

I.b AUTOREFERAT

CREDO

Moja intensywna podróż po Azji , Europie i Północnej Afryce trwa już prawie 30 lat. Spotykam ludzi, inne kanony piękna, rytmy, barwy, instrumenty. Ta inność wciąż mnie fascynuje ale też od lat prowokuje do zadania sobie pytania o moją własną tożsamość. Jak określić siebie w relacji do innych ludzi i kultur z których się wywodzą? Ostatnie 25 lat w Polsce dość intensywnie przybywa społeczności o odmiennych od naszych tradycjach kulturowych, języku , obyczajach czy religii . Wielokulturowość zaczyna być zjawiskiem, który dotyka całe społeczeństwa. Świat zmienia się w zawrotnym tempie, ale nadal pełen jest paradoksów. Z jednej strony dostęp do internetu pozwala nam poznawać odległe kultury świata, bez ruszania się z własnego mieszkania, z drugiej strony widać jak wiele nacji ma poważny problem z zaakceptowaniem istnienia różnorodności. Ponieważ kultura jest komunikacją, a komunikacja jest kulturą, oznacza to iż są to uprzedzenia w sposobie komunikowania. W moim odczuciu problem ten wynika w dużym stopniu z niewiedzy. Ona zaś rodzi dezaprobatę i wrogość. Nieznajomość kultury, tradycji, obrzędu, czy języka innych narodów, społeczności lub grup prowadzi do negatywnych zachowań. Poznawanie zaś może wyzwolić postawę otwarcia i przyjaźni. W moim wypadku, świadome poznawanie od strony teoretycznej i praktycznej muzyki tradycyjnej nie tylko polskiej ale również innych narodów, szczególnie Azji, było bodźcem do poszukiwania uniwersalnego archetypu w muzyce, który odpowiada za bezinteresowność aktu twórczego. Badałam różne sposoby pojmowania piękna w sztuce czy jej znaczenia w życiu jednostki i społeczeństw. Nauczyłam się różnych zasad kształtowania tworzywa muzyki, co okazało się nawet ważniejsze niż szukanie wspólnej substancji zawierającej się w zjawiskach dźwiękowych różnych regionów świata. Podczas licznych podróży, zbierałam bogate doświadczenia w pracy z artystami zajmującymi się różnymi gatunkami muzyki. To otworzyło mi oczy na współczesne procesy przemian w dziedzinie kultury i sztuki, zarówno te które poszukują wspólnego języka w sztuce jak i te oparte o dążność do zachowania własnej tożsamości poprzez chociażby poznanie i kultywowanie rodzimej tradycji. Obserwując z bliska jak idea izolacji etnicznego dziedzictwa świata staje się ideą przestarzałą i nieaktualną, zaczęłam świadomie uczestniczyć w procesie budowania tzw.nowej globalnej tożsamości w sztuce. Dawniej uważano, że świat jest wielością i odmiennością kultur, a ich członkowie traktowani byli jako przypisani do



własnych konwencji kulturowych. Współczesność zaczyna powoli traktować odmienne kultury muzyczne, jako składowe elementy wspólnego ogólnoludzkiego dziedzictwa, które mogą być wykorzystywane w tworzeniu nowego sposobu myślenia na temat tego czym jest w ogóle muzyka. Jednocześnie przeobrażenia społeczne powodują iż formy i treści kultury cały czas i to w coraz szybszym tempie zmieniają się. W tych warunkach uwypukleniu ulega to co jest trwałe, co jest gwarancją ciągłości, sensowności i celowości ludzkich działań i zachowań. Bez względu na tradycję muzyczną, geograficzne pochodzenie, prawdziwy rozwój kultury wymaga stałego punktu odniesienia, który może tkwić w rozmaitych wypracowanych wspólnie i dobrowolnie formach tradycji. Z moich doświadczeń artystycznych wynika iż rozwój wiąże się z wrastaniem w przeszłość (tradycja) z jednoczesną umiejętnością wybiegania w przyszłość. Wiele lat zastanawiałam się, dlaczego od pokoleń, kompozytorzy muzyki klasycznej inspirowali się anonimową twórczością ludu. Jak wygląda to wrastanie w przeszłość w takim aspekcie? Bo przecież nie chodzi tu tylko o odnajdywanie własnej tożsamości czy zachwyty nad piękną melodią. Mam wrażenie, że tym co pociągało i nadal pociąga genialnych kompozytorów muzyki klasycznej, może być walor autentyczności w twórczości ludowej. Współcześnie, szczególnie w czasach globalizacji, muzyka ludowa może stać się szansą, zachowania prawdy w sztuce. Takiej, która wyrażana jest spontanicznie i pozostawia rys bezinteresowności w twórczości w zakresie muzyki klasycznej. Szacunek dla muzyki ludowej, tradycyjnej udało mi się zaobserwować z bliska, studiując wiedzę na temat liczących sobie wiele tysięcy lat kultur muzycznych Azji. Świadomość „skąd jestem?”, „jaki są moje korzenie”? jest szczególnie ważna w czasach, gdy stoimy „twarzą w twarz” ze zjawiskiem wielokulturowości. Jako nauczyciela szczególnie uderzyła mnie relacja mistrz-uczeń która jest w Azji wręcz magiczna. Nauczyciel gry na instrumencie nie tylko uczy praktyki wykonawczej. Jest przewodnikiem życiowym, „duchowym” doradcą, autorytetem, prawie ojcem i matką. Fascynujące były obserwacje bliskiej więzi pomiędzy wielkimi lub małymi gwiazdami muzyki, różnych gatunków a ich publicznością. Pewnego dnia w Indiach rozmawiałam z jednym z wielbicieli wirtuozerii mojego profesora Pandita Ram Narayana, po koncercie mistrza. Zauważyłam, że człowiek ten z dumą opowiadał o swoim uczestnictwie w koncercie w charakterze publiczności. Nie bardzo rozumiałam z czego był tak dumny. Szybko wyjaśnił mi, że w Azji odpowiedzialność za dobry lub zły koncert rozkłada się na artystów i publiczność. Gdy przychodzi dobra publiczność, koncert nawet mniejszej gwiazdy może być wielkim prawie mistycznym wydarzeniem. Ważne jest dobre nastawienie słuchaczy oraz ich umiejętność odróżniania



