

EWELINA GRYGIER

DREWNIAANY FLET POPRZECZNY STAREGO SYSTEMU A TRADYCJE INSTRUMENTALNE LUBELSZCZYZNY

Abstrakt. Celem artykułu jest przedstawienie roli drewnianego fletu poprzecznego starego systemu w kulturze muzycznej Lubelszczyzny, ze szczególnym naciskiem na jego kontekst historyczny, funkcje oraz praktykę wykonawczą. Podjęte badania mają na celu ukazanie, w jaki sposób instrument został zaadaptowany w tradycji lokalnej i stał się wyróżniającym elementem kapel regionu. Metody obejmują analizę dostępnych materiałów archiwalnych i źródeł terenowych, a także analizę audialną nagrań. Szczególną uwagę poświęcono repertuarowi i stylowi gry Antoniego Bednarza oraz Kapele Braci Bednarzy, stanowiących najbardziej reprezentatywny przykład zakorzenienia instrumentu w praktyce muzycznej regionu. Analiza nagrań wskazuje na charakterystyczne użycie wysokich rejestrów, a repertuar obejmuje zarówno starsze formy taneczno-muzyczne, jak i nowsze, włączane stopniowo wraz z przemianami tradycji. We wnioskach podkreślono między innymi znaczenie drewnianego fletu poprzecznego jako istotnego medium przekazu tradycji oraz wyznacznika tożsamości regionalnej.

Słowa kluczowe: drewniany flet poprzeczny; flet poprzeczny starego systemu; Roztocze; województwo lubelskie; Antoni Bednarz; Kapela Bednarzy

THE SIMPLE SYSTEM WOODEN TRANSVERSE FLUTE AND THE INSTRUMENTAL TRADITIONS OF THE LUBLIN REGION

Abstract. The aim of the article is to present the role of The Simple System Transverse Flute in the musical culture of the Lublin region, with particular emphasis on its historical context, functions, and performance practice. The study seeks to demonstrate how the instrument was adapted within

Dr Ewelina GRYGIER, Uniwersytet Warszawski; e-mail: e.grygier@uw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6072-2222>.

local tradition and became a distinctive element of regional ensembles. The methodology includes an examination of available archival materials and field sources, as well as auditory analysis of recordings. Special attention has been devoted to the repertoire and playing style of Antoni Bednarz and the Kapela Braci Bednarzy, who represent the most characteristic example of the instrument's rootedness in the region's musical practice. The analysis of recordings points to the characteristic use of high registers, while the repertoire encompasses both older dance-music forms and newer ones, incorporated gradually alongside transformations of tradition. The conclusions highlight, among other aspects, the significance of the wooden transverse flute as an important medium of transmitting tradition and as a marker of regional identity.