiracji popularnego gawędziarza doktora Józefa Bruskiego.

<sup>49</sup> Współzałożycielem zespołu „Sami” był Marian Selin – poeta i kompozytor z Jastarni, który zdecydował się na odejście od konwencji kapeli ludowej na rzecz zespołu big-beatowego.

<sup>50</sup> Trio Kaszubskie „Pomerania” tworzyli: Jerzy Łysk, Józef Roszman i Wojciech Czerwiński. Zespół wykonywał współczesne piosenki, głównie własnego autorstwa, do słów kaszubskich w stylistyce muzyki country.

<sup>51</sup> Przykładem otwarcia na nowe kierunki była współpraca zespołu „Koleczkowanie” z jazzmanem Jarosławem Śmietaną, „Modraków” z Parchowa z pianistą jazzowym Leszkiem Kułakowskim, udział zespołu „Bazuny” z Żukowa w wystawieniu *Śpiewnika kaszubskiego* Katarzyny Gaertner. Por. *Muzyka Kaszub*, red. W. Frankowska, Gdańsk 2005, s. 261.

pojawiły się również pierwsze zespoły rockowe prezentujące utwory w języku kaszubskim („Chęc”, „Kompanijô Wãdzëbóków”), a także formacje kameralne prezentujące kaszubską poezję śpiewaną (Agnieszka Bradtke i zespół „Kùtin”, Paweł Ruszkowski i „Kamiszczci”). Grupy te zaistniały niejako na obrzeżu potężnego, liczącego ponad 100 formacji ruchu lokalnych zespołów folklorystycznych. Dokonał się też postęp w dziedzinie promocji kaszubskiej liryki wokalne, do czego przyczynił się zwłaszcza cykl „Spotkań z muzyką Kaszub” w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie.

Wraz z daleko posuniętą różnorodnością stylistyczną wykonywanej muzyki pojawiło się jednak realne zagrożenie, na które zwrócił uwagę Cezary Obracht-Prondzyński, tj. sprowadzenie kultury do poziomu „produktu turystycznego, opartego o uproszczony, w istocie niezwykle ubogi zbiór kilku symboli i wytworów”<sup>52</sup> (w przypadku muzyki: kaszubskie nuty, diabelskie skrzypce, burczybas), i co za tym idzie – wyłącznie imprez o charakterze ludycznym (festyny, jarmarki).

Czy sam fakt nazwania etiudy „kaszubską” umiejscawia ją od razu w kręgu utworów związanych z kulturą regionu? Czy fakt powstania płyty w studio na Kaszubach jest od razu wyznacznikiem jej regionalnej zawartości? Już sam przegląd lokalnej fonografii wskazuje na różny stopień „zależności regionalnej”<sup>53</sup>.

Dostępność fonograficzna sprawia, iż na ogół każdy zespół czy solista dąży do wydania własnej płyty, taśmy, nagrania jako formy zawodowej wizytówki. Najczęściej przyjmują one formę zbioru popularnych pieśni regionalnych dostosowanych do możliwości artystycznych zespołu czy solisty. Do rzadkości należy układ monograficzny, dokumentujący np. utwory z określonego regionu<sup>54</sup> czy twórczość wybranego kompozytora regionalnego<sup>55</sup>. Otwarte pozostaje także pytanie o właściwą promocję muzyki Kaszub w ramach działalności różnych regionalnych stacji radiowo-telewizyjnych.

Coraz częstsze są eksperymenty dźwiękowe z formacjami jazzowymi, zauważalna jest ekspansja pop folku. Wynika to z naturalnej potrzeby zmian,

<sup>52</sup> C. Obracht-Prondzyński, *Kaszubi. Między dyskryminacją a regionalną podmiotowością*, Gdańsk 2002, s. 734.

<sup>53</sup> Nowe trendy w regionalnej fonografii reprezentują płyty grupy rockowej „Chęc” (*Do młodëch* 2000, *Dërnosc* 2016), autorskie płyty twórców młodego pokolenia z poezją śpiewaną w wykonaniu Agnieszki Bradtke i zespołu „Kùtin” (*Òpòwiesc* 2003), płyty Olo Walickiego (*Kaszëbë* 2007, 2015), Tomasza Fopke (*We dwa kònie* 2010, piosenka kabaretowa), płyta Pawła Ruszkowskiego (*Kamiszczci* 2017), muzyka popularna w wykonaniu piosenkarki Weroniki Korthals (*Na wiedno* 2009, *Velevetka* 2011, *Miłota* 2012).