dobrej muzyki od tandetnej. W trakcie improwizacji podczas koncertu, wyobraźnia i potencjalne twórcze możliwości odbiorców wręcz pomagają materializować się muzyce, która powinna zbliżyć się do doskonałości. Artysta który nie zachwycił słuchaczy zawsze może powiedzieć, że zbyt słaba i mało „wyrobiona” publiczność po prostu nie pomogła w kreacji. Krótko mówiąc wszyscy są zainteresowani i odpowiadają za poziom występu. I tu warto wspomnieć, iż wielki wpływ na mój rozwój jako koncertującego instrumentalisty miała grunowna nauka melodycznej improwizacji rozpoczęta u syryjskiego profesora Farhana Sabbagh, kontynuowana w Indiach pod okiem Ustad Sabir Khana , Aruny Narayan oraz Pandita Ram Narayana. Nauka improwizacji, sztuki dzielenia się na oczekaniu z kręgiem wybranych słuchaczy kreowaną muzyką, przeżywanie magicznego momentu tworzenia „na żywo” w taki sposób by nie dotknąć żadnego słyszanego dotąd dzieła, otworzyła mnie na poszukiwanie nowych wartości brzmieniowych w muzyce, nauczyła własnego artystycznego języka, który może być w czasach globalizacji rozumiany w różnych zakątkach naszego Globu. Takie właśnie podejście do muzyki do dnia dzisiejszego pielęgnują kultury Azji. Tworzenie „na żywo” przenika się tam z graniem czy śpiewaniem utworów zakomponowanych. Koncerty przesyczone improwizowaną muzyką potrafią poruszyć najgłębsze psychiczne warstwy człowieka. Ale publiczność należy kształcić od najmłodszych lat. I o tym pamiętają społeczeństwa Azji. Edukację w duchu zainteresowania sztuką nie tylko rodzimą ale też innych kultur w tym muzyką ,tańcem, teatrem rozpoczyna się od wieku przedszkolnego. Dzieci w ten sposób nabywają umiejętności kreowania rzeczywistości . Uczą się po prostu tworzyć oraz w sposób niezwykle wrażliwy odbierać rzeczywistość. Te umiejętności okazują się przydatne w życiu dorosłym. I tak dzieci pobudzone do kreatywnego działania są dobrymi kreatywnymi bussnesmenami, naukowcami itd . Dzieci uczone od najmłodszych lat otwarcia na inne sposoby myślenia o świecie nie mają większego problemu z nawiązywaniem dobrych relacji z ludźmi, także tymi z odległych kultur. A tego we współczesnej „ globalnej wiosce” najbardziej potrzeba. Otwarcia na inne systemy muzyczne świata, ale też w obrębie własnej kultury czy tradycji otwarcie na inne gatunki muzyki czy sztuki. Gdy człowiek dojrzewa powoli poznaje sam siebie. Swoje możliwości i talenty ale też ograniczenia. Coraz bardziej zdaje sobie sprawę, że aby się rozwijać potrzebuje innych. W moim wypadku bez długoletnich doświadczeń na tajemniczym kontynencie Azji, nigdy nie podjęłabym się rekonstrukcji technik gry na zapomnianych instrumentach polskich. Nie starałabym się budować pomostów pomiędzy muzyką ludową a muzyką klasyczną. Nie tworzyłabym międzykulturowych projektów opartych o tradycje różnych narodów ale mocno



wpisujące się we współczesne trendy Muzyki Świata. To właśnie kontakt z innością był impulsem wyzwalającym większość moich artystycznych działań na przestrzeni ostatnich 30 lat. Najpiękniejsze w tych doświadczeniach było odkrycie ,że bez względu na różnice kulturowe w muzyce możemy zrozumieć się bez słów.

Moja działalność jako koncertującego artysty ogniskuje się wokół zasadniczych kręgów zainteresowań. Z nich wszystkich w różnym stopniu wywodzi się powstanie niniejszej pracy.

Pierwszy nurt to tzw. **World Music**¹ ze szczególnym zainteresowaniem regionem Azji (kultury muzyczne: Indii, Persji, Bliskiego Wschodu, Chin, Korei, Japonii). Jeszcze jako studentka AM. im F.Chopina (klasa wiolonczeli) w latach 80-tych wyjeżdżałam do Indii, rozpoczynając wieloletni okres nauki związanej z teorią i praktyką klasycznej i ludowej muzyki subkontynentu. Poza nauką gry na instrumencie smyczkowym Północnych Indii – *sarangi*², zetknęłam się z zupełnie innym niż uczono mnie w Polsce podejściem do zjawiska, które nazywamy muzyką. Ważnym elementem nauki, którą odbyłam w Indiach wzbogacającym w bardzo istotny sposób mój dalszy rozwój artystyczny w każdym nurcie moich zainteresowań było nabycie bezcennej wiedzy teoretycznej i praktycznej związanej ze sztuką melodycznej improwizacji. Stało się to podwaliną dla mojej dalszej pracy artystycznej związanej z kompozycją i twórczym opracowywaniem utworów muzycznych, które jest od prawie 30 lat moją stałą aktywnością. Gdy w 1984 roku założyłam swój pierwszy zespół muzyki indyjskiej Raga Sangit³, rozpoczęłam pionierską pracę polegającą na prezentacji form muzycznych i instrumentarium Indii w Polsce. Zapis tej pracy znalazł się na nagranej w 1986 roku kasecie pt. „Raga Sangit- klasyczne Ragi Północnych Indii” oraz nagranej w 1990 roku płycie LP pt.„Muzyka z księgi”. Pionierska działalność związana z propagowaniem w Polsce wiedzy teoretycznej i praktycznej związanej z muzyką klasyczną i etniczną Indii,

¹ World Music- szerokie pojęcie obejmujące swym zakresem głównie muzykę etniczną, bądź muzykę nią inspirowaną, ale również muzykę zbliżoną stylistycznie do popularnej muzyki rozrywkowej, tworzoną w krajach egzotycznych. Trudno dokonać innego podziału *world music* na style muzyczne, niż czysto geograficzne wyodrębnienie muzyki tworzonej w poszczególnych krajach lub krainach geograficznych. Muzyka folk traktowana jest tam jako muzyka europejska. W literaturze spotyka się często podział na muzykę folk, czyli europejską muzykę ludową, i muzykę etniczną, czyli pozostałą muzykę ludową z "reszty świata".

² Sarangi- fidel której drewniany korpus wykonany jest z jednego klocka drewna, pokryty membraną z koziej skóry. Wyposażony w 3 jelitowe struny na których gra się smyczkiem i 37 metalowych rezonatorów strojonych w zależności od skali używanej w utworze. Struny skraca się odpychając paznokciem w bok.

³ Raga Sangit-powstał w 1984 roku. W latach 80-tych był unikatową formacją na polskim rynku muzycznym prezentująca klasyczną muzykę Północnych Indii. Oprócz koncertów formacja współpracowała z Instytutem Muzykologii U.W., AM w Warszawie, radiem i telewizją. W 1986 r Tygodnik Pracy Twórczej „Radar” przyznał zespołowi nagrodę –„Wawrzyn”.

uświadomiła mi poważne międzykulturowe bariery istniejące pomiędzy Europą a Azją. W latach 90-tych podróżowałam prowadząc pracę badawczą poza Indiami do Korei, Japonii, Chin, Afryki i na Bliski Wschód. Był to moment w mojej karierze artystycznej, gdy nabywałam umiejętności gry na innych azjatyckich i południowo-europejskich instrumentach smyczkowych. Były to: gadułka⁴ (Bułgaria), kemancze⁵ (Iran), morin-chur⁶ (Mongolia), er-hu⁷ (Chiny), haegum⁸ i ajeng⁹ (Korea), kokyu¹⁰ (Japonia).

Poza nauką czysto technicznych umiejętności gry na nich zapoznałam się z repertuarem opartym o podstawowe formy muzyczne Indii, Bliskiego Wschodu, Iranu, Korei, Chin i Japonii. (Raga, Makam, Mugam, Dastgoh, Rokudan). Wiedzą tą zarówno teoretyczną jak i praktyczną zaczęłam dzielić się z młodym pokoleniem poprzez serię warsztatów i koncertów edukacyjnych, które trwają do dziś. Poprzez wspomniane wyżej doświadczenia bardzo wyraźnie zaczęłam zadawać sobie pytanie i analizować, czym ja i moja kultura różnimy się od tych, które spotykam? Co nas łączy, co dzieli? Nie tylko w warstwie zewnętrznych kształtów i barw, ale też na poziomie emocji, potrzeb i oczekiwań względem muzyki. Powoli uczyłam się wrażliwości umożliwiającej percepcję i zrozumienie przejawów muzyki opartych na innych zasadach niż te, do których zostałam przyzwyczajona. Podczas 5-cio letniego pobytu w Japonii, współpraca artystyczna z YoYo Ma, skomponowanie dla niego utworów bazujących na muzyce polskiej i azjatyckiej było artystycznym momentem rozwoju. Doświadczenia te zaowocowały skomponowaniem przez mnie utworów muzycznych, które zostały nagrane w 2002 roku w Tokio i wydane na CD pt. "Suita Jedwabnego Szlaku"¹¹. Od 2002 roku projekt

⁴ Gadułka-lira smyczkowa o pudle rezonansowym w kształcie przeciętej na pół gruszki. Żłobi się z jednego klocka drewna. Instrument posiada 3 metalowe struny główne i 10 rezonujących. Gra się na nim techniką paznokciową.

⁵ Kemancze- Fidel na której gra się w pozycji kolanowej, techniką przyciskową, obracając szyjką instrumentu w różne strony. Kształt instrumentu to parabola. Szyjka w formie pręta przebija pudło rezonansowe, na którym znajdują się 4 metalowe struny.

⁶ Morin-hur- Drewniane pudło rezonansowe trapezoidalnych kształtów, przebija szyjką bez podstrunnicy, zakończona rzeźbioną główką w kształcie konia.

Dwie struny wykonane z końskiego włosia, na których gra się smyczkiem, skracane są przez odepchnięcie paznokciem w bok.

⁷ Er-hu- Korpus sześciobocznego klocka drewna z jednej strony pokryty jest wężową skórą. Ściany korpusu przebija na wylot szyjka w formie pręta bez podstrunnicy. Dwie metalowe struny naciska się opuszkami palców. Włosie smyczka przechodzi między strunami. Jedna ze strun pocierana jest od dołu a druga od góry.

⁸ Haegum-fidel koreańska, na której zmienia się wysokość dźwięków poprzez naciąganie strun ściśniętą dłonią. Ten rodzaj praktyki wykonawczej przypomina najstarszy strunowy instrument świata, łuk muzyczny.

⁹ Ajeng-koreańska cytra smyczkowa

¹⁰ Kokyu- Instrument wielkości altówki, choć zupełnie innych kształtów. Pudło rezonansowe w formie ramy z dwóch stron oklejone jest kocią skórą. Ma 3 lub 4 struny oraz wielki, elastyczny smyczek z ogromną ilością włosia końskiego, którego nigdy się nie smaruje kalafonią.

¹¹ Suita Jedwabnego Szlaku - podsumowanie 20-letnich doświadczeń europejskiego muzyka przemierzającego kontynent Azji. To próba zrozumienia innego od europejskiego sposobu pojmowania piękna w muzyce, innego jej rytmu, barwy i znaczenia. Prawie każdy utwór bazuje na oryginalnym temacie melodycznym pochodzącym z Indii, Chin, Japonii, Arabii, Tracji czy Polski. Użycie charakterystycznych dla danej kultury instrumentów muzycznych wzmacnia wiarygodność kompozycji. Jednocześnie przez muzykę przewijają się instrumenty europejskie, dając dowód doskonałego współgrania ze sobą różnych barw dźwięku należących do odległych od siebie kultur.

„Suita Jedwabnego szlaku” wykonuję nieustannie wraz z zespołem na scenach polskich i zagranicznych. Od 2006 roku pozostając w pierwszym nurcie zainteresowań, rozpoczęłam tworzenie muzycznych projektów łączących muzykę polską z muzyką perską. Doczekały one się licznych koncertów w całej Polsce. W ścisłym związku z opisywanym nurtem jest od 2006 roku współtworzenie i od 2011 roku kierowanie jednym z największych w Polsce warszawskim festiwalem Skrzyżowanie Kultur. Ostatni rok wzbogacił opisywany nurt moich zainteresowań związany z World Music o nowe elementy artystycznej wypowiedzi- poezję. (Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz- po arabsku).

W czasach „wiosny ludów” na Bliskim Wschodzie zapraszana jestem do krajów tego regionu, aby tworzyć wraz z miejscowymi muzykami między-kulturowe projekty muzyczne oparte o poezję polskich poetów. W roku 2011 pracując w Egipcie a w 2012 w Libanie, Tunezji i Pakistanie miałam okazję wykorzystać moje wieloletnie doświadczenie z World Music tworząc w ten sposób nowe kierunki pracy twórczej czyli polsko-arabskie i polsko-pakistańskie kompozycje.

Drugim nurtem zainteresowań, który rozwinął się w mojej działalności artystycznej w dużym stopniu w oparciu o doświadczenia z instrumentarium azjatyckimi było **rekonstruowanie praktyki wykonawczej zaginionych polskich historycznych fidelich kolanowych.** Temat ten w obszerny sposób opisuje moja praca doktorska pt. . „*Rekonstrukcja techniki wykonawczej na historycznych (polskich) fidelach kolanowych a nowe wartości sonorystyczne*”. Poprzez wieloletnie badania nad instrumentami smyczkowymi Europy i Azji zatknęłam się z wieloma teoriami na temat ich pochodzenia. Większość naukowców skłania się do tezy mówiącej, że Ojczyzną instrumentów smyczkowych jest Azja Centralna. Z tego pradawnego źródła idea grania smyczkiem powędrowała do różnych zakątków świata. Bardzo istotne w rekonstrukcji praktyki wykonawczej polskich fidelich okazał się fakt iż w dawnej Polsce grano w zbliżony sposób jak od wieków do dziś , czyni się w Azji. Moja nauka gry na instrumencie indyjskim *sarangi* u takich mistrzów jak Ustad Sabri Khan i Pandit Ram Narayan a potem na kolejnych egzotycznych fidelach kolanowych pozwoliła przez lata zgromadzić duży materiał badawczy, który doprowadził do zrekonstruowania techniki gry na



trzech zapomnianych historycznych fidelach kolanowych : suce biłgorajskiej,¹² fideli płockiej¹³ i suce mieleckiej¹⁴. Odtworzenie dźwięku zapomnianych instrumentów było możliwe przy założeniu: „ jak by grały, gdyby rozwijały się bez przerwy do naszych czasów”. Proces ten okazał się zatem po części odtworzeniem a po części tworzeniem na nowo zaginionej techniki gry na fidelach kolanowych. Rozwijając ten nurt zainteresowań stworzyłam w 2011 roku zespół Arcus Poloniae czyli pierwszą na świecie orkiestrę polskich fidelów kolanowych na których gra się „techniką paznokciową”. Członków zespołu sama wykształciłam w latach (2005-2011). Jest to kolejny eksperyment związany z szukaniem nowych wartości sonorystycznych w muzyce polegający na zestawieniu ze sobą brzmienia polskich zrekonstruowanych fidelów kolanowych w kilku rejestrach. Z drugim nurtem zainteresowań wiąże się pasja twórczego opracowywania utworów ludowych, głównie repertuaru zapomnianego pozyskanego z archiwów ISPAN, II programu PR oraz własnych wędrowek po wsiach polskich. Na potrzeby rekonstrukcji oraz tworzenia na nowo repertuaru dla nietypowych instrumentów ludowych napisałam, kilkadziesiąt twórczych opracowań polskich pieśni ludowych i melodii instrumentalnych. Znalazły one zapis na nagranej w 1996 roku CD pt. „ Oj chmielu”¹⁵, nagranej w 1997 roku CD pt. „Polskie kolędy- Znane i zapomniane”¹⁶ oraz nagranej w 2008 roku CD pt. „Cztery Pory Roku”.¹⁷

Trzeci nurt zainteresowań w dużym stopniu wynika z mojego powrotu jako wykształconego muzyka klasycznego do polskiego instrumentarium i muzyki ludowej na początku lat 90-tych. Ten nurt to związki polskiej muzyki ludowej i jej wpływ na twórczość wielkich kompozytorów klasycznych. W muzyce klasycznej , nie tylko polskiej , sięganie do folkloru od wieków(szczególnie od epoki Romantyzmu), wiązało się z fascynacją dawnością,

¹² . Cztero-strunową sukę biłgorajską zrekonstruowano na podstawie źródeł ikonograficznych, jako że nie zachował się żaden oryginał. Były to wzmianki prasowe z końca XIXw. oraz akwarela namalowana przez Wojciecha Gersona (1895).

