

## PERSPEKTYWY POLSKICH BADAŃ ARCHEOMUZYKOLOGICZNYCH

*Anna Gruszczyńska-Ziółkowska*

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

*Pamięci Izy Tomaszewskiej, archeologa,  
w trzecią rocznicę Jej tragicznej śmierci.*

Archeologiczne narzędzia dźwiękowe i instrumenty muzyczne to nie mi dziś świadkowie przeszłości. Jest ich niemało. Czekają na swój czas, na ponowne odkrycie, a niektóre także — na ożywienie ich dźwięków. Wydana przed ponad 40 laty książka Włodzimierza Kamińskiego *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich* nosi podtytuł „zarys problematyki rozwojowej”. We wstępie Autor podkreśla, że przedstawiona przez niego praca jest odpowiedzią na dotkliwie odczuwany „brak ramowego opracowania całego procesu ewolucji instrumentarium na ziemiach polskich”<sup>1</sup>. Dziś, jakkolwiek opracowanie Kamińskiego wciąż jest pierwszym podręcznikiem każdego badacza sięgającego po prehistoryczne instrumenty, trudno się zgodzić z Autorem, że nie warto zajmować się „tymi instrumentami, których znaczenie w ogólnym procesie ewolucyjnym było marginesowe”<sup>2</sup>. W świetle dynamicznego rozwoju badań archeomuzykologicznych na świecie wydaje się, że jest wręcz przeciwnie. Odnotowuje się tendencje do uszczegółowienia studiów z jednej, a rozszerzania kontekstu badań i zakresu pytań — z drugiej strony, a także odejście od czystej, suchej organologii. Każdy więc z obiektów może okazać się zabytkiem cennym, wiele mówiącym także np. o jego twórcy. Na przykładzie polskich badań pragnę pokazać zasadniczą problematykę archeomuzykologii jako dyscypli-

<sup>1</sup> WŁODZIMIERZ KAMIŃSKI, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich: zarys problematyki rozwojowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971, s. 7.

<sup>2</sup> Jw.

ny wykorzystującej osiągnięcia i metody badań wielu innych specjalności akcentując sprawę perspektyw badawczych.

#### ARCHEOLOGIA MUZYCZNA CZY ARCHEOMUZYKOLOGIA

Pierwsza kwestia, jaka się pojawia i chyba już na zawsze pozostanie nierozstrzygnięta w sposób jednoznaczny to sprawa terminologii — archeologia muzyczna (archeologia muzyki)<sup>3</sup> czy archeomuzykologia? Archeologia muzyczna / archeomuzykologia w sposób naturalny kojarzy się z badaniami zabytkowych instrumentów muzycznych, pozyskanych w wyniku działań archeologicznych. W istocie jednak mowa tu o dyscyplinie mocno rozgałęzionej, obejmującej także badania historyczne<sup>4</sup>, językoznawcze<sup>5</sup>, ikonograficzne<sup>6</sup>, etnograficzne<sup>7</sup>, czy wreszcie studia analityczne nad notacjami muzycznymi<sup>8</sup>. Ten zakres studiów nad muzyką kultur starożytnych w pełni niemal pokrywa się z programem badań szeroko rozumianej archeologii i jedynymi właściwie wyróżnikami, determinującymi specyfikę dyscypliny są pogłębione studia organologiczne i, oczywiście, sama tematyka badań. Stąd — przyjęta przez większość badaczy nazwa dyscypliny: archeologia muzyczna, wskazująca na archeologię jako naukę dominującą i wyznaczającą, a właściwie ograniczającą obszar zainteresowania tej nauki do zagadnień związanych z muzyką. Nie umiem powiedzieć, kiedy i w jaki sposób to się dokonało, choć zapewne można by to zjawisko drobiazgowo prześledzić. Pozwolę sobie tu odnotować jedynie kilka interesujących momentów tego procesu.

<sup>3</sup> Polski termin, tłumaczony z jęz. angielskiego (*music archaeology*) lub niemieckiego (*Musikarchäologie*), powinien brzmieć „archeologia muzyki”; osobiście skłaniam się ku wersji „archeologia muzyczna”, za terminem używanym w językach romańskich (fr.: *archéologie musicale*, hiszp.: *arqueología musical*, wł.: *archeologia musicale*).

<sup>4</sup> Np. badania AMNONA SHILOAHA, ELEONORY ROCCONI, ANNY BOSHNAKOVEJ.

<sup>5</sup> Np. prace DAHLII SHEHATY, ALEXANDRY VON LIEVEN.

<sup>6</sup> Np. prace Martina van Shaika, Bo Lawergrena.

<sup>7</sup> Szczególnie dotyczy to kultur o pewnej ciągłości (np. studia nad tradycją celtycką JOHNNA PURSERA, badania chilijskie CLAUDIO MERCADO, JOSÉ PEREZA DE ARCE). Warto jednak wspomnieć, że pierwszym, który zwrócił uwagę na walor źródeł etnograficznych w badaniach nad muzyką starożytną był HANS HICKMANN. Znajdując podobieństwa w zakresie pewnych zjawisk (np. niektórych technik wykonawczych czy konstrukcji instrumentów), rozumiał je jako uzasadnione.

<sup>8</sup> Od akadyjsko-huryckich zapisów z połowy drugiego tysiąclecia przed Chrystusem (np. Ann Draffkorn Kilmer) po greckie (np. STEFAN HAGEL, STELIOS PSAROUDAKÇS), nie wykluczając koncepcji egipskich zapisków cheironomicznych (HANS HICKMANN).

W 1981 r., w serii *World Archaeology* ukazał się tom zatytułowany *Archaeology and musical instruments*<sup>9</sup> i było to pierwsze otwarcie archeologii na zagadnienia z zakresu muzyki<sup>10</sup>. Wtedy właśnie chyba po raz pierwszy zaznaczył się problem terminologiczny, który nie pojawiał się we wcześniejszych publikacjach muzykologicznych (głównie organologicznych) dotyczących materiału archeologicznego<sup>11</sup>. Vincent Megaw, redaktor tomu, mówi ogólnie o potrzebie badań „materiału paleo-organologicznego”<sup>12</sup>, i „archeologii instrumentów muzycznych”, ale Joan Rimmer używa już nazwy „archo-organologia”, a Cajsa Lund wręcz — „archo muzykologia”<sup>13</sup>. Rok później odbyła się pierwsza konferencja grupy archo muzykologicznej, związanej pod auspicjami środowiska etnomuzykologicznego — International Council for Traditional Music. Grupę nazwano wprawdzie „Study Group on Music Archaeology”, ale wydany w 1983 r. tom pokonferencyjnych artykułów zatytułowany został *European Archaeomusicology*<sup>14</sup>.

Być może terminologiczne przesunięcie punktu ciężkości dokonało się całkiem przypadkiem. Otóż jedna z kolejnych konferencji tej grupy odbyła

<sup>9</sup> *Archaeology and musical instruments*, red. Vincent Megaw, w: *World Archaeology* vol. 12 no. 3, Routledge and Kegan Paul Ltd. 1981.

<sup>10</sup> W pewnym sensie, temat wynikał z programu serii, w której każdy tom poświęcony był innemu zagadnieniu. Muzyczny tom jest trzydziesty szósty z kolei (vol 12 no 3), zawiera 11 artykułów.

<sup>11</sup> Np. prace HANSA HICKMANN, czy publikacje albumowe innych autorów, zebrane w serii *Musikgeschichte in Bildern* pod redakcją niedawno zmarłego WERNERA BACHMANN.

<sup>12</sup> Megaw konsekwentnie używa tu terminu, którym posługiwał się jeszcze w końcu lat 60. Za nim o paleo-organologii i paleoinstrumentologii mówi też polski badacz, Tadeusz Malinowski (TADEUSZ MALINOWSKI, *Archaeology and musical instruments in Poland*, w: *Archaeology and musical instruments*, op. cit., s. 268; T. MALINOWSKI, *Ellen Hickmann, 'Musik aus dem Altertum der Neuen Welt'. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1990*, w: *Słupskie studia historyczne*, Słupsk 1993, s. 189).