<sup>54</sup> Przykładem takich działań są płyty *Mòrze* (2004) oraz *Ptòszkòwie na lëpie* (2006), wydane przez Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej. Pierwsza zawiera utwory z Półwyspu Helskiego, druga zaś z Kaszub południowych.

<sup>55</sup> Do płyt monograficznych należy m.in. II płyta z albumu *Kaszuby w pieśni artystycznej*, dokumentująca twórczość Jana Trepczyka (2015).

nadążania za modnymi trendami. Także i ogólnokrajowa nadreprezentacja programów telewizyjnych o charakterze rozrywkowym nie pozostaje bez wpływu na kształtowanie kultury regionalnej. Rodzą się zatem kolejne pytania – czy wokalistka śpiewająca estetyką Whitney Houston przynależy jeszcze do grona artystów regionalnych? Czy kaszubskie teksty w zetknięciu z irlandzko-bretońsko-szkocką muzyką folkową należy postrzegać jako muzykę Kaszub? Jak postrzegać grupę, która sama definiuje się jako „7-osobowa formacja hulaszczozmuzyczna z kaszubskim rytmem i zachodniopomorskim zadęciem, mieszająca od 2007 r. bałkańską energię, cygański spontan i żydowską aurę z polską i kaszubską treścią”<sup>56</sup>? Kim są wykonawcy muzyki kaszubskiej, czy to tylko Kaszubi? Gdzie przebiega granica?

Wśród współcześnie działających kompozytorów regionalnych na szczególną uwagę zasługuje Jerzy Stachurski, autor wielu gatunków muzycznych. Jego utwory pisane są z myślą o ludowych wykonawcach, dzieciach z kaszubskich szkół. Stachurski, tworząc duże formy muzyczne<sup>57</sup>, angażuje w ich wykonanie całe środowisko, co z jednej strony niezwykle spaja małą społeczność, z drugiej zaś wzmaga siłę przekazu samych utworów.

Kolejnym wyrazistym przedstawicielem młodszego środowiska twórczego Kaszub jest Tomasz Fopke, który jako pierwszy docenił potęgę Internetu jako narzędzia komunikacji między twórcą a wykonawcą. Na swojej stronie internetowej udostępnia on nie tylko słowa, ale i zapis nutowy, wymowę, podkład instrumentalny<sup>58</sup>. W dobie powszechnego dostępu do zasobów internetowych przyjęty przezeń kierunek działania zyskał znaczne grono odbiorców.

Choć kalendarz imprez artystycznych bogaty jest w różne przeglądy, konkursy, festiwale, rola muzyki tradycyjnej staje się coraz bardziej marginalna w stosunku do twórczości powstającej współcześnie. Tu jednak pomocą bywa zaplecze instytucjonalne, nierzadko związane z dotacją ministerialną. Przykładem takiego działania jest organizowany od 2002 roku w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie cykl o nazwie „Spotkania z muzyką Kaszub.” W ciągu 14 lat jego trwania, zamykającym się liczbą 50 koncertów, dokonano swoistego „bilansu” w dziejach zjawiska określanego muzyką Kaszub, ukazując potencjał repertuarowy regionu w różnych kategoriach (od tradycyjnej ludowości po daleko idące stylizacje), zapraszając do udziału nie tylko artystów wywodzących się z Kaszub, ale i tych przybyłych z innych regionów kraju.

---

<sup>56</sup> „Publiczki”, [w:] [http://muzyka.wp.pl/aid,679280,title,Publiczki,artysta\\_biografia.html?ticaid=117007](http://muzyka.wp.pl/aid,679280,title,Publiczki,artysta_biografia.html?ticaid=117007), dostęp V 2016

<sup>57</sup> J. Stachurski, *Przodkowo – opowieść na głosy i instrumenty* (1991), *Jastrzę – poemat sceniczny na lędzy i muzykantów* (1992).

<sup>58</sup> Adres strony internetowej: [www.fopke.pl](http://www.fopke.pl)



Wielkie nadzieje pokłada się w działalności szkoły, która w ostatnich latach, i to w dużej mierze, przejęła rolę w zachowaniu przekazu kulturowo-językowego. By móc temu zadaniu sprostać, potrzeba wielu wszechstronnie wykształconych nauczycieli. Pierwszą jaskółką zmian są organizowane przez pedagogów-zapaleńców kursy interpretacji pieśni kaszubskich w szkołach muzycznych<sup>59</sup>, włączanie muzyki regionu do programu nauczania<sup>60</sup>, organizowanie konkursów ukierunkowanych na repertuar lokalny<sup>61</sup>, rosnąca oferta wydawnicza, w tym także muzyczna (śpiewniki)<sup>62</sup>.