¹³ Sześćcio- strunową fidel płocką odnaleziono w 1985r.. podczas prac wykopaliskowych prowadzonych w Płocku. Pochodzenie warstwy zawierającej instrument określono na połowę XVI w. Jest to jedyny zachowany egzemplarz XVI-wiecznego ludowego instrumentu smyczkowego. O jego wyjątkowości decyduje rzadki typ podstawka o dwóch nóżkach nierównej długości oraz bardzo zachowawcze cechy konstrukcyjne (brak podstrunnicy i strunociągu), nawiązujące do średniowiecza

¹⁴ Suka mielecka. Kopia instrumentu , którego wizerunek znalazłam w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie- akwarela autorstwa Stanisława Putiatyckiego. Przedstawia ona „włościanina ze skrzypcami z okolic Mielca” (1840r.) Instrument posiada cechy konstrukcyjne, które wskazują na to, że można go uznać za hybrydę powszechnie już wówczas znanych skrzypiec i będących w zaniku form kolanowych.

¹⁵ Oj chmielu- stare pieśni i melodie dworskie oraz chłopskie.

¹⁶ Kolędy polskie- znane i zapomniane. Nieznane staropolskie kolędy poprzetykane najbardziej znanymi.

¹⁷ Polskie pieśni przeznaczone na cztery pory roku.



specyficznością i prostotą muzyki ludowej będącej jakby śladem archetypu muzycznego. Mając swoje własne, autonomiczne piękno, była obiektem zainteresowań profesjonalnych kompozytorów. Śledząc „geografię” poszukiwań archetypu muzycznego w Polsce jako pierwszy wzór pojawiła się muzyka Mazowska i Kujaw. Przykładem stały się "Mazurki" Chopina. W 1995 roku stworzyłam pionierski program muzyczny sprowadzający muzykę ludową i muzykę Chopina do wspólnego mianownika. Jak wiadomo nikt nie kwestionuje faktu, że niepowtarzalność dzieł Chopina w znacznym stopniu wynika z inspiracji muzyką ludową. Zwyczajowo jednak oba te zjawiska funkcjonowały w odmiennym kontekście należąc do różnych tradycji wykonawczych. Program narodził się z chęci przełamania tego stereotypu. Zaproponowałam zupełnie nowe spojrzenie sprowadzające muzykę ludową i „Mazurki” Chopina do wspólnego mianownika. W 1995 roku w ten sposób granych utworów Chopina jeszcze nie grano w Polsce. Obok utworów Fr. Chopina koncerty przedstawiały unikalne pieśni, mazury, oberki, kujawiaki i polki z mazowieckich nizin, z miejsc które we wczesnej młodości odwiedzał nasz genialny kompozytor. W dość szybkim czasie program wzbudził duże zainteresowanie. Jak solistka Zespołu Polskiego z programem „Chopin na ludowo” koncertowałam kilkanaście lat po całej Polsce, Europie i Azji.

Program został nagrany na kilku płytach CD. Muzyka Nizin (1995) Chopin roots (1998), Polish folk music vol.1 (2003), Chopin de la musique de traditionnelle(2010), „U źródeł muzyki Chopina”(2010). Na bazie zainteresowań związanych z trzecim nurtem zainteresowań stworzyłam również program pt. „Grieg spotyka Chopina” w którym ludowa muzyka polska łączy się z Mazurkami Chopina a norweskie polki czy pieśni z utworami Griega. (1997 Tokio). Podążając trzecim nurtem zainteresowań w 2011 stworzyłam program, który odnosi się do związków muzyki Karola Szymanowskiego z muzyką Podhala i kurpiowskich pieśni. W tej chwili ukończyłam pracę nad badaniem związków między muzyką ludową, różnych regionów Polski a twórczością Witolda Lutosławskiego. Program będzie prezentowany w 2013 roku.

Dowodem na to jak opisywane wcześniej nurty zainteresowań wpływają na siebie wzajemnie, co więcej dają podwaliny dla unikalnego rodzaju pracy twórczej, jest stworzenie przeze mnie 2010 roku programu „Chopin na 5 Kontynentach”. W projekcie tym spotykają się wieloletnie doświadczenia z zakresu pierwszego nurtu zainteresowań (World Music i sztuka improwizacji) z nurtem trzecim (muzyka ludowa a twórczość kompozytorów) wzbogacone doświadczeniami nurtu drugiego (twórcze opracowywanie-muzyki-etnicznej).



Ostatni rok wzbogacił mnie o nowy czwarty nurt zainteresowań - **muzykę polskich kompozytorek , głównie tych zapomnianych, tworzących między 1819 rokiem a 1939.**

Ich dzieła są ulokowane w czasach w których czynnikami znacząco wpływającymi na postrzeganie muzyki, były role płciowe, a raczej stereotypy na ich temat. Kierowali się nimi przez długi czas słuchacze, muzycy i krytycy muzyki. Kobiety wówczas podziwiane były głównie jako wykonawczynie i interpretatorki muzyki, które doskonale panują nad emocjami publiczności. Jednak łączenie kobiet z talentami kompozytorskimi do XX wieku odbywało się sporadycznie i to prawie wyłącznie na kanwie salonowego muzykowania, pozbawionego głębszej artystycznej treści. Okresem, który najlepiej obrazuje przejście od postrzegania kobiet muzyków i kompozytorek jako mało zdolnych amatorów, do akceptowania i doceniania ich na arenie publicznej, jest XIX i XX wiek, dlatego też skupiałam się w swych zainteresowaniach na tym właśnie etapie historii. Pomimo przeszkód, jakie napotykały kobiety pragnące wyłamać się z obrazka „salonowej damy”, na scenie historii pojawiło się kilka odważnych kobiet muzyków, które na zawsze zmieniły obraz kobiecej twórczości w tej dziedzinie sztuk. W okresie o którym mowa największymi osobistościami były Clara Schumann, Luise Adolpha Le Beau oraz Ethel Smyth. Z polskich nazwisk moją uwagę szczególnie przykuła twórczość Marii Szymanowskiej (1789-1831) przez historyków uważaną za wstępną formę stylistyki Chopinowskiej z uwagi na obecność inspiracji muzyką ludową, Tekli Bądarzewskiej(1834-1861) autorki szlagieru drukowanego w milionach egzemplarzy, Heleny Krzyżanowskiej (1867-1937) kompozytorki pochodzącej z rodziny matki F.Chopina, Natalii Janothy (1856-1932) uczennicy Clary Shumann a w 1914 nadwornej pianistki Królowej Wiktorii oraz Grażyny Bacewicz (1909-1969) pierwszej kompozytorki polskiej, które doczekała się regularnych wykonań swych utworów na koncertach symfonicznych na całym świecie. W latach 2010-2012 skupiałam się najbardziej na nieznanej twórczości Tekli Bądarzewskiej.Zwróciłam uwagę na fakt ,że kompozytorka, która została w Polsce kompletnie zapomniana stworzyła salonowy szlagier „Modlitwa dziewicy”, który jeszcze w jej czasach rozszedł się w rekordowej liczbie 1 mln egzemplarzy. Wśród pięciu kobiet kompozytorek, których nuty opublikowane były na południe od Meryland między 1800 a 1860 rokiem, poza Faustyną Hasse Hodges, Karoliną Norton, Elen Ervin, Miss Louisiana Gottheil wymieniona jest Tekla Bądarzewska. Utwory, które zostały opublikowane na południu Ameryki w okresie poprzedzającym wojnę secesyjną - między innymi Bądarzewskiej - stały się popularne na salonach .Udało mi się zgromadzić 43 nieznane w naszym kraju utwory kompozytorki.Kilka z nich zostało odkrytych w 2011 roku. Analiza

faktury kompozycji (wyłącznie fortepianowych) pozwoliła mi opracować 19 utworów Bądarzewskiej na fidele kolanowe, fortepian, harfę , klasyczne i etniczne instrumenty. W moim odczuciu współcześnie kompozytorka, jako utalentowana melodystka mogłaby tworzyć ciekawą muzyką filmową.

Podsumowanie:Podczas 30-tu lat mojej drogi artystycznej następuje synteza wszystkich wymienionych przeze mnie nurtów zainteresowań. Wynika to z faktu iż jestem czynnym instrumentalistą, który ma w swoim repertuarze muzykę związaną z każdym z nich. Umiejętność gry wirtuozowskiej na kilku fidelach kolanowych należących do różnych kultur świata w sposób zamierzony a czasami ad hoc stwarza warunki do tworzenia nowych brzmień i wartości estetycznych w muzyce. Jak można zauważyć najbardziej istotnym elementem w mojej pracy, który spaja wszystkie wymienione wyżej nurty zainteresowań jest dążenie do poznania od strony teoretycznej i praktycznej muzyki tradycyjnej nie tylko polskiej ale również innych narodów.

I właśnie to dążenie do wrastania w przeszłość z jednoczesnym tworzeniem nowej muzyki czerpiącej ze skarbnicy dziedzictwa etnicznego świata doprowadziło do stworzenia dzieła artystycznego, które otworzyło bardzo istotny, nowy rozdział mojej twórczości artystycznej. W czasach „wiosny ludów” na Bliskim Wschodzie zapraszana jestem (od 2011) do krajów tego regionu, aby tworzyć wraz z miejscowymi muzykami między-kulturowe projekty muzyczne. Takie zaproszenie otrzymałam również do Pakistanu, gdzie w listopadzie 2012 r. stworzyłam wraz z pakistańskimi artystami oraz jedną z moich studentek dzieło artystyczne pt.. „**Poland-Pakistan. Sounds from two continents**”¹⁸ Nagrania zrealizowane zostały podczas pierwszego, polsko-pakistańskiego festiwalu muzycznego, który odbył się w Islamabadzie. Realizacja projektu jest pionierską próbą ukazania nowych wartości brzmieniowych w muzyce, poprzez zestawienie dźwięków tradycyjnych instrumentów smyczkowych Polski i Pakistanu, które łączy osobliwa historia oraz wspólne pochodzenie. Bezpośrednia odległość między Polską (A) a Pakistanem (B) to 4 601 km. W dzisiejszych czasach to zaledwie kilka godzin lotu. W czasach Marco Polo pokonanie takiej odległości zajmowało kilka lat. Kultura i sztuka Pakistanu ukształtowana została na kontynencie azjatyckim. Nam Europejczykom Azja kojarzyła się przez stulecia z krainą pełną niespodzianek, dziwnych obrzędów, zwyczajów. Jeszcze 100 lat temu świat nie

¹⁸ „Polska-Pakistan. Brzmienia z dwóch kontynentów.”



oferował, jak dziś nieograniczonych możliwości kontaktów między kulturowych poprzez środki transportu, mass media, internet. Ostatnie kilkadziesiąt lat to czas dynamicznego poznawania się i przekształcania własnych wyobrażeń dotyczących innych kultur. Pierwotna naiwność polegająca na odrzucaniu wszystkiego co obce jako prymitywne i niewłaściwe ustąpiła miejsca zasadzie respektowania nieusuwalnej inności. Odrębne prawa, którymi rządzi się od wieków sztuka naszego kraju oraz Pakistanu, wyznaczone były przez charakterystyczne dla danej kultury zwyczaje, wierzenia, historyczne zdarzenia a nawet klimat. Wywodząca się w linii prostej od indyjskiej, kultura i sztuka Pakistanu niewiele ma wspólnego z kulturą i sztuką Polski z uwagi chociażby na fakt, iż obie rozwijały się przez wieki we wzajemnej izolacji. Bez względu jednak na kulturowe pochodzenie, od zarania dziejów drzemały w ludziach pewne potrzeby uniwersalne. Do nich należało pragnienie aby śpiewać, budować instrumenty, rozwijać technikę gry na nich, doskonalić brzmienie i możliwości wyrazowe. Jeśli bliżej przyjrzymy się mieszkańcom Starego Kontynentu to okaże się iż dominująca większość ludów zamieszkujących go obecnie to ludy pochodzące od Indoeuropejczyków. To oznacza iż mamy z kulturą indyjską a w tym i kulturą Pakistanu „wspólne korzenie”. Do dziś sprawą do końca niewyjaśnioną jest kwestia miejsca w którym narodziła się idea grania smyczkiem. Czy powstała równolegle w wielu kulturach świata czy też pochodzi z jednego pradawnego źródła? Większość naukowców skłania się do tezy mówiącej, że Ojczyzną instrumentów smyczkowych jest Azja Centralna. Podstawowym dziełem na temat genezy instrumentów smyczkowych, jest praca Wenera Bachmanna *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century* (1964). Autor sugeruje możliwość wykształcenia się idei grania smyczkiem w Azji po wnikliwej analizie średniowiecznych arabskich, bizantyjskich, chińskich i indyjskich źródeł oraz materiałów archeologicznych ludów Centralnej Azji. Istnieje wiele faktów wspierających hipotezę mówiącą o pochodzeniu smyczka z Azji Centralnej. Autorzy, którzy jako pierwsi pisali o instrumencie smyczkowym sami pochodzili z Centralnej Azji. Al-Farabi urodził się w Transoksanii¹⁹ i studiował w Chorasanie²⁰, Ibn Sina pochodził z Isfahanu koło Buchary a

¹⁹ Transoksania to rzadko już używana nazwa części Azji Środkowej odpowiadającej dzisiejszemu Uzbekistanowi i Tadżykistanowi, oraz południowo-zachodniemu Kazachstanowi. Termin ten oznacza region pomiędzy Amu-Darią a Syr-Darią w VIII w.n.e i jeszcze kilka wieków później. Transoksania była ojczyzną irańskich koczowniców, a rzeka Oksus była granicą między Iranem a Turanem. Region był jedną z satrapii dynastii Achemenidów perskich pod nazwą Sogdiana. Nazwa Transoksania pochodzi z łaciny i oznacza "Za rzeką Oksus - czyli Amu-darią, rzeką płynącą na długości 1425 km przez Uzbekistan, Turkmenistan, Afganistan i Tadżykistan.



Muhammad ibn Ahmad al-Khwarizimi z Chorezm (współczesny Uzbekistan). Ten ostatni wspomina *instrumenty smyczkowe* w swej encyklopedii *Mofatih-al-ulium*²¹. Bogatym źródłem informacji rzucającym pewne światło na problem pochodzenia instrumentów smyczkowych jest rozprawa naukowa napisana przez Derwisza Ali. Jest to praca pochodząca z początku XVII w. w której autor stara się udowodnić pochodzenie idei grania smyczkiem z Azji Centralnej. Należy tu wspomnieć również chińskie źródła, bardzo pomocne w poszukiwaniu śladów ojczyzny techniki smyczkowania (księga Yuanshih²²). Nazwa prawie każdego instrumentu smyczkowego w Chinach posiada człon *hu* (*hu-czin, er-hu, pan-hu, hu-hi itd.*) *Hu* oznacza w języku chińskim „barbarzyńcę” i używany był do opisu ludów turecko-mongolskich z Azji Centralnej. Wielu muzyków i muzykologów Indii oraz Pakistanu podobnie jak Werner Bachmann twierdzi, że *fidele* przybyły na subkontynent z zewnątrz, z zachodnich rejonów Azji Środkowej i Bliskiego Wschodu. Jeśli prześledzimy historię polskich chordofonów smyczkowych to okaże się, że najstarsze źródła wskazują podobnie jak w przypadku Indii czy Pakistanu na Bliski Wschód jako miejsce z którego idea grania smyczkiem przywędrowała do naszego kraju i całej Europy. Wśród wydarzeń historycznych mających zasadnicze znaczenie dla rozwoju instrumentów smyczkowych Europy można wyróżnić²³: opanowanie Hiszpanii przez Arabów (VIII w.) – możliwa data przeniesienia smyczka do Europy, wyprawy krzyżowe, ekspansja Turków na Bałkany (XVI w.) – przeniesienie do Europy kolanowej pozycji grania na chordofonach smyczkowych. Wiele zatem wiarygodnych źródeł wskazuje, iż właśnie z Azji Centralnej, tego pradawnego źródła idea grania smyczkiem powędrowała zarówno do Indii jak i do Polski. Podstawowym instrumentem smyczkowym w kulturze Indii i Pakistanu jest *sarangi*.²⁴ Gra się na nim od kilkuset lat, niezmiennie tzw. techniką paznokciową. Istnieje wielka różnorodność instrumentów noszących tę nazwę w Pakistanie i północnych Indiach. Taki rodzaj chordofonu

²⁰ Chorasana kraina historyczna w Azji Środkowej położona na terenie dzisiejszego wschodniego Iranu, zachodniego i środkowego Afganistanu oraz częściowo na terytorium Tadżykistanu, Turkmenistanu i Uzbekistanu. Nazwa krainy pochodzi od perskiego słowa oznaczającego "skąd słońce przybywa"

²¹ Werner Bachmann *The origins of bowing*, Oxford University Press, Londyn, 1969 str.41-42

²² Księga Yuanshih nr 71 rozdz.22 str.5 za Wernerem Bachmannem

²³ Jenkins, Jean, Olsen, Poul Roving, *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, World of Islam Festival Publishing Co. Ltd, London, 1976 str.86-87

²⁴ **Sarangi** Drewniany korpus z jednego klocka drewna, pokryty membraną z koziej skóry.

Wyposażony w 3 jelitowe struny na których gra się smyczkiem i 37 metalowych rezonatorów strojonych w zależności od skali używanej w utworze. Struny skraca się odpychając paznokciem w bok.

jest bardzo powszechny w muzyce ludowej i klasycznej. I nie mówimy tu wyłącznie o europejskiej muzyce klasycznej. Indie poza bogatą paletą tradycji ludowych, wypracowały poprzez tysiące lat muzykę określaną jako „poważna” lub „klasyczna”. W każdej kulturze świata istnieje zakodowana w podświadomości hierarchia przejawów muzyki. Te zjawiska, którym w ramach danej kultury, przyznaje się najwyższą pozycję i wartość, określam jako „klasyczne” czy inaczej „poważne”. Muzyka klasyczna Indii oraz Pakistanu posiada swoją teorię, swoich kompozytorów jest muzyką „uczoną” w przeciwieństwie do spontanicznej tradycji ludowej różnych regionów obu krajów. Należy tu wspomnieć iż podział na Indie i Pakistan jest podziałem sztucznym. Nastąpiło to w 1947 roku. Kultura muzyczna Pakistanu i północnych Indii jest w istocie taka sama. Dotyczy to zarówno muzyki jak i instrumentów z których bardzo rozpowszechnionymi są w przeciwieństwie do Indii Południowych chordingi smyczkowe. Bogactwo fideli kolanowych szczególnie zauważalne w Pakistanie, Radżastanie czy Kaszmirze to cecha wspólna z muzyką polską. Elementem odróżniającym polskie instrumentarium ludowe od niemieckiego, słowackiego czy białoruskiego jest występowanie niemal wyłącznie chordingów smyczkowych przy całkowitym braku instrumentów szarpanych...²⁵ Fidele to instrumenty, które zdominowały w szczególności ludową praktykę muzyczną w Polsce. Stanowią trzon wszystkich tradycyjnych kapel. Informacje na temat fideli na ziemiach polskich są bardzo skromne. Nieliczne źródła ikonograficzne z XVI i XVII w. ukazują dwa stosowane w Polsce sposoby gry na instrumentach smyczkowych: „kolanowy” i „ramieniowy”. Rozróżnienie opiera się na pozycji instrumentu podczas gry. O popularności pozycji kolanowej na ziemiach polskich świadczą zapiski niemieckiego teoretyka muzyki Martina Agricoli w jego dziele z 1545 r. *Musica instrumentalis deudsch* dotyczące tzw. *polских skrzypiec*. Jako charakterystyczną dla kultury polskiej opisuje Agricola technikę gry na polskich skrzypcach techniką „paznokciową” Polega ona na skracaniu strun poprzez odepchnięcie ich w bok płytką paznokcia palców lewej ręki.

²⁵Janusz Jaskulski Jacek Podbielski Ryszard Wieczorek *Polakowi tylko Boga a skrzypic*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1996 str.42



Technika paznokciowa gry na *fideli płockiej* oraz *suce biłgorajskiej*.

Informacją na temat stosowania tej techniki jest uwaga Agricoli, że Polacy stawiają palce między strunami²⁶. Stosowanie „paznokciowej” techniki gry wskazuje na kolanową pozycję instrumentu. Z punktu widzenia fizjologii najkorzystniejszą pozycją grania przy zastosowaniu techniki „paznokciowej” jest pozycja kolanowa (świadectwem na to są bogate i różnorodne instrumenty smyczkowe Europy i Azji posługujące się techniką „paznokciową” od wieków aż po współczesność). I tutaj pojawia się duże powinowactwo staropolskich fidelii kolanowych do instrumentów Pakistanu i Północnych Indii. Struny melodyczne na *sarangi* skraca się jak wspominałam techniką „paznokciową”. Większość *sarangistów* używa miejsca gdzie znajdują się tzw. skórki na paznokciu – tam gdzie łączy się on z 1-szym członem palca.



W 1984 r. po przyjeździe z Indii, gdzie uczyłam się teorii i praktyki wykonawczej

²⁶ Martin Agricola *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg, Leipzig 1896 str.210

sarangi, rozpoczęłam pionierską pracę, polegającą na prezentacji form muzycznych i instrumentarium Indii oraz Pakistanu w naszym kraju. Był to czas gdy w trakcie występów trzeba było stawić czoła poważnym międzykulturowym barierom istniejącym pomiędzy dwiema odległymi od siebie tradycjami muzycznymi. I chociaż niejednokrotnie udawało mi się odnaleźć pewne analogie, inność brzmienia instrumentów Indii i Pakistanu która wiązała się głównie z archaiczną barwą brzmienia, uzyskaną zapomnianymi u nas technikami wydobycia dźwięku, uświadomiła mi jak te elementy estetycznie są trudne do zaakceptowania przez polskiego odbiorcę. Z obiektywnych zatem przyczyn zaistniała sytuacja wymagająca ode mnie dość elastycznego dostosowywania sposobu grania na *sarangi* do wrażliwości oraz oczekiwań polskiego słuchacza. Zaistniały warunki zmuszające mnie do tworzenia nowych eksperymentalnych rodzajów techniki „paznokciowej”; które poszerzały możliwości palcowania lewej ręki, bardzo rzadko stosowane w Indiach czy Pakistanie, a powszechne w przypadku wiolonczeli altówki czy skrzypiec. Z tych eksperymentów zaczęła się wyłaniać koncepcja zupełnie nowego myślenia na temat gry na instrumencie smyczkowym. Finalnie praca wspomniana wyżej przygotowała mnie od strony technicznej i mentalnej do podjęcia się rekonstrukcji praktyki wykonawczej staropolskich fideli kolanowych, tych wspominanych przez Martina Agricolę a od 100 lat całkowicie w Polsce zapomnianych. (do dziś niejasne są przyczyny całkowitego wyjścia z użycia tego sposobu skracania strun). W 1992 dowiedziałam się o istnieniu w kulturze polskiej instrumentu o nazwie *suka biłgorajska*. Okazało się, że grano na niej techniką która jest popularna do dziś między innymi w Pakistanie. Eksperymenty związane zarówno z odtwarzaniem jak i tworzeniem na nowo techniki gry na *suce biłgorajskiej*²⁷ i *fideli płockiej*²⁸, poszukiwania odpowiedniego rodzaju strun, dobór repertuaru trwały wiele lat. Gdy przystępowałam w 1993 r. do procesu twórczej rekonstrukcji prof. Ewa Dahlig i wybitny lutnik Andrzej Kuczkowski mieli za sobą proces rekonstrukcji *suki biłgorajskiej* i *fideli płockiej* ale wyłącznie na potrzeby muzealne. Nie było bowiem jak mi wtedy oznajmiono w Polsce nikogo oprócz mnie, kto znałby od strony praktycznej tak dobrze

²⁷ **Suka biłgorajska**. Instrument smyczkowy zrekonstruowany na podstawie akwareli Wojciecha Gersona z 1895r. Pudło żłobione z jednego kawałka drewna czereśniowego. Ma kształt zbliżony do skrzypiec. Posiada 4 struny. Badanie terenowe prowadzone po II wojnie światowej pozwoliły sprecyzować, że na *suce* grano tzw. techniką paznokciową. Struny skracają się nie przez nacisk z góry, lecz przez boczny dotyk płytką paznokcia.

²⁸ **Fidel plocka**. Kopia instrumentu smyczkowego znalezionej przez archeologów w 1985 roku w Płocku datowanego na XVI-XVII w. Korpus z jednego kawałka brzoźowego drewna. Posiada 6 metalowych strun. Gra się na nich techniką paznokciową.

„technikę paznokciową” . W ten sposób studia w Indiach okazały się przydatne w ożywieniu wymarłej polskiej tradycji. Najistotniejszym instrumentem, którego praktyka wykonawcza była kierunkowskazem w procesie twórczej rekonstrukcji staropolskich fideli kolanowych było *sarangi*, instrument królujący przez lata w kulturze muzycznej Pakistanu. Dzięki *sarangi*, rekonstruując praktykę wykonawczą staropolskich instrumentów smyczkowych, stworzyłam nową jakość brzmienia, technikę gry, repertuar oraz styl. Od momentu gdy podjęłam się twórczej rekonstrukcji, moim marzeniem było wykreowanie programu muzycznego, który zestawiałby ze sobą dźwięk *sarangi* i zrekonstruowanych instrumentów polskich. Pragnęłam poprzez prezentację barwy ich dźwięku z jednej strony ukazać pokrewieństwo związane ze wspólnym pochodzeniem a z drugiej różnice wynikające z wielowiekowego rozwoju w izolacji. Ponieważ sama od blisko 30 lat gram na *sarangi* studyjne eksperymenty łączenia dźwięku instrumentów smyczkowych Polski, Indii czy Pakistanu miałam już za sobą. Zależało mi aby powstał program koncertowy w którym barwy dźwięku *sarangi*, *suki biłgorajskiej* i *fideli płockiej* poprzez wspólną grę wzajemnie się inspirowały zarówno w partiach improwizowanych jak i zakomponowanych. Pragnęłam ukazać jak brzmienie instrumentu smyczkowego wywołuje w odległych od siebie kulturach podobne skojarzenia emocjonalne. Bez względu na miejsce z którego pochodzą od wieków przypisuje się im zdolność tworzenia specyficznego nastroju, atmosfery zadumy, tęsknoty, melancholii. Bez względu na przynależność kulturową fidele od wieków związane były z muzyką wokalną. W Azji głos ludzki uważany jest do dzisiaj za najdoskonalszy instrument. Poszukiwanie jego ekwiwalentu mogło być jednym z motywów według W.Bachmanna stworzenia instrumentu o ciągłym brzmieniu. Po latach eksperymentów w 2012 udało się stworzyć dzieło artystyczne we współpracy z muzykami pakistańskimi. Przedstawia ono brzmienia fideli polskich: *suki biłgorajskiej* , *fideli płockiej* , *basu ludowego*²⁹ zestawione z dźwiękiem pakistańskiego *sarangi*, *tabli*³⁰ i *tambury*³¹. Dzieło ukazuje przenikanie się barw wspomnianych wyżej instrumentów z tradycyjnym polskim i pakistańskim śpiewem. Łatwo można zauważyć że pieśni są wykonywane w charakterystycznej dla danej kultury manierze uzyskanej poprzez

²⁹ **Basy.** Kopia instrumentu smyczkowego ze zbiorów Muzeum Instrumentów Ludowych w Szydłowcu. Posiada 3 metalowe struny na których gra się techniką przyciskową.

³⁰ **Tabla.** Zestaw dwóch bębenków, jeden drewniany lub ceramicznego do grania prawą ręką o nazwie dajan, drugi mosiężny do grania lewą ręką to bajan. W membranę wciiera się pastę z żelaznymi opiłkami. Gra się dłonią i palcami. To najbardziej znany instrument perkusyjny w Indiach.

³¹ **Tambura.** Lutnia długoszyjkowa. Zwykle posiada 4 metalowe struny. Do rezonatora (tykwa) przyklepiona jest drewniana szyjka Instrument służy głównie do grania stałych nut (burdonu). Strun nie skraca się.



zastosowanie specyficznej emisji głosu. **Program został skonstruowany w ten sposób by powstała wartość artystyczna zrozumiała zarówno dla odbiorców europejskich jak i słuchaczy w Azji.** Ta wartość dzieła artystycznego jest istotnym krokiem w stronę szukania uniwersalnego języka muzycznego, który ze smakiem i poszanowaniem tworzy nową tradycję wspartą na źródłach i polskich i pakistańskich. Program dzieła artystycznego przedstawia między innymi kilka polskich pieśni i tradycyjnych utworów instrumentalnych. Repertuar zaczerpnięty jest ze źródeł historycznych, dokumentacji naukowej oraz moich prywatnych podróży po wsiach polskich, owocujących zbiorami pieśni i tańców ludowych. Prezentacja muzyki polskiej w tym programie kładzie nacisk na jej aspekt wielokulturowy. Ta cecha wynika między innymi z faktu, że nasz kraj unikalnie usytuowany w Europie, przez wieki poddany był silnym wpływom z Północy, Południa, Wschodu i Zachodu. Dlatego w muzyce naszych przodków możemy znaleźć nawet elementy egzotyczne, echo czasów gdy Tatarzy i Turcy podbijali Europę przynosząc ze sobą rytmy, opowieści i melodie Bliskiego Wschodu. Jest to szczególnie istotne w relacjach pomiędzy Polską a Pakistanem z uwagi na fakt, że wiedzę na temat egzotycznych perskich instrumentów smyczkowych, które w efekcie dały początek większości fideli kolanowych zarówno Polski jak i Pakistanu rozpowszechniali wędrowni muzycy przybywający z Bliskiego Wschodu. Byli jakby kulturowym pomostem pomiędzy Indiami a Europą. W programie dzieła artystycznego znajduje się prezentacja dźwięku fideli kolanowych Polski i Pakistanu zarówno w ich kulturowym kontekście jak i w spotkaniu Wschodu z Zachodem. Wybrane utwory polskie, zaśpiewane są typową mazowiecką manierą przechodzącą w melizmaty i pakistańskie mikrotony. Dźwięk polskich fideli łączy się w z brzmieniem *sarangi*, *tabli* i *tambury* jak i pakistańskiego wokalu, który dopełnia niezwykła polsko-pakistańska sztuka improwizacji. Inna estetyka, inna barwa, ale skala muzyczna podobna. Zwyczaj łączenia instrumentów smyczkowych z ludzkim głosem też wspólny. Czasem słyhać dziwne ozdobniki, mikrotony, które jednak doskonale wpisują się w skalę starych polskich pieśni. Są w programie „Poland-Pakistan.Sounds from two continents” utwory lub części utworów zakomponowane w oparciu o wybrane pakistańskie formy muzyczne zwane *ragi*. I tu trzeba zwrócić szczególną uwagę na fakt iż ważną rolę w formowaniu programu dzieła artystycznego odegrała moja wiedza na temat klasycznej i ludowej muzyki Pakistanu. Podstawy na których wspiera się ta wiedza to teoria *ragi* i *tali*. W bardzo wielkim uproszczeniu można powiedzieć, że melodia ujęta w ramy rozwiniętej formy to *raga* a rytm zorganizowany w określoną i powtarzalną strukturę to *tala*. Muzyka indyjska



jest w swej istocie melodyczna. Wyobrażenie rozwoju , nasycenia, pełni w utworach rozgrywa się zasadniczo w poziomie linearnym. Dźwięki podążają jeden za drugim wyrażając stan emocjonalny i estetyczny. Niepojawiają się w muzyce indyjskiej zamierzone współbrzmienia harmoniczne. Choć harmonia nie jest całkowicie nieobecna istnieje w stadium wczesnym. Wartości tonalne i barwy zderzają się ze sobą tworząc zbitki konsonansowe i dysonansowe. Bardzo proste utwory ludowe czy też wyrafinowana formy muzyczne w klasycznej tradycji Indii mają podstawową cechę wspólną. Jest nią wznoszenie się i opadanie dźwięków z pewnym poczuciem rytmu i wyrazem emocjonalnym. Wieki eksperymentów i rozwoju artystycznego pozwoliły na stworzenie koncepcji i pojęcia *ragi*- podstawy indyjskiej tradycji muzycznej. *Raga* można w dużym uproszczeniu nazwać konstrukcją formalną, określającą od ponad tysiąca lat zasady tworzenia i improwizowania muzyki. Uznana jest ona za strukturę, która kształtowała i kształtuje do dziś wyobraźnię wykonawców klasycznej muzyki indyjskiej. Termin *raga* nie ma odpowiednika w zachodniej teorii muzyki. To rodzaj podstawowej formy muzycznej, na której buduje się zdecydowaną większość utworów w muzyce indyjskiej. Aby zrozumieć, czym jest *raga*, najlepiej odwołać się do analogii między muzyką a mową. Nie jest to zbyt daleko idące porównanie, ponieważ zarówno mowa jak i muzyka są sposobami komunikowania. Oczywiście treści komunikowane przez mowę nie mogą lub nie muszą być takie same, jak te wyrażone przez muzykę. Ale jest pewne, że muzyka przekazuje jakiś komunikat nawet, jeśli jest to tylko „nastrój”. Mowa jest rzeczywistym dźwiękiem- mówionym i słyszonym. Ale język jest abstrakcją, jest pojęciem wydobytym z mowy. Jeśli zbadać tę kwestię bliżej widać, że mowa jest przede wszystkim strumieniem dźwięków. Różne rodzaje dźwięków wydawanych i słyszanych zaostały nazwane samogłoskami i spółgłoskami. Zestawione tworzą słowa a te z kolei język. Wizualną reprezentacją dźwięków jest ortografia. Analogicznie , melodia jest strumieniem dźwięków- wznoszących się i opadających, w różnych podziałach rytmicznych. Jeśli wyabstrahujemy cechy charakterystyczne i skonstruujemy *typ* powstanie *raga* język muzyczny. Powstaną odległości między dźwiękami czyli interwały, które zostaną nazwane a pewne ich uporządkowanie stanowi *rage*. *Raga* może być zatem ogólnie zdefiniowana jako schemat melodyczny charakteryzowany przez określoną skalę muzyczną czyli konkretne dźwięki (alfabet), pewien porządek sekwencji dźwięków (wymowa i składnia), frazy melodyczne (słowa i zdania), pauzy (interpunkcja) oraz ozdobniki (akcent). Jest jeszcze konieczny warunek dodatkowy: *Raga* musi być przyjemna, musi mieć wyraz emocjonalny. Starożytna indyjska definicja mówi „ *Raga*, jak powiadają mądrzy, jest



szczególną postacią dźwięku, ozdobioną frazą melodyczną, która oczarowuje serca ludzi. Ujęcie melodii w karby cyklu rytmicznego realizowanego przez *talę*, cykl rytmiczny. Każda *tala* posiada swoją długość i wewnętrzny podział, ale praktyczna realizacja cyklu rytmicznego zależy od inwencji twórczej grającego muzyka. Przestrzeganie zasad *ragi* i *tali* jest jedną z najważniejszych cech określających przynależność do klasycznej muzyki Pakistanu. Szalenie istotnym elementem muzyki Pakistanu jest improwizacja. Dlatego w dziele artystycznym polskie pieśni i utwory instrumentalne łączą się z pakistańskimi *ragami* a wsparte o oberkowe rytmy przechodzą w polirytmiczne skomplikowane struktury *tal*. Wszystko przenika bogata improwizacja. I nie ma tu miejsca na jakieś nieuporządkowane fantazjowanie. Jeśli instrumenty różnych kultur improwizują razem to punktem wyjścia jest np. skala muzyczna występująca zarówno w muzyce Polski jak i Pakistanu. We wspólnej polsko-pakistańskiej pracy nad dziełem artystycznym ujawniły się dodatkowo pewne dość interesujące aspekty pozamuzyczne procesu tworzenia, wzbogacające całość wykonania utworów. Dla kultury Pakistanu, muzyka nie tylko sakralna jest komunikantem pomiędzy światem materialnym a duchowym. Środki budowania ekspresji w utworach takie jak np. improwizacja melodyczna i rytmiczna nie służą tylko wzbogaceniu samej muzyki ale mają wymiar uniwersalny, którego zadaniem jest integrowanie artystów i publiczności wokół idei tworzenia nowego lepszego świata. Przy takim nastawieniu i motywacji artystów z różnych kultur świata, łatwiej przełamywane są bariery międzykulturowe. W efekcie ułatwia to w dość istotny sposób wspólną kreakcję. Sumując można powiedzieć, iż dzieło artystyczne „Poland-Pakistan. Sound from two continents” to podróż w przestrzeni i czasie. Dźwięk egzotycznych instrumentów i skal wprowadza w nastrój oderwania od wszelkich schematów myślenia na temat muzyki, do których przywykliśmy. To oderwanie pozwala na podróż w czasie i spotkanie z zapomnianym a na nowo zrekonstruowanym dźwiękiem instrumentów staropolskich. W spotkaniu Wschodu i Zachodu ma miejsce prezentacja wspólnych polsko-pakistańskich improwizacji, kompozycji, eksperymentów estetycznych opartych zarówno na tradycyjnej muzyce polskiej jak i na pakistańskiej teorii *ragi* oraz *tali*. **W ten sposób dzieło artystyczne tworzy nowe wartości artystyczne zarówno od strony brzmieniowej jak i estetycznej, wpisując się w wyzwania współczesnego świata z jednoczesnym mocnym wyrastaniem z tradycji Polski jak i Pakistanu.**

instrumentarium uczestniczące w nagraniach dzieła artystycznego





Fidel płocka



suka biłgorajska



bas ludowy



Sarangi



tambura

A handwritten signature in blue ink, located at the bottom right of the page.



Tabla



na tabli gra się palcami

Alfomiarowski