<sup>13</sup> Cajsa Lund podkreślała wówczas, że jej pierwsze systematyczne badania nad prehistoryczną muzyką Skandynawii rozpoczęły się w latach 70. pod nazwą archo muzykologii (CAJSA LUND, *The archaeomusicology of Scandinavia*, w: *Archaeology and musical instruments*, op. cit., s. 246). W ostatnim swoim artykule badaczka używa terminu *music archaeology*, ale przypomina przy okazji, że jej zainteresowania były klasyfikowane początkowo jako *sound archaeology* — archeologia dźwięku (C. LUND, *Soun Tools, Symbols or Something Quite Different? On Possible Percussion Instruments from Bronze-Age Sweden — Including Methodological Aspects of Music-Archaeological Research*, w: *Studien zur Musikarchäologie VIII. Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, red. Ricardo Eichmann, Fang Jianjun, Lars-Christian Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rhaden/Westf. 2012, s. 62–73.)

<sup>14</sup> *European Archaeomusicology: A Summary and Abstracts of a Seminar on the Archaeology of Musical Instruments. 1st International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Cambridge, December 1982*, red. Graeme Lawson, Music-Archaeological Report no. 6, Cambridge 1983.

się pod hasłem *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, a zorganizowana była w ramach francuskiego Roku Archeologii (1990). Z tej racji prezentowane referaty, choć w większości *stricte* muzykologiczne lub nawet niewiele mające wspólnego z archeologią<sup>15</sup>, skupiono w sesje tematyczne według kryteriów chronologicznych i geograficznych, o tytułach „archéologie orientale”, „archéologie greco-romaine”, „... medievale”, „... précolombienne” itp. Wówczas też Ann Buckley, w swoim metodologicznym referacie poświęconym interdyscyplinarności, niezbędnej w muzykologicznych studiach mediewistycznych, w zasadzie skoncentrowała się na komplementarności studiów historycznych i etnomuzykologicznych. Dodała do nich wprawdzie badania nad instrumentami, ale w istocie jej propozycja nie wyszła poza problematykę organologii. A jednak tytułem tekstu autorka zasugerowała znacznie więcej: *L'histoire de la musique médiévale: musicologie, ethnomusicologie, ou archéologie de la musique? Quelques questions de notre époque*<sup>16</sup>.

Po blisko 20 kolejnych latach, obfitujących w liczne publikacje o charakterze interdyscyplinarnym, obserwuje się utrwalenie nazwy „archeologia muzyczna”. Trzeba przyznać, że lata te niosą także przykłady rzeczywiście intensywnego udziału archeologów i przedstawicieli dyscyplin związanych z technikami archeologicznymi<sup>17</sup>. Podobnie jak w innych gałęziach nauki, będących polem działań interdyscyplinarnych, funkcjonowanie na wspólnym gruncie przedstawicieli rozmaitych dyscyplin skutkuje, oczywiście, różnorodnością w zakresie metodologii badań. Sygnalizowane są więc potrzeby uznania wzrostu znaczenia innych specjalności, które dotychczas przez archeologię uważane były za towarzyszące lub wręcz pomocnicze, a także tworzenia się innych kierunków interdyscyplinarnych<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Np. ikonograficzne studium MARTINE JULIAN, *Tristan et la harpe: enquête sur les manuscrits du 'Tristan en prose' de la Bibliothèque Nationale*, w: *La pluridisciplinarité en archéologie musicale* red. Catherine Homo-Lechner, Annie Belis. Centre français d'archéologie musicale Pro Lyra, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1994, s. 449–477.

<sup>16</sup> ANN BUCKLEY, *L'histoire de la musique médiévale: musicologie, ethnomusicologie, ou archéologie de la musique? Quelques questions de notre époque*, w: *La pluridisciplinarité...*, op. cit., s. 503–512.

<sup>17</sup> Np. tafonomiczne i mikroskopowe badania instrumentów paleolitycznych FRANCESCO D'ERRICO i GRAEME LAWSONA.

<sup>18</sup> Alexandra von Lieven, egiptolog, rozważając typ prowadzonych przez siebie studiów (uwzględniając przede wszystkim rodzaj źródeł i niezbędny warsztat badawczy), wskazała na równowagę dwóch dyscyplin — archeologii i filologii: „trudno zaprzeczyć, że 'filologia muzyczna' jeśli można użyć takiego określenia w analogii do 'archeologii muzycznej' — to raczej głównie kwestia kulturowego znaczenia muzyki niż technicznej muzykologii. To zgadnienie postawione nie tyle muzykologom, co

Obecnie, jak się zdaje, zdecydowana większość badaczy koncentruje się na zagadnieniach bliższych muzykologii, a właściwie obserwuje się powrót do zagadnień organologicznych, co prawdopodobnie związane jest z rozwojem technologii badań (np. analityczne programy komputerowe) i technologii rekonstrukcji instrumentów (obrazowanie trójwymiarowe, cyfrowa rekonstrukcja dźwięków). Na przykład najnowszy wydany w 2012 r., ósmy tom *Studien zur Musikarchäologie* (seria wydawnictw pokonferencyjnych International Study Group on Music Archaeology) zatytułowany jest *Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*<sup>19</sup>. Lecz tylko czwarta część spośród 37 tekstów dotyczy bezpośrednio tego tematu, przy czym część autorów rozumie kontekst archeologiczny niekoniecznie dosłownie — jako wykopaliskowy, raczej jako kontekst kulturowy (sięgając po odniesienia etnograficzne). Drugie tyle stanowią prace dotyczące ikonografii, natomiast około połowa artykułów poświęcona jest organologii, akustyce i teorii muzyki czasów minionych.

Przywołane tu fakty z krótkich dziejów archeomuzykologii/ archeologii muzycznej pokazują, że kwestia samej nazwy kierunku dyscypliny jest w zasadzie nieistotna, a dyskusja — bezprzedmiotowa. A jednak, na gruncie polskich badań ta relacja zdaje się być znacznie bardziej wyrazista i — jak sądzę — warta uwagi. Otóż zaobserwować można dwa, równoległe, wyraźne nurty. Różni je specyfika podejścia do materiału i zakres stawianej problematyki, co sprawia, że dość łatwo kwalifikowane być mogą jako kierunki odmienne — archeologia muzyczna i archeomuzykologia. Zwracam na to uwagę nie po to, by dzielić i tak niewielką grupę badaczy podejmujących tę tematykę, raczej — by zaakcentować dotychczasową, niekorzystną dla muzykologii dysproporcję, jeśli chodzi o jej udział w tego rodzaju badaniach i w ich projektowaniu.

Pierwszy z tych nurtów — archeologiczny — jest znacznie silniejszy, lepiej reprezentowany. Są to prace koncentrujące się na identyfikacji i opisie obiektów, ich datowaniu, przypisaniu określonej kulturze, określeniu kontekstu, z jakiego pochodzą, wyznaczeniu funkcji. To bardzo cenne opracowania, wymagające znajomości materiału archeologicznego, teoretycznej

---

egiptologom. Myślę jednak, że nie powinno to prowadzić do sytuacji, w której każda dyscyplina po prostu dążyłaby do ugrania własnego interesu. Tu potrzebny jest intensywny dialog.” ALEXANDRA VON LIEVEN, *Music Archaeology — Music Philology. Sources on Ancient Egyptian Music and Their Inherent Problem*, w: *Studien zur Musikarchäologie IV. Music-Archaeological Sources: Finds, Oral Transmission, Written Evidence*, red. Ellen Hickmann, Ricardo Eichmann, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf. 2004, s. 103.

<sup>19</sup> *Studien zur Musikarchäologie VIII. Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, red. Ricardo Eichmann, Fang Jianjun, Lars-Christian Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf. 2012.

i praktycznej wiedzy na temat konkretnych kultur, ich zasięgu, kontaktów czy wpływów, które mogą skutkować „wędrówką” pewnych typów instrumentów. Autorzy tych prac to najczęściej archeolodzy, którzy w toku prac wykopaliskowych natrafili na instrumenty muzyczne i — w pewnym sensie — z konieczności zajęli się tymi obiektami. Wielką zasługą badaczy działających „archeologicznie” jest też wyłowienie — spośród tysięcy innych artefaktów — obiektów rozpoznanych jako instrumenty muzyczne (lub ich fragmenty) czy narzędzia dźwiękowe<sup>20</sup>.

Archeologiem, który bliżej i na dłużej zajął się przedmiotami służącymi do produkcji dźwięku jest Tadeusz Malinowski. Jego publikacje (począwszy od lat 70.<sup>21</sup> po połowę minionej dekady) są przykładem ciekawych wyników muzyczno-archeologicznego postępowania. Wartościową pozycją (zwłaszcza dla muzykologów) jest wykład, podsumowujący dotychczasową znajomość naszych artefaktów muzycznych i porządkujący je zarówno chronologicznie, jak i systematycznie<sup>22</sup>. We wcześniejszych swoich pracach Autor nie dokonuje w zasadzie szczególnych analiz, raczej po prostu wskazuje interesujące zabytki i ich konteksty. Można powiedzieć, że przede wszystkim podsuwa obiekty warte uwagi. Jednak poważnym problemem, który dość często Malinowski podejmuje jest kwestia interpretacji funkcji niektórych obiektów. Nierzadko Autor inicjuje dyskusje z innymi badaczami (zwłaszcza z muzykologami). Przykładem jest sprawa tzw. wirujących kostek (aerofony wolne), tj. podłużnych klocków kościanych o jednym lub dwóch otworach.

O dźwiękowej funkcji tych obiektów wspomina wielu europejskich badaczy<sup>23</sup>, opierając interpretację na obserwacjach praktyki ludowej. Szwedzka badaczka Cajsja Lund, przeprowadziła także rekonstrukcję techniki wy-

<sup>20</sup> O znaczeniu tego etapu badań świadczy przedsięwzięcie podjęte w 1982 przez Graema Lawsona: wydrukował on serię kolorowych plakatów, przedstawiających rozmaite części instrumentów muzycznych, które mogą wystąpić wśród znajdujących obiektów. Rozwieszał je na ścianach w bazach stanowisk archeologicznych. Z moich doświadczeń wspomnieć mogę wykłady połączone z demonstracją charakterystycznych szczątków instrumentów, które organizowane są dla członków misji archeologicznej w Nasca na początku każdego sezonu wykopaliskowego (rzadko, oczywiście, prowadzone przeze mnie osobiście). Dzięki temu materiał jest sklasyfikowany i odseparowany już w pierwszych chwilach po wydobyciu.

<sup>21</sup> Artykuł na temat glinianego gwizdka z Komorowa, opublikowany wspólnie z Włodzimierzem Kamińskim w 1973 r. (T. MALINOWSKI, W. KAMIŃSKI, *Narzędzie dźwiękowe kultury lużyckiej z Komorowa, pow. szamotulski*, w: *Slavia Antiqua*, t. 20, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1973, s.137–142).

<sup>22</sup> T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne i narzędzia dźwiękowe z wykopalisk archeologicznych w Polsce*, Bydgoskie Kolokwium Wiedzy o Ziemi t. 7, Bydgoszcz 2004.

<sup>23</sup> W Polsce — KAMIŃSKI, op. cit., s. 47.

dobycia dźwięku, co przedstawiła na płycie *The Sounds of Prehistoric Scandinavia*<sup>24</sup>, a obecnie często demonstruje na rozmaitych pokazach czy konferencjach. Jednak Malinowski sugeruje, że „może owe przedziurawione kostki pełniły funkcję hetek do spinania odzieży”<sup>25</sup>.

Trzeba podkreślić, że prace Malinowskiego, które przekraczają ramy czystego opisu znaleziska, cenne są nie tylko dla muzykologów. Również przed archeologami odsłaniają wtórne, dźwiękowe funkcje obiektów, które *stricto* narzędziami dźwiękowymi nie są, jak na przykład pochodzące z młodszej epoki brązu i epoki żelaza naszyjniki z zawieszkami, mogące pełnić rolę idiofonów<sup>26</sup>.

Zabytki często nie są zachowane w całości, a ich szczątki niekoniecznie mają walor diagnostyczny. Tym większej wagi i znaczenia nabiera dobry warsztat archeologiczny, umożliwiający rozpoznanie i wyróżnienie wśród znalezisk obiektów nietypowych, ale też chęć podjęcia próby ich identyfikacji (choćby *per analogiam*). Archeolodzy Barbara Baczyńska i Jerzy Tomasz Bąbel proponują interpretację znaleziska, odwołując się do innego zabytku, którego funkcja muzyczna wcale nie była oczywista, raczej ustalono ją pośrednio. W Mierzanowicach (grób 75) znaleziono 13 rurek kościanych o długości od 1,5 do 5,5 cm (z ciętych kości długich zwierzęcych). Zdaniem Autorów, może tu chodzić o fletnię Pana, podobną do tzw. multanek z Przeczyc. Piszą przy tym: „znamiennym jest, że fletnie Pana na cmentarzystwie w Mierzanowicach znaleziono w grobach dorosłych kobiet wyposażonych w inwentarz typowo męski — amulety z kłów dzika i zębów zwierzęcych”. Autorzy podkreślają również, że tzw. multanki z Przeczyc, które datowane są na ok. VIII w. przed Chrystusem (przełom V okresu brą-

<sup>24</sup> Wydanej pierwotnie w Sztokholmie w 1984 roku jako płyta analogowa, a następnie — CD, dostępnej w sprzedaży do dziś. Płycie towarzyszy obszerny album.

<sup>25</sup> T. MALINOWSKI, *Cajsa Lund, Fornordiska klanger — The Sounds of Prehistoric Scandinavia*, Stockholm 1984, w: *Słupskie Prace Humanistyczne* nr 6a, Słupsk 1986, s. 252. Kilka lat później badacz podejmuje ten wątek ponownie, wskazując, że np. „nawarstwienia wczesnośredniowiecznego grodu w Opolu, zbadane na powierzchni ok. 1000 m<sup>2</sup> i datowane od schyłku X w. po połowę XIII w., dostarczyły aż 144 owych przedmiotów [...]. Występowały one w każdym poziomie chronologicznym grodu, zawsze stanowiąc zdecydowaną większość wśród innych wyrobów z kości”. Podobne dane przytacza dla stanowisk z podgrodzia w Gdańsku, na Ostrowie Lednickim koło Gniezna, także dla dwóch stanowisk na terenie Niemiec (T. MALINOWSKI, *Wczesnośredniowieczne hetki czy wirujące kostki?*, w: *Słupskie Studia Historyczne*, Słupsk 1993, s. 3–13).

<sup>26</sup> W kwestii tej interpretacji, idzie Malinowski za Włodzimierzem Kamińskim, który obiekty tego rodzaju przedstawia w pracy *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich...* (T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, op. cit., s. 12–13); T. MALINOWSKI, *Les instruments de la préhistoire polonaise*, w: *Les Dossiers d'Archéologie* nr 142, Dijon 1989, s. 62–63.

zu i halsztatu), uznawane są za najstarszy przykład fletni Pana na ziemiach polskich. Tymczasem, jak piszą, zabytki „z kultury mierzanowickiej postarzają metrykę występowania tych instrumentów na ziemiach polskich o 1000 lat”. Zatem — nie bagatela — chodziłoby o datowanie na ok. 3 700 lat temu. Niestety, nie ma możliwości kontynuowania badań nad tym ewentualnym instrumentem — oryginalny materiał spłonął w czasie pożaru w Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie w 1991 r.<sup>27</sup>

Do prac w pewnym sensie podobnych do archeologicznych, to znaczy skupiających się na wskazywaniu znalezisk i ogólnym ich omówieniu z perspektywy ich miejsca w kontekście epoki, należą także prace niektórych muzykologów — ks. Hieronima Feichta czy wspomniane na wstępie dzieło Włodzimierza Kamińskiego<sup>28</sup>.

Drugi nurt badań, który ze względu na stosowane metody i zakres podejmowanych zagadnień należałoby nazwać archeomuzykologicznym, kształtują prace koncentrujące się na problematyce rekonstrukcji budowy instrumentów, na kwestiach ich właściwości dźwiękowych czy technice gry. Tych prac jest stosunkowo mało. Wspomnieć tu warto publikowane w końcu lat 80. rozważania Ewy Dahlig nad dziejami polskich chordofo-nów smyczkowych, dla których niejako wstępem czy też inspiracją były badania odkrytej w 1985 r. w Płocku fideli z XVI w<sup>29</sup>. W tym samym czasie pojawiły się studia Macieja Rychłego nad zabytkami średniowiecznymi: piszczałkami (z Kowalewa, Międzyrzecza, Ostrówka w Opolu i Kruszwicy) oraz opolskimi gęślami<sup>30</sup>. Celem tych badań było poszukiwanie trwa-

<sup>27</sup> BARBARA BACZYŃSKA, JERZY TOMASZ BĄBEL, *Aerophonic Musical Instruments in the Mierzanowicka Culture / Aerofoniczne instrumenty muzyczne używane przez ludność kultury mierzanowickiej*, w: *Sprawozdania archeologiczne* nr 59, IAIE PAN, Kraków 2007 s. 325–343. Rysunek, przedstawiający przeczytkie multanki znalazł się nawet na okładce numeru czasopisma.

<sup>28</sup> Znaczną listę badaczy — zarówno archeologów jak i muzykologów oraz wykaz ich prac znajdzie Czytelnik we wstępie do artykułu DOROTY POPLAWSKIEJ, *Z badań archeomuzykologii polskiej: średniowieczne aerofony*, w: *Staropolszczyzna muzyczna, Księga Konferencji, Warszawa 18–20 października 1996*, red. J. Guzy-Pasiakowa, A. Leszczyńska, M. Perz, Warszawa, 1998, s. 145–155 oraz w omówieniu T. MALINOWSKIEGO *Polskie badania archeomuzykologiczne po II wojnie światowej*, w: *Archeologia i prahistoria polska w ostatnim półwieczu*, red. M. Kobusiewicz, S. Kurnatowski, Poznań 2000 s. 491–505.

<sup>29</sup> EWA DAHLIG, *Z dziejów instrumentów smyczkowych na ziemiach polskich – XVI-wieczny chordofon płocki*, w: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, IS PAN Warszawa, LIM Łódź 1987, s. 21–28; EWA DAHLIG, *Chordofon płocki. Przyczynek do historii instrumentów smyczkowych na ziemiach polskich*, „Muzyka” nr 33, IS PAN Warszawa 1988, s. 35–52.

<sup>30</sup> M.in. MACIEJ RYCHŁY, *Instrumenty wykopaliskowe jako podstawa dla ustalania diachronii systemu muzycznego*, „Muzyka” nr 2 IS PAN Warszawa, 1986 s. 67–78. M. RYCHŁY, *O XI-*



łych elementów czy wręcz zasad systemu dźwiękowego<sup>31</sup>. Zadanie, jakie postawił sobie Autor zmusiło go nie tylko do bardzo drobiazgowej analizy obiektywnie wyznaczonego szeregu dźwięków piszczałek, ale także do interpretacji tych danych, modyfikowanej wedle rozmaitych kryteriów (np. ergonomika gry czy wzajemne relacje w strojeniu piszczałki i gęśli).

Biorąc pod uwagę te doświadczenia i tak zarysowaną perspektywę badawczą, można było sądzić, że następne lata — lata 1990. przyniosą intensywny rozwój muzykologicznych badań nad instrumentami archeologicznymi, że rozwijać się będzie zakres podejmowanej problematyki muzykologicznej. Tak się jednak nie stało. Grono badaczy na stałe związanych z archeomuzykologią i podejmujących nowe zagadnienia badawcze praktycznie rzecz biorąc stopniało do dwóch osób: Tadeusza Malinowskiego i Doroty Popławskiej, będących archeologami. Tadeusz Malinowski jeszcze w 2004 r. pisał: „Otóż — jeśli chcemy nieco głębiej wniknąć w świat dźwięków oraz muzyki owych najdawniejszych i późniejszych mieszkańców Polski, konieczna jest bardziej intensywna współpraca archeologów z muzykologami-instrumentoznawcami”<sup>32</sup>. Trzeba tu podkreślić, że nie pierwsze to hasło wzywające muzykologów do współpracy. Podobną wypowiedź znajdujemy we wcześniejszym o 40 lat artykule Mariana Rulewicza: „...na konieczność podjęcia poważniejszych studiów nad pierwocinami muzyki słowiańskiej i polskiej, zwrócił ostatnio uwagę W. Hensel. Jednakże podjęcie tego tematu bez współudziału etnografa i muzykologa, wydaje się być dosyć trudne”<sup>33</sup>.

Postulat zbliżenia archeologii i muzykologii stara się obecnie realizować Dorota Popławska. W jej dorobku znajdują się opracowania zarówno syntetyzujące obszerny materiał<sup>34</sup>, jak i studia nad świeżo odkrytymi za-  
bytkami<sup>35</sup>. Jako muzyk (flecistka), Popławska w większym stopniu niż inni archeolodzy rozumie potrzebę badania „instrumentów pod kątem cech

---

*wiecznych instrumentach muzycznych ze słowiańskiej osady w Opolu*, „Muzyka” nr 4, IS PAN Warszawa, 1987 s. 61–74.

<sup>31</sup> Rychły mówi o „systemie muzycznym” (1986, s. 67)

<sup>32</sup> Rzecz znamienna — zamykając swój wykład, Malinowski mówi o „badaniach archeomuzykologicznych”.

<sup>33</sup> MARIAN RULEWICZ, *Wczesnośredniowieczne instrumenty dźwiękowe z badań archeologicznych na Pomorzu Zachodnim*, w: *Materiały Zachodniopomorskie* t. IX 1963, s. 222.

<sup>34</sup> W książce *Średniowieczne instrumenty strunowe na ziemiach Polski, Czech i Rusi*, Warszawa 1996.

<sup>35</sup> Na przykład opracowania znalezisk z Elbląga z lat 1986–1989 oraz 1998 (D. POPŁAWSKA, *Instrumenty muzyczne średniowiecznego Elbląga*, w: *Archaeologia Elbigensis* 2, red. G. Nawrońska, J. Tandecki, Elbląg-Gdańsk 1997, s.145–154; D. POPŁAWSKA, TADEUSZ CZECHAK, *The tuning and playing of a medieval gittern and fiddle from Elblag, Poland*, „Consort” vol. 58, Dolmetsh Foundation, Somerset 2002, s. 5–12).

dźwiękowych, skal czy technik gry”<sup>36</sup>. Zwłaszcza zagadnienia dotyczące konstrukcji instrumentów i ich stroju, a także praktyki gry znajdują odzwierciedlenie w publikowanych przez Autorkę ostatnio<sup>37</sup> omówieniach instrumentów.

#### POLSKA W EUROPIE, ŚWIAT W POLSCE

Nie mamy w Polsce nadmiaru archeologicznych zabytków muzycznych. Oceniając nasze miejsce w Europie pod względem liczby dobrze rozpoznanych obiektów, można powiedzieć, że zapewne bliżej nam do Skandynawów, z zadowoleniem witających każdy, choćby najmniejszy nowy obiekt z X czy XI w., niż do spadkobierców Pompei<sup>38</sup>.

Nie nazbyt bogaty, wydawałoby się, a przede wszystkim niespecjalnie zróżnicowany zasób zabytków wynika, oczywiście, z procesów kształtowania kulturowego naszego obszaru, ale także z warunków klimatycznych i glebowych, sprawiających, że materiał organiczny (najczęściej przecież stosowany do budowy instrumentów), ulega stosunkowo szybkiemu rozkładowi. Najlepiej zachowane są więc zabytki kościane (gwizdki, piszczałki), ceramiczne (bębny naczyniowe, grzechotki) i metalowe (dzwonki, naszyjniki, elementy uprzęży).

Inną przyczyną dość skromnej wiedzy o zabytkach jest fakt, że często pozostają one ukryte w magazynach. Szczęśliwie, jeśli przynajmniej leżą tam jako obiekty odpowiednio rozpoznane. Taki stan rzeczy jest bolączką nie tylko polskich kolekcji — już ponad 20 lat temu Ellen Hickmann stawiała postulat podejmowania szeroko zakrojonych, muzykologicznych eksploracji zasobów muzealnych.

Z drugiej strony, jeśliby spojrzeć na nasz „dobytek” nie z perspektywy ilościowej, a raczej pod kątem dziedzictwa tradycji europejskich, można powiedzieć, że dana jest nam pozycja wręcz szczególna. Mamy bowiem

<sup>36</sup> D. POPŁAWSKA, *Z badań archeomuzykologii polskiej...*, op. cit., s. 147.

<sup>37</sup> D. POPŁAWSKA, *Flet prosty i fujarka: nowe odkrycia archeomuzykologii Elbląga*, w: *Archeologia et historia urbana*, red.: Roman Czaja, Grażyna Nawrońska, Marian Rębkowski, Janusz Tandecki, Muzeum Elbląskie, Elbląg 2004, s. 483–488; D. POPŁAWSKA, *Archeomuzykologia polska o aerofonach fletowych*, „Wiadomości Archeologiczne”, t. LVII, PMA Warszawa 2004–2005 (2005).

<sup>38</sup> Na marginesie wspomnę, że absolwentka Instytutu Muzykologii UW, Olga Sutkowska przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą rekonstrukcji tibii rzymskich, ma też już spory dorobek badawczy (np. OLGA SUTKOWSKA, *Etruscan and Greek Double Pipes: An Iconographical Comparison of their Organology*, w: *La musica en Etruria. Atti del Convegno Internazionale, Tarquinia 18/20 settembre 2009*, red. Marilena Carrese, Emiliano Li Castro Maurizio Martinelli, Comune de Tarquinia, Tarquinia 2010, s. 79–92).

obiekty, które sytuują nas w kręgu najdawniejszych kultur europejskich, inne z kolei — dowodzą licznych związków z kulturami sąsiednimi. Że związki te w dziejach naszych często były tragiczne — to osobna sprawa. Faktem jest, że dzisiaj materiał ten jest atrakcyjny dla badaczy europejskich i może być wykorzystany nie tylko do rozwoju rodzimych interdyscyplinarnych badań archeomuzykologicznych. Wydaje mi się, że stymulując rozwój archeomuzykologii, byłibyśmy w stanie centralizować w Polsce badania o zasięgu międzynarodowym.

Przykładem imponującego wieku naszych zbiorów jest nasz najstarszy zabytek — gwizdek z Jaskini Mamutowej w Wierzchowiu (Małopolska), pochodzący z okresu schyłkowego paleolitu (ok. 20–30 tys. lat)<sup>39</sup>. Co ciekawe, ma on konstrukcję dokładnie taką samą, jak licznie występujące zabytki górnopaleolityczne z terenów Francji czy północnej Hiszpanii, znajdujące w sąsiedztwie jaskiń o najpiękniejszych przykładach sztuki wizualnej<sup>40</sup>. Są to gwizdki budowane z wykorzystaniem naturalnie pustych w środku kości palczkowych rena, występujące w dwóch rozmiarach — zgodnie z wielkością pierwszej lub drugiej falangi. W końcu lat 80. francuskie zabytki były badane akustycznie<sup>41</sup>. Warto byłoby przeprowadzić analogiczne badania zabytku polskiego.

Z okresu neolitu pochodzą niezbyt liczne ceramiczne grzechotki (datowane na piąte tysiąclecie przed Chrystusem), ale też interesujące ceramiczne bębny naczyniowe ze Śląska, Wielkopolski i Kujaw (z IV / III tysiąclecia przed Chrystusem). Jak podkreśla Malinowski, takie membranofony występują również w innych rejonach Europy środkowej i wschodniej<sup>42</sup>. Przy okazji warto przywołać tu dyskusję, jaką podjął Malinowski z Cajsą Lund na temat ceramicznych bębnow naczyniowych, nieco późniejszych — z okresu młodszego brązu i wczesnej epoki żelaza. Otóż Lund przedstawiła rekonstrukcję bębna o formie naczynia ceramicznego, na którego

<sup>39</sup> W zbiorach Muzeum Archeologicznego w Krakowie. Publikowany m.in. przez W. Kamińskiego (1971), T. Malinowskiego (2004), D. Popławską (2004–2005). Obraz tego i innych artefaktów z Jaskini Mamutowej dostępny: [http://www.ma.krakow.pl/muzeum/zbiory/jaskinia\\_mamutowa](http://www.ma.krakow.pl/muzeum/zbiory/jaskinia_mamutowa) [dostęp: grudzień 2012].

<sup>40</sup> Np. gwizdki i płyty kamienne z rytami w postaci wizerunków zwierząt (okres magdaleński) z jaskini Gourdan (CATHERINE HOMO-LECHNER, *L'archéologie musicale*, w: *Préhistoire de la musique. Sons et instruments de musique des âges du Bronze et du Fer en France*, Musée de Préhistoire de Nemours, Nemours 202, s.36–37).

<sup>41</sup> Dźwięki nagrywane i analizowane przez zespół działający pod kierunkiem Michela Dauvois. Niektóre z wyników są publikowane, ukazują częstotliwość podstawową ok.2 kHz, wyraźnie kształtujące się kolejne składowe i stosunkowo niewielki poziom szumu.

<sup>42</sup> T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne i narzędzia dźwiękowe...*, op. cit., s. 8–9.

bokach, w pobliżu wylewu znajdują się guzki. Obecność tych guzków zdecydowała o interpretacji funkcji naczynia jako bębna — miały one wspierać osznurowanie membrany. Tymczasem, jak utrzymuje Malinowski — ten rodzaj guzków występuje w tym czasie po prostu jako dekoracja, charakterystyczna dla naczyń kultury łużyckiej. Dodaje także: „ponieważ zaś dość oczywiste zapożyczenia ceramiczne z obszaru kultury łużyckiej sięgają nawet terenu środkowej Szwecji (np. Hallunde), naczynie to byłbym skłonny uznać za wyraz tychże zapożyczeń”<sup>43</sup>.

Nie umiem powiedzieć, na ile opinia Malinowskiego rozstrzyga kwestię w jej merytorycznym wymiarze. Przytaczam ją tu przede wszystkim, by wskazać jeden z możliwych kierunków dyskusji na forum międzynarodowym, w której nasz, polski głos mógłby być istotny choćby ze względu na stosunkowo znaczne zaplecze w postaci materiału porównawczego. Nasza zapoczątkowana w neolicie tradycja budowy ceramicznych bębnow była kontynuowana, a w okresie około przełomu er (od ok. 400 lat przed Chrystusem do ok. 500 AD) powstawały naczynia o podwójnym dnie, zawierające wewnątrz przestrzeni między dnami małe kamyczki lub grudki gliny. Były to, oczywiście, idiofony, jednak forma tych naczyń (o szerokim wylewie i wcięciu pod krawędzią) nie wyklucza rozważenia ich podwójnej funkcji — idiofonów i membranofonów zarazem<sup>44</sup>.

Zdarzają się w naszych zbiorach zabytki oryginalne, zapewne importowane. Nie bez przyczyny, o znaleziskach z Elbląga z 1998 r., Dorota Popławska pisze:

Poza fletem prostym, którego odkrycie jest samo w sobie wydarzeniem ogromnej wagi na skalę europejską, bardzo cennym znaleziskiem jest czop tego instrumentu. Zbudowany z trzech elementów, nie znajduje analogii w bardzo rzadkich odkryciach czopów podczas prac wykopaliskowych. Z pewnością jest on wart głębszych studiów nad zasadnością takiej konstrukcji.

<sup>43</sup> T. MALINOWSKI, *Cajsa Lund, Fornnordiska klanger...*, op. cit., s. 251.

<sup>44</sup> T. MALINOWSKI, *Instrumenty muzyczne i narzędzia dźwiękowe...*, op. cit., s. 15 (por. także wcześniejszy jego artykuł: T. MALINOWSKI, *Narzędzia dźwiękowe i instrumenty muzyczne z okresu późnolateńskiego i okresu wpływów rzymskich w Polsce*, „Przegląd Archeologiczny” vol. 47, Wrocław 1999, s. 45–59). Rzecz jest, oczywiście, do dyskusji, ale warto zauważyć, że tego typu rozwiązania są stosowane w różnych kulturach świata (np. kultrún Mapucze w Chile), a i polska muzyka ludowa, choć nie daje przykładów bębnow ceramicznych (ani w ogóle naczyniowych), niesie liczne przykłady praktycznych rozwiązań koncepcji połączenia membranofonu z idiofonem (np. tzw. bęben ze stalką, bębenek z brząkadłami).

Mowa tu o instrumencie, który na podstawie kontekstu archeologicznego datowany jest na koniec XV lub początek XVI wieku. Jest to blisko 30-centymetrowy flet podłużny o 8 otworach palcowych (7+1), wykonany z twardego drewna. Jak pisze Autorka, „jego powierzchnia została dokładnie opracowana, a toczony, gładki korpus był zapewne pierwotnie powlekany żywicą. Otwory dźwiękowe wywiercono, najprawdopodobniej świderkiem, otwór wargowy starannie wycięto”. Autorka ocenia ten instrument jako „w pełni profesjonalny”, jednak, jak się okazuje, nie było w tym czasie w Elblągu pracowni, w której mógł być powstać (przynajmniej nic o takiej nie wiadomo). Przegląd materiału na temat tego typu fletów, występujących gdzie indziej, poszukiwanie analogii, dało ciekawy wynik, wskazujący na zachodnioeuropejską proveniencję tego instrumentu. Znany jest przy tym dość bogaty materiał ikonograficzny, a także traktaty teoretyczne i opracowania techniki gry, ilustrujące rozmaite kombinacje palcowania. Wynika z nich między innymi<sup>45</sup>, że pozycja rąk na instrumencie była dowolna, co w pewnym sensie uzasadnia dość specyficzne ukształtowanie najniższego, podwójnego otworu palcowego<sup>46</sup>. Popławska wskazuje też kilka znanych analogicznych egzemplarzy instrumentów z epoki, które znajdują się w kolekcjach muzealnych (Paryż, Wiedeń) oraz zabytki archeologiczne z Getyngi (Niemcy) i okolic Dordrechtu (Holandia)<sup>47</sup>.

Wielkim atutem polskich badań w kontekście studiów europejskich może być stosunkowo wysoka trwałość naszej tradycji ludowej. W archeomuzykologii służy ona często za punkt odniesienia i przestrzeń poszukiwania analogii — zwłaszcza tam, gdzie ciągłość kulturowa nie została drastycznie przerwana. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na trzy małe, ale być może wiele mówiące, drewniane obiekty z Wolina, identyfikowane jako ustniki trąb. Dwa z nich datowane są na XI do XIII w., trzeci — ogólnie — na wczesne średniowiecze. Włodzimierz Kamiński publikuje rysunek przedstawiający jeden z tych ustników (odkryty w 1955 r.)<sup>48</sup>, samemu obiektowi poświęca też uwagę w tekście. Wprawdzie zastrzega,

<sup>45</sup> Chodzi tu o „najstarszy traktat o fletach prostych” *Opera intitulata Fontegara* wydany w Wenecji przez Silvestro di Ganassi w 1535 r., a także informacje w *Musica getutscht* z 1511 r. Sebastiana Virdunga (D. POPŁAWSKA, *Flet prosty i fujarka...*, op. cit., 2004, s. 483–488).

<sup>46</sup> Techniczne zagadnienia dotyczące sposobu gry budzi także inny zabytek elbląski — piszczałka 4-otworowa (3+1), zwana przez autorkę „fujarką”. Tutaj autorka stanęła nie tylko wobec kwestii konstrukcyjnych instrumentu, ale zwróciła także uwagę na szczególne fakty obiekty, wskazujące, że mimo dość specyficznych rozmiarów, ukształtowania i rozmieszczenia otworów, gra na tym instrumencie była możliwa (tamże).

<sup>47</sup> Jw.

<sup>48</sup> W. KAMIŃSKI, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich...*, op. cit., il. 38.

że „oczywiście jeden egzemplarz nie może stanowić jeszcze ostatecznego dowodu, choć prawdopodobnie znalezisk tego typu jest więcej, tylko nie zostały one dotychczas zidentyfikowane przez prowadzących badania archeologów”, ale zaraz dodaje:

rzecz jednak znamienita: ów ustnik nie różni się absolutnie budową od ustników do trembit, bazun czy ligawek budowanych dzisiaj przez naszych ludowych muzykantów<sup>49</sup>.

W latach 1973 i 2000, a zatem już po publikacji książki Kamińskiego, znalezione zostały dwa następne drewniane obiekty, które także — porównując z materiałem etnograficznym — łatwo jest interpretować jako ustniki trąb<sup>50</sup>.

Czwarty, podobny obiekt, datowany na XI w., wykonany jest z kości<sup>51</sup>. Znalezione w trakcie niemieckich wykopalisk, przeprowadzonych na stanowisku Wolin — Wzgórze Wisielców (Kurhan 3), po raz pierwszy opublikowany został w 1989 roku. Identyfikacja czy raczej interpretacja funkcji tego zabytku wzbudziła pewną dyskusję, która sama w sobie stanowi bardzo interesujące i warte głębszego wejrzenia zagadnienie. Przyłączył się do niej także Kamiński i nie wiem, czy swoją autorytatywną oceną nie zdusił jej: „nie możemy uznać za ustnik ‘trąby’ obiektu przytaczanego przez M. Rulewicza [...], ponieważ jego budowa nie daje podstawy do takiej interpretacji”. Tymczasem Rulewicz, odnosząc się do oceny H. A. Knorra z 1936 r., że „przedmiot ten był częścią składową noża względnie sztyletu”, zwraca uwagę na dwa fakty: średnica otworu tego obiektu, jak i jego grubość są nieproporcjonalnie duże w stosunku do znalezionej noża.

Poza tym nóż ten, tkwiąc w resztkach skórzanej pochwy, posiadał prawdopodobnie uchwyt drewniany, którego część owinięta była zachowanym srebrnym drutem<sup>52</sup>.

Do argumentów tych dodałabym jeszcze jeden, którego ani archeolodzy, ani Kamiński nie brali pod uwagę — kwestię kontekstu znaleziska.

<sup>49</sup> Jw., s. 48.

<sup>50</sup> Panu Wojciechowi Filipowiakowi z Pracowni Archeologicznej IAE PAN w Wolinie serdecznie dziękuję za udostępnienie zdjęć i szczegółów dotyczących tych zabytków. Jemu, a także panu prof. Marianowi Rębkowskiemu z Oddziału IAE PAN w Szczecinie dziękuję za możliwość prezentacji zabytków na sesji muzykologicznej XII Konferencji NTAG (Nordic Theoretical Archaeology Group) w kwietniu 2012 r.

<sup>51</sup> Wydobyty w XIX w., pierwszy raz opublikowany był w 1898 r. przez Adolfa Stubenraucha (w *Baltische Studien*). Dł. 56 mm, otwór wlotowy o średnicy 14 mm, wylotowy — 17 mm (M. RULEWICZ, *Wczesnośredniowieczne instrumenty dźwiękowe...*, op. cit., s. 225).

<sup>52</sup> Jw., s. 229.

Otóż obiekt ten umieszczony został na klatce piersiowej zmarłego. Jeśli uznamy, że znajdujący się w wyposażeniu grobu nóż usytuowany został w odpowiednim miejscu (osadzony w specjalnej w pochwie), być może umiejscowienie tego kościanego obiektu także należałoby odczytywać jako właściwe.

Przypuszczam, że warto byłoby wrócić do tej dyskusji i ponownie przyjrzeć się obiektowi. Po pierwsze — należałoby rozpatrzyć jego kształty i rozmiary w kontekście pełniejszych danych dotyczących ustników drewnianych trąb<sup>53</sup>. Jest jeszcze jeden ciekawy wątek dotyczący tych zabytków. Pochodzą one z czasu, gdy Wolin, znany na północy jako Jomsborg, był siedzibą Jomsvikingów — zbrojnej drużyny Haralda Sinozębego<sup>54</sup>. Bynajmniej, nie mam na myśli przypisania zabytku tradycji wikińskiej, ani w ogóle podejmowania reinterpretacji pochodzenia obiektu. Zwłaszcza, że — jak twierdzi Rulewicz — zarówno zdobienia tego przedmiotu, jak i inne obiekty, znajdujące się w eksplorowanych grobach nie mają cech rzemiosła wikińskiego, raczej charakterystyczne są dla wyrobów słowiańskich<sup>55</sup>. Przeciwnie — myślę o uaktualnieniu badań, a szczególnie uwydatnieniu odwołania do materiału etnograficznego, a następnie upowszechnieniu wyników na obszarze skandynawskim. Nasuwa się tu bowiem skojarzenie z pewną trudnością, na jaką natrafili skandynawscy badacze, którzy podjęli się rekonstrukcji długich trąb drewnianych. Wlotowe końce tych trąb mają kształty i rozmiary sprawiające kłopot w doborze ustników. Przy rekonstrukcji próbowano nawet przyjąć rozwiązanie z zastosowaniem stroika.

Archeologiczne zabytki skandynawskie pochodzą z dwóch miejsc. Pierwszym z nich jest Oseberg w Norwegii (na południe od Oslo). W kurhanie grobowym znaleziono wikiński statek o długości 21,5 m, na pokładzie którego pochowane były dwie kobiety. Grób / statek, oprócz licznych obiektów stanowiących symboliczne wyposażenie (tekstylia, ofiary zwierzęce), zawierał także drewnianą rurę o długości 106,5 cm, wykonaną z czarnej olszyny. Znaleźisko datowane jest na IX wiek. Inne dwie trąby pochodzą z Danii — jedna z Hering (korpus wykonany z leszczyny oraz 11 obrę-

<sup>53</sup> Warto tu sięgnąć zarówno po materiał publikowany przez Adama Chętnika (który zresztą wspomina o stosowaniu do budowy ustników nie tylko drewna, ale i rogu), a także po nowsze prace, w tym — przede wszystkim — Piotra Dahliga.

<sup>54</sup> Od końca X w, a szczególnie aktywność Wikinów w tym obszarze trwała do połowy XI w. (JAKUB MORAWIEC, *Wolin w średniowiecznej tradycji skandynawskiej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Idziego Panica, Instytut Historii, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice 2007).

<sup>55</sup> M. RULEWICZ, *Wczesnośredniowieczne instrumenty dźwiękowe...*, op. cit., s. 230.

czy jesionowych), druga z pobliskiego Holing. Obie również znalezione zostały w obrębie łodzi, mają ok. 80 cm długości, a datowane są na okres 375-530 AD, co pozwala Skandynawom mówić o przedwikingińskiej tradycji tych instrumentów<sup>56</sup>.

Instrumenty identyfikowane są jako lury. Konstrukcja tych instrumentów różni się jednak od typowych dzisiaj lurów skandynawskich, budowanych przede wszystkim z kory brzozonej. Natomiast bardzo przypomina sposób budowy obecnych na ziemiach polskich ligaw czy bazun: podłużnie cięte, rozszerzone konicznie połówki odpowiednio wyżłobione, których łączenie wzmocnione jest pierścieniami. Oczywiście, powstaje pytanie — czy istnieje związek między zachodnimi trąbami archeologicznymi i trąbami etnograficznymi, obecnymi głównie na obszarze północno-wschodniej Polski i dalej na wschód — na terenach Litwy, Łotwy, po Estonię i wreszcie — także Finlandię<sup>57</sup>. Sądzę, że tak, a widziałabym go w przestrzeni południowego Bałtyku.

Prawdopodobnie obecność trąb na statkach może być tłumaczona ich sygnalizacyjną funkcją, podobnie jak użycie ligaw przez pływających po polskich rzekach flisaków czy oryli<sup>58</sup>. Pierwsze bowiem dzwony na północnoeuropejskich statkach montowane były dopiero ok. XIII w. Przedtem

<sup>56</sup> Kurhan z Oseberg eksplorowany był w 1904, datowanie budowy statku na 820 r., zaś pochówku — na 834 r. Duńskie instrumenty znaleziono w 1995 r. Lur z Hering ma 79,5 cm długości, zabytek z Holing — 78 cm. Za: OLE JØRGEN UTNES, OLAF B. BRATTEGAARD, *The Oseberg tube*, 2011, <http://abel.hive.no/trompet/oseberg/> [dostęp: grudzień 2012].

<sup>57</sup> VALDIS MUKTUPĀVELS, *Musical Instruments in the Baltic Region: Historiography and Traditions*, w: *The World of Music*, Vol. 44 (3), 2002, s. 21–54, <http://www.music.lv/mukti/BalticMI.htm> [dostęp: grudzień 2012].

<sup>58</sup> Autor sygnowany jako LM pisze, o surmie: „Podobną jest ona do ligawki, lecz znacznie większa, gdyż posiada 2 metry i 3 cent. długości, średnica górna węższa ma 5, a szersza 10 cent. Wyrobioną jest z młodej olszyny, lub lipiny, tak jak ligawka rozłupanej, wydrążonej i przymocowanej szczelnie małemi obrączkami i klinikami. Przy średnicy górnej znajduje się często drewniany munsztuczek. [...] Corocznie jednak, gdy poleszukowie z płytami puszczają się po Niemnie, zabierają z sobą i przy rozpalonych ogniskach dmą w duże surmy swoje. Silne echo rozlega się wówczas uroczo po cichym nadniemeńskim brzegu, odbija się raz i drugi z trudem ginie gdzieś w od dali, tak, że niejednemu zdawać się może 'że to wojski gra jeszcze, a to echo grało!'. L.M., *Surma*, w: *Wisła 1889 t. III z. 3*, s. 653. O praktyce tej pisze także Adam Chętnik: „Miewali je [ligawki] ze sobą nieraz spławnicy drzewa — oryle, płynący na tratwach po Narwi z lasów augustowskich i innych” (ADAM CHĘTNIK, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, red. Stanisław Olędzki, Olsztyn 1983, s. 118.



używano właśnie trąb, rogów i bębnow<sup>59</sup>. Wydaje się więc, że warto byłoby sprawdzić, czy skromnie leżące na wystawie w Wolinie, pochodzące z czasów wikingów, ale słowiańskie ustniki trąb nie są zabytkami co najmniej tak spektakularnymi jak owe drewniane skandynawskie lury? Czy nie są drobnymi, a jakże istotnymi elementami spajającymi tradycje morską akwenu?

Kiedy mówimy o polskiej archeomuzykologii, trudno choćby nie wspomnieć o potrzebie badań nad instrumentami nie wywodzącymi się z tradycji ziem polskich, ale które znalazły się w naszych kolekcjach. Przykładem obiektów, które wymagają podjęcia niełatwych studiów są litofony sudańskie. W początkach 2008 r. uczestnikom ekspedycji sudańskiej Muzeum Archeologicznego w Gdańsku udało się szczęśliwie uratować przed bezpowrotną utratą dość liczne bloki kamienne pokryte rytami naskalnymi oraz dwa znacznej wielkości dźwięczące kamienie. Przedsięwzięcie, polegające na odkuciu bloków i przetransportowaniu ich do Polski, podjęte zostało na krótko przed zalaniem obszernych przestrzeni na wysokości IV Katarakty Nilu, gdzie — zgodnie z decyzją rządu sudańskiego — w okolicy miejscowości Habdab miało nastąpić wzniesienie tamy. Oba litofony są nadzwyczaj cennymi zabytkami muzycznymi, a prawdopodobnie także, sądząc po kontekście, w jakim się znajdowały (w sąsiedztwie licznych petroglifów) — zabytkami muzyki sakralnej. Datowanie tych obiektów nie jest w tej chwili jednoznaczne, ale sięgać może nawet 6 tysięcy lat.

Obecnie część z tych zabytków znajduje się na wystawie w sali Kolumnowej Muzeum. Jest to jedyna w Polsce galeria sztuki naskalnej i bodaj jedyna w Europie, zawierająca litofon (udostępniony zresztą zwiedzającym do prób dźwiękowych). W przyszłości wszystkie te obiekty, łącznie z litofonami, będą eksponowane w specjalnie w tym celu zbudowanym pomieszczeniu. Dlatego niezbędne są badania idące w dwóch kierunkach. Pierwszy, to studia nad dźwiękami litofonów, drugi natomiast — wyznaczenie optymalnych warunków akustycznych, w jakich powinien być eksponowany każdy z kamieni, by odzwierciedlać oryginalną przestrzeń praktyki muzycznej<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Według Piotra Dahliga, dźwięk ligawki może być słyszany na odległość 7–10 km (PIOTR DAHLIG, *Muzyka adwentu*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie – IS PAN – Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2003, s. 282).

<sup>60</sup> Badania litofonów sudańskich prowadziła kilka lat temu niemiecka archeolog Cornelia Kleinitz, ale prace te nie uwzględniały badania dźwięków (CORNELIA KLEINITZ, *Soundscapes of the Nile Valley: 'Rock music' in the Fourth Cataract Region*, w: *Studies in Music Archaeology VI. Challenges and Aims in Music Archaeology*, red. A.A. Both, Eich-

## BADANIA DŹWIĘKU

Osobnym zagadnieniem, ale za to stawiającym przed polską archeomuzykologią zadanie o kapitalnym — wydaje się — znaczeniu jest ukierunkowanie prac ku badaniom doświadczalnym, obejmującym problematykę z zakresu właściwości brzmieniowych instrumentów. Dokumentacja i szczegółowe badania dźwięku dawnych instrumentów mają istotne ograniczenia. W zasadzie dotyczyć mogą jedynie tych obiektów, które w pewnym sensie „przechowują” swoje dźwięki, czyli instrumentów dętych i idiofonów.

Warto byłoby podjąć drobiazgowo badania nad dźwiękami znanych instrumentów, a w tym celu także wrócić do tych zabytków, które wcześniej już były badane, spojrzeć na nie przez pryzmat nowej klasy danych. Sądząc po efektach tego typu badań prowadzonych w innych rejonach świata, wyniki mogą być nadzwyczaj interesujące<sup>61</sup>.

Badania takie to kwestia o tyle aktualna, że są już powszechnie dostępne niezbyt skomplikowane urządzenia ułatwiające dość nawet drobiazgową analizę dźwięku. Czasem porównanie na pozór bardzo do siebie podobnych instrumentów pod względem sposobu kształtowania szeregu składowych, występowania dodatkowych zjawisk (np. dudnień, składowych subharmonicznych) wykazuje tak znaczne różnice, że każde zwrócić uwagę na szczegóły techniczne obiektów. Ujawnia się w ten sposób rozmaite koncepcje brzmienia i zróżnicowanie w zakresie rozwiązań konstruktorskich. Tego rodzaju informacje, jako wskazujące na poziom rozwoju technologii, mogą się okazać cenne dla archeologów, szeroko ujmujących daną kulturę, ale i dla muzykologów (nie jest wykluczone, że w tym właśnie zakresie można by spełnić postulat Kamińskiego dotyczący ewolucji instrumentarium).

Przywykliśmy rozpatrywać melodyczność jako ważną cechę muzyki. Tymczasem materiał etnomuzyczny, zwłaszcza gromadzony w kulturach o zachowawczej, trwałej tradycji coraz częściej odkrywa przed nami wagę całkiem innej cechy — rodzaju brzmienia. Okazuje się bowiem, że czę-

---

mann, R., Hickmann, E. und L. Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rhaden/Westf. 2008, s. 131–146).

<sup>61</sup> Por. np. ARANUD GÉRARD ARDENOS, *Sonidos pulsantes: silbatos dobles prehispánicos ¿Una estética ancestral reiterativa?*, „Revista Boliviana de Física” vol. 13, La Paz 2007, s. 18–28, także ANNA GRUSZCZYŃSKA-ZIÓLKOWSKA, *Equivocal Sound and Image: Activating The Senses in Nasca Art*, w: *Studien zur Musikarchäologie VIII. Sound from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, red. Ricardo Eichmann, Fang Jianjun, Lars-Christian Koch, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rhaden/Westf. 2012, s. 251–258.

sto nie sama melodia, ale to, na jakim instrumencie jest wykonana — ma pierwszorzędną znaczenie. A zatem — nie tyle seria dźwięków czy skala instrumentu powinny być analizowane przede wszystkim, ale sam jego dźwięk (sposób kompozycji, możliwe przekształcenia), wskazane jest także poszukiwanie możliwych praktyk artykulacyjnych.

Jeśli chodzi o aerofony, w polskim materiale jest pewna grupa oryginalnych i dobrze zachowanych piszczałek, która jest oczywiście zróżnicowana (np. pod względem budowy, wykorzystanego materiału), a jednak obiekty te mają również pewne cechy wspólne (np. przybliżone rozmiary). Warto byłoby zbadać je pod kątem ich właściwości akustycznych. Jeszcze liczniejszą i znacznie bardziej zróżnicowaną grupę stanowią gwizdki. Oczywiście, można postawić pytanie — cóż takiego wniesić może szczegółowa analiza dźwięku maleńkiego kościanego gwizdka?

Otóż są przynajmniej dwa ważne powody, by takie badania podjąć. Przede wszystkim, gwizdki, piszczałki, grzechotki, dzwoneczki czy inne idiofony to jedyne obiekty niosące żywy, prawdziwy dźwięk przeszłości. Poza tym są to narzędzia, które miały spełniać swoją podstawową, czyli dźwiękową funkcję. Aspekt brzmieniowy jest więc efektem intencjonalnego działania ich twórcy, efektem jego konstruktorskiej inwencji. Nie jest istotne, czy mamy do czynienia z instrumentem *stricte* muzycznym, czy też użytkowym narzędziem dźwiękowym. O tym, jak nawet dziś wielkie znaczenie przykłada się do badań narzędzi akustycznych najlepiej świadczą nie kończące się modyfikacje i poszukiwania optymalnych brzmień syren alarmowych, ostrzegawczych dzwoneczków tramwajowych czy sygnałów samochodów uprzywilejowanych, ba! — zwykłych dzwoneczków do drzwi... Wspomniany uprzednio gwizdek paleolityczny należy do rodziny narzędzi, z którymi badacze francuscy przeprowadzili serię doświadczeń. Ujawniły one, że dźwięk gwizdka unieruchamia stado renów, co prawdopodobnie było wykorzystywane przy polowaniu<sup>62</sup>. Jeśli więc to urządzenie akustyczne miało spełniać swoje zadanie, musiało być wykonane dokładnie i zakładać trzeba, że inwencję konstruktorską poprzedzały liczne doświadczenia.

By dostrzec walor i sens analiz akustycznych zwykłych, zdawałoby się, gwizdków, a także grzechotek, brząkałek i innych idiofonów mających charakter narzędzi praktycznych, warto znów wejrzeć w materiał etnograficzny. Okazuje się, że często użytkowe narzędzia dźwiękowe stają się instrumentami muzycznymi, przyjmują więc nową funkcję. Transformacja

<sup>62</sup> MICHEL DAUVOIS, *Les témoins sonores paléolithiques*, w: *La pluridisciplinarité...*, op. cit., s. 168–170.

ta ma miejsce głównie w działaniach o charakterze zrytualizowanym, kiedy to następuje teatralizacja czynności praktycznych i swoiste „cytowanie” dźwięku<sup>63</sup>.

#### DŹWIĘKI PRZESZŁOŚCI W PRZYSZŁOŚCI

Archeomuzykologia ma szansę z pożytkiem skorzystać z możliwości eksperymentalnego (oryginalnego dla każdego obiektu) stosowania najnowszych technologii. Wiele zabytków uszkodzonych czy zachowanych jedynie szczątkowo można dziś próbować rekonstruować wirtualnie (poprzez trójwymiarowe skanowanie, a następnie „naprawianie”, uzupełnianie elementów obrazu), podobnie jak czyni się to w odniesieniu do innego rodzaju obiektów. Nie jest wykluczone, że w niedługim czasie zastosowanie znajdą także tzw. drukarki trójwymiarowe, umożliwiające tworzenie replik rekonstruowanych instrumentów. Tu warto podkreślić, że większość istniejących dziś muzealnych kopii instrumentów to obiekty wiernie wprawdzie oddające zewnętrzny kształt, a nawet kolorystykę oryginalnych obiektów, ale niekoniecznie ich wewnętrzne przestrzenie, tak ważne dla powstawania dźwięku. Wykonywane są zresztą ze specjalnego tworzywa, nie mającego odpowiednich (w stosunku do oryginalnego materiału) cech sprężystości. I wreszcie — szerokie perspektywy daje możliwość tworzenia symulacji dźwiękowych. Dotyczy to nie tylko rekonstrukcji cech dźwiękowych instrumentów, ale także właściwości akustycznych przestrzeni. Te zaś są nieocenione w badaniach pejzażu dźwiękowego<sup>64</sup>.

Jaka przyszłość stoi przed polską archeomuzykologią? Cóż, wątków badawczych jest tak wiele, że wystarczyłoby pracy dla sporego, interdyscyplinarnego zespołu naukowego działającego przez wiele lat. Na razie można tylko pomarzyć, by przynajmniej w 50 rocznicę (czyli już niedługo) wydania *Instrumentów muzycznych na ziemiach polskich* Włodzimierza Kamińskiego ukazał się nowy katalog zabytków — nowoczesny: barwny i dźwiękowy.

<sup>63</sup> Podobnie, jak liczne w muzyce symfonicznej czy operowej przykłady „sygnałów myślowych” (zazwyczaj z zastosowaniem instrumentu odpowiedniego pod względem brzmienia), które stanowią integralny element całego dzieła kompozytorskiego.

<sup>64</sup> Przykładem interesujących osiągnięć w tym zakresie są prace RUPERTA TILLA z Univeristy of Huddersfield nad rekonstrukcją akustyczną przestrzeni Stonehenge. Na stronie: <http://soundsofstonehenge.wordpress.com/ball-release-reflections-video/> [dostęp: grudzień 2012] można obejrzeć film, ukazujący zmiany brzmienia bębna w miarę przesuwania się osoby grającej wewnątrz kamiennego kręgu.

## SUMMARY

Until recently, Polish archaeomusicological studies were strongly influenced by typically archaeological methodology and scope of topics, while musicology, with its analytical knowhow, played a secondary role. However, with developments in the technology of research (e.g. analytical computer software) and reconstruction of musical instruments (3D imaging, digital sound reconstruction), archaeomusicology has an opportunity to develop in the direction of specifically musicological studies. Polish collections of musical instruments may not be many or varied, but are nevertheless valuable as material for comparative studies. They place us among the oldest European cultures and are evidence of numerous links with neighbouring cultures.