Stałym i niezmiennym elementem pomorskiej kultury muzycznej pozostaje prężny ruch śpiewaczy, skupiający rozmaite chóry i zespoły wokalne. Podczas gdy jeszcze 100 lat temu funkcję integrującą środowisko śpiewacze pełniły doroczne zjazdy, w czasach współczesnych rolę tę przejęły festiwale i przeglądy chóralskie<sup>63</sup>, festiwale folklorystyczne<sup>64</sup>, konkursy solistyczne i zespołowe<sup>65</sup>, uroczystości patriotyczne, zjazdy Kaszubów, Zjazdy Kaszubskich Śpiewaków, uroczystości religijne z udziałem zjednoczonych zespołów śpiewaczych podczas liturgii mszalnej w sanktuariach Wejherowa, Sianowa, Swarzewa.

Podczas Dnia Jedności Kaszubów, przypadającego 19 marca, zwyczajowo podejmowana jest próba bicia rekordu Guinnessa wśród zebranych w jednej sali kilkuset akordeonistów z całego regionu.

<sup>59</sup> Kursy takie odbyły się w Państwowej Szkole Muzycznej II st. w Gdańsku-Wrzeszczu (2015) oraz w Szkole Muzycznej II stopnia w Gdyni (2016).

<sup>60</sup> Dużą aktywność na tym polu wykazuje od wielu lat Państwowa Szkoła Muzyczna I st. w Wejherowie.

<sup>61</sup> Konkurs Młodego Gitarzysty, Kartuskie Spotkania Chórów Szkół Muzycznych przebiegają od lat w PSM I st. w Kartuzach z obowiązkową kategorią kaszubską.

<sup>62</sup> Wśród śpiewników wydanych w samym tylko XXI wieku znajdują się: *Piesnie Rodny Zemi* (2003), *Kaszubski śpiewnik domowy* (2014), *Kaszubski śpiewnik kołędowy* (2015), *Kaszubski śpiewnik szkolny* (2016).

<sup>63</sup> Do festiwali chóralnych o najdłuższej tradycji należą: Ogólnopolski Festiwal Pieśni o Morzu w Wejherowie (od 1966), Festiwal Pieśni Religijnej im. ks. Ormińskiego w Rumi z kategorią kaszubską, Festiwal Kolęd Kaszubskich w Pierwoszynie, Pomorski Festiwal Pieśni Wielkopostnej w Kielnie, Festiwal „Kaszëbsczë tónë nad Mòłim Mòrzã” w Swarzewie, Kartuskie Spotkania Chórów Szkół Muzycznych w Kartuzach, Kaszubski Festiwal Muzyki Chóralnej i Regionalnej w Żukowie.

<sup>64</sup> Do festiwali typowo folklorystycznych należą Międzynarodowy Festiwal Folkloru „Kaszubskie Spotkania z Folklorem Świata” odbywający się w Brusach, Wielu i Chojnicach, Festiwal Muzyki Inspirowanej Folklorem „Dźwięki Północy” w Gdańsku, Festiwal Kaszubski w Słupsku, Przegląd Zespołów Regionalnych w Wierchucinie, Festiwal Tańca „Serce Kaszub” w Kościerzynie.

<sup>65</sup> Należą do nich: organizowany w Szemudzie od 2006 r. Pomorski Konkurs Kaszubskiej Pieśni Bożonarodzeniowej, Wojewódzki Konkurs Pieśni im. Jana Trepczyka w Miszewie (od 2008 r.), Pomorski Festiwal Piosenki Kaszubskiej „Kaszëbsczë spiëwë” w Luzinie, Kaszubski Festiwal Polskich i Światowych Przebojów w Lipnicy.

Dzięki organizacji konkursów<sup>66</sup>, mających na celu zainteresowanie środowiska kompozytorskiego regionem kaszubskim, powstało szereg nowych pozycji, zwłaszcza wokalnych (solowych i chóralnych). Z pomocą wydawniczą przyszły kaszubskie oficyny współpracujące z lokalnymi instytucjami kultury<sup>67</sup>. Za sprawą wydanych publikacji część utworów trafiła do repertuaru lokalnych chórów (utwory Jana Trepczyka, Andrzeja Koszewskiego, Zbigniewa Penherkiego, opracowania Przemysława Stanisławskiego, Zbigniewa Szablewskiego, Marzeny Graczyk) oraz orkiestr dętych.

Wiele tradycji związanych z rokiem obrzędowym podtrzymywanych jest obecnie za sprawą miłośników folkloru i nauczycieli. Jest to szczególnie cenne wobec powszechnego osłabienia więzi rodzinnych, a co za tym idzie, także i tradycji rodzinnego muzykowania, które zastąpiła bierna forma uczestnictwa w muzyce wyrażona przez udział w koncertach.

Próbą reinterpretacji tradycji ludowej jest organizowany w Bytowie festiwal „Cassubia Cantat”, bazujący na współczesnym odczytywaniu starych melodii kaszubskich.

Przykładem nowej tradycji jest dla Kaszubów udział w wydarzeniach mających określoną rangę artystyczną i religijną, jak np. spektakl *Verba Sacra*, odbywający się rokrocznie styczniową porą od 2004 roku w wejherowskiej kolegiacie. Prezentacja Biblii w języku kaszubskim, w wykonaniu wybitnej aktorki Danuty Stenki, w połączeniu ze zróżnicowaną stroną dźwiękową stanowi dla wielu mieszkańców Pomorza wydarzenie łączące społeczność z całego terenu Kaszub; wydarzenie, którego nie można ominąć<sup>68</sup>.

## Kaszubskie dźwięki

W świecie muzykologii, filozofii i antropologii coraz częściej spotyka się określenie: „audiosfera”. W odróżnieniu od innych pokrewnych terminów jak sonosfera, fonosfera, pod pojęciem audiosfery (wyspecjalizowanej) kryją się

---

<sup>66</sup> Plonem organizacji konkursów na piosenkę w języku kaszubskim, organizowanych przez WOK w Gdańsku w latach 1979-1985 były zbiory pieśni *Lėdze gėdaję* (1980), *Na kaszėbsczi őr* (1981), *Jidze pėzymbk* (1982), *Dalecznosc* (1986). Plon Ogólnopolskiego Konkursu Chóralnego na pieśń chóralną o tematyce morskiej lub kaszubskiej został opublikowany w zbiorze *Morze szumi* (2004). W związku z przyjazdem Papieża Jana Pawła II ogłoszono konkurs kompozytorski na mszę kaszubską – zwycięzcą został Kazimierz Guzowski.

<sup>67</sup> Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Wydawnictwo Region z Gdyni, Nadbałtyckie Centrum Kultury z Gdańska, Wejherowskie Centrum Kultury.

<sup>68</sup> *Verba Sacra. Modlitwy Katedr Polskich. Biblia Kaszubska w Wejherowie 2004-2008*, Wejherowo 2008.

„dźwięki i odgłosy stanowiące o specyfice danej przestrzeni”<sup>69</sup>. Niejako naturalną implikacją staje się pytanie: czy regiony mogą mieć swój specyficzny krajobraz dźwiękowy? Czy można go opisać, zmierzyć? Czy jest on wartością stałą, czy podlega zmianom kulturowo-cywilizacyjnym?

Zdaniem Marcina Rychtera: „Jeszcze w połowie XIX wieku każda sytuacja dźwiękowa miała charakter unikatowy – nikt nie słyszał dwukrotnie takiego samego szczekania psa ani dwóch identycznych wykonń nokturnu Chopina. Obecnie to, co słyszalne, przestało już być z istoty głosem czy odglosem czegoś, jest raczej anonimowym dźwiękiem jako takim, czystym drganiem powietrza, za którym nic nie stoi”<sup>70</sup>. Stwierdzenie to pozostaje w związku z postępowaniem technologicznym, jaki dokonał się w ostatnim półwieczu. Dotyczy to zwłaszcza zapisu dźwiękowego na coraz bardziej udoskonalanych nośnikach, podczas gdy otaczająca nas rzeczywistość, zarówno miejska, jak i wiejska, rejestrowana jest na ogół w sposób mało znaczący.

Co tworzyło najdawniejszą kaszubską audiosferę, wyjąwszy wszelkie możliwe zjawiska akustyczne, mające źródło w odgłosach przyrody (szum rzeki, morza, lasu, tętent koni, grzmot, deszcz, śpiew ptaków, szczęk kos przy żęciu zboża, stukot młotów kowalskich)? Czy należycie postrzegamy wagę procesu komunikacji międzyludzkiej – dokonującej się niegdyś na Pomorzu w kilku różnych językach? Czy pamiętamy, jak znaczący wpływ na życie mieszkańców miała wspólna zabawa, czynny udział w obrzędach dorocznych oraz religijnych? Czym tak naprawdę różni się kaszubska audiosfera sprzed 100 lat od tej współczesnej?

W ubiegłym wieku zarówno melodie, jak instrumenty często uczestniczyły w procesie przekazu semantycznego. Świadczą o tym melodie grywane na bazonie jako sygnały ostrzegawcze np. na Jeziorze Wdzydzkim, sygnalizacyjna funkcja dzwonów. Instrumenty, postrzegane dziś bez mała jako ikony ludowej muzyki Kaszub – diabelskie skrzypce i burczybas – nie należały ongiś do typowego składu kapeli. Ich rola sprowadzała się głównie do uczestnictwa we wrzawie obrzędowej, wszczynanej na rozstaju dróg dla odstraszenia złych mocy i odprowadzenia starego roku. Jak pisze Zbigniew Jerzy Przerembski: „Z chwilą, gdy obserwujemy na scenie instrumenty, które niegdyś pełniły funkcje magiczne, służące do realizowania antymuzyki, będącej odwrotnością muzyki normalnej – spotykamy się ze swoistym paradoksem. Jest nim zderzenie dwu światów, w których muzyka i antymuzyka funkcjonują jednocześnie”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Maria Gołaszewska w swej książce *Estetyka pięciu zmysłów* (Warszawa-Kraków 1997), wyróżniła 3 rodzaje audiosfery: potoczną, zorganizowaną i wyspecjalizowaną. Cyt. za T. Misiak, od *przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni*, [w:] <https://www.google.pl/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Tomasz+Misiak+audiosfera>

<sup>70</sup> M. Rychter, *Dźwięki z punktu widzenia czasu*, Dwutygodnik.com, strona kultury

<sup>71</sup> Z.J. Przerembski, hasło *Diabelskie skrzypce* [w:] *Muzyka Kaszub...*, s. 42-43.

Nie tylko w zespołach folklorystycznych zdarzają się przypadki przekraczania pewnego kulturowego tabu, czego dowodzi *Msza kaszubska na chór i diabelskie skrzypce* Tomasza Fopkego, w której zastosowano instrument, z racji nazwy i funkcji nigdy niefunkcjonujący w kościele. Użycie tego instrumentu w utworze wykonywanym podczas liturgii kościelnej świadczy o potraktowaniu go jako atrybutu kaszubskości, z drugiej zaś dowodzi pewnego rodzaju przekory kompozytora.

Wraz z odejściem XX wieku przechodzą powoli do historii dawne tradycje śpiewacze – kolędnicze i pustonocne. Choć podejmuje się rozmaite formy przeciwdziałania tej sytuacji<sup>72</sup>, istnieje uzasadniona obawa, że wiele z tych utworów może odejść z najstarszym pokoleniem.

Zmiany w lokalnej audiosferze dotyczą też ruchu pielgrzymkowego. Coraz częściej nowe pieśni wypierają repertuar, przez lata pielęgnowany przez pątników i zespoły im towarzyszące, a miejsce tradycyjnego repertuaru pielgrzymkowego zastępują popularne marsze amerykańskie. Warto jednak wspomnieć, że w 2015 roku podjęto starania mające na celu powrót do lokalnego repertuaru – przykładem tego typu działania jest seria wydawnicza o nazwie Biblioteka Orkiestrowa Kaszub, Kociewia i Powiśla, mająca na celu utrwalanie i popularyzowanie w środowisku orkiestr dętych repertuaru, wyrosłego na Pomorzu<sup>73</sup>. W pierwszym tomie tej serii utwalono utwory w aranżacji wejherowskiego kapelmistrza, Alfonsa Patera, w tym niezwykle cenne dla tradycji pielgrzymkowej tusze odpustowe, właściwe dla określonej grupy pielgrzymkowej. Tusze, odgrywane na Kalwarii Wejherowskiej, identyfikowały w przestrzeni dźwiękowej daną grupę pątniczą<sup>74</sup>.

Jako nowszą tradycję należy postrzegać włączanie nowo powstałych pieśni kaszubskich do kanonu utworów liturgicznych, wykonywanych głównie podczas uroczystości odpustowych, mszy kaszubskich. Dzięki prężnemu działaniu Rady Chórów Kaszubskich uroczystości odpustowe na Kalwarii Wejherowskiej, w sanktuariach maryjnych Swarzewa i Sianowa wiele zyskały na wymiarze religijno-regionalnym.

---

<sup>72</sup> W 2015 roku staraniem ZK-P w Gdańsku wydano płytę *Cierpiącym duszom pieśni puste nocy*, dokumentującą praktykowane na Kaszubach pieśni pustonocne. Wykonawcami byli: Chór Kameralny „Discantus” oraz Schola Cantorum Akademii Muzycznej w Gdańsku pod dyrekcją Sławomira Bronka. Współcześnie organizowane są również warsztaty pieśni pustonocnych.

<sup>73</sup> Wydawnictwo ukazuje się od 2015 roku nakładem Nadbałtyckiego Centrum Kultury w współpracy z Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. Drugi tom z tej serii stanowią *Melodie z Pomorza* (2016) w opracowaniu długoletniego dyrygenta Reprezentacyjnej Orkiestry Marynarki Wojennej w Gdyni – Ireneusza Stromskiego.

<sup>74</sup> W. Frankowska, *Melodie zapomniane. Muzyka w ruchu pielgrzymkowym, związanym z Kalwarią Wejherowską*, [w:] *Kalwaria Wejherowska. Żywy pomnik kultury barokowej na Pomorzu*, Wejherowo 2008, s. 87-94.

Wraz ze wzrostem zainteresowania kaszubską grupą etniczną i jedynym w Polsce językiem o statusie regionalnym, powstają nowe utwory z kręgu muzyki współczesnej, jak np. *Pieśni fonemiczne* Karola Nepelskiego, utwory kompozytorów spoza Pomorza do tekstów w języku kaszubskim.

Liczba ogółem istniejących utworów jest niemała<sup>75</sup>, niemniej dzieła te stunkowo rzadko goszczą w programach koncertowych gdańskich instytucji kulturalnych. Równie rzadko pojawiają się w otwartej przestrzeni dźwiękowej miasta. Oprócz sporadycznie grywanej melodii *Hymnu kaszubskiego* Feliksa Nowowiejskiego żaden z gdańskich carillonów nie gra melodii z Pomorza, słysząc je za to z wieży kolegiaty kartuskiej.

Jako tradycję wynalezioną należy traktować dążność do powstawania hejnałów miejskich – ich posiadaniem chlubią się: Bytów<sup>76</sup>, Kościerzyna<sup>77</sup>, Gdańsk<sup>78</sup>, Wejherowo<sup>79</sup>, Łeba<sup>80</sup>, Kartuzy<sup>81</sup>, Puck<sup>82</sup>. Niektóre z hejnałów mają wyraźne konotacje regionalne, o czym świadczy nawiązywanie do określonych ukształtowań melodycznych (*Kaszubskie nuty* w hejnale Kartuz, fragmenty pieśni *Mòje stroně* Jana Trepczyka w hejnale Wejherowa). Bywa, że wagę hejnału podkreśla także godzina jego emisji – tak jest w przypadku hejnału Pucka, który rozbrzmiewa codziennie o godzinie 13.48 na pamiątkę daty uzyskania przez Puck praw miejskich w 1348 roku.

Zdarza się również, iż na co dzień dźwiękową przestrzeń miasta wypełnia nie tyle hejnał miejski (grywany podczas ważnych uroczystości), co melodia, będąca formą autoidentyfikacji mieszkańców (lub władz miasta). Taki przypa-

<sup>75</sup> Zasoby wokalnie-instrumentalne Pomorza obejmują m.in.: 5 mszy kaszubskich, 6 kantat, tetralogię, *Requiem*, pasję, *Magnificat*, 3 opery, kilka słuchowisk muzycznych, muzykę do ponad 20 sztuk teatralnych, kilkaset pieśni i piosenek, w tym wiele opracowań chóralnych. Por. *Muzyka Kaszub...*, s. 136-143.

<sup>76</sup> Hejnał Bytowa wyłoniony został na drodze konkursu w 2000 roku i odtąd rozbrzmiewa podczas ważniejszych uroczystości miejskich. Autorem hejnału jest Jacek Stańczyk.

<sup>77</sup> Hejnał Kościerzyny skomponował Zygfryd (Fred) Daszkowski, założyciel i wieloletni dyrygent Big Bandu Freddens w Kościerzynie.

<sup>78</sup> Hejnał Gdańska wyłoniony został w ramach konkursu. Skomponował go w 2001 roku Adam Sławiński z Warszawy.

<sup>79</sup> Hejnał Wejherowa skomponował prof. Marek Rocławski z Wejherowa.

<sup>80</sup> Twórcą hejnału Łeby jest prof. Mariusz Matuszewski z Poznania. Hejnał rozbrzmiewa w południe z wieży kościoła św. Jakuba, począwszy od lipca 2007 roku. W lipcu 2010 roku na Skwerze Rybaka została wmurowana tablica pamiątkowa, na której uwieczniono nuty hejnału.

<sup>81</sup> Skomponowany przez Waldemara Czaję hejnał Kartuz transmitowany jest z dachu Urzędu Miejskiego w Kartuzach o godzinie 12.00.

<sup>82</sup> Hejnał Pucka wybrany został podczas plebiscytu przeprowadzonego wśród mieszkańców miasta. Zwyciężyła melodia skomponowana przez Jacka Stańczaka (bez odniesień kaszubskich).

dek ma miejsce w Wejherowie, gdzie z Ratusza Miejskiego co trzy godziny rozbrzmiewa w wersji instrumentalnej refren *Hymnu kaszubskiego* Feliksa Nowowiejskiego „Nigdė do zgubė nie przinda Kaszėbė...”<sup>83</sup>. Zjawisko to wpisuje się w tezę Hobsbawna, iż hymny to wynalezione tradycje, które pełnią funkcję tworzenia tożsamości<sup>84</sup>.

Przyglądając się obecnej kulturze Kaszub, nieuchronnie pojawia się pytanie o jej kształt, nawiązywanie do lokalnych korzeni, łączność z poprzednikami. Czy nie jest ona aby tworem hermetycznym, dziełem kilkorga twórców, czy odpowiada różnym pokoleniom? Dzięki różnym działaniom środowisk twórczych i naukowych dźwięki Kaszub postrzegane są obecnie inaczej aniżeli 20 lat temu. Nie są już domeną li tylko zespołów folklorystycznych, ale coraz częściej stanowią niezależną wypowiedź młodych artystów, wyrażających swoje związki z regionem poprzez najbliższy sobie język muzyczny. Światło dzienne ujrzało szereg utworów, pozostających dotąd w archiwach Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie. Pomnożono istniejącą bazę materiałowo-źródłową, powstały młode zespoły artystyczne, pojawili się nowi soliści, dyrygenci. Choć chciałby się uznać istniejący stan rzeczy za całkiem zadowalający, rodzi się pytanie o stałość tej tendencji. Może warto byłoby lokalne doświadczenia wzbogacić o długofalowe działania innych grup etnicznych – Żmudzinów, Fryzów, Retoromanów, z którymi Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie nawiązało już pewien kontakt?

Ważne jest, by mimo nieuchronności zmian, właściwej każdej kulturze – regionalnej, ogólnonarodowej, masowej – dźwięki Kaszub nie zatraciły swego charakteru i stanowiły stały, istotny wyróżnik kultury Pomorza.

Witosaława Frankowska

### **The Sounds of Kashubia. The Kashubian's Music Heritage and its Transitions**

#### SUMMARY

The main aim of the article is to describe the transformation process of music in the areas that have been inhabited by Kashubians. The special attention is paid to the folk and religious songs during Prussian occupation and reborn Polish statehood. Moreover, the article discusses the birth of the authorial, regional music

---

<sup>83</sup> F. Nowowiejski, *Hymn kaszubski*, opr. hejnału na 3 ąąąki W. Frankowska.

<sup>84</sup> E. Hobsbawn, T. Ranger, *Tradycje wynalezione*, Kraków 2008, s. 15.

in the 1930s and Kashubian inspirations in the works of the other Polish composers. Finally, the latest efforts to protect musical heritage as well as new dimensions of creative activities adapted to the modern cultural realities such as phonography or media coverage are presented. This article refers to issues embedded between inherited tradition and its modern shape. It shows the recent examples of reinterpretation of folk tradition and efforts with the regard to create a new one in contemporary cultural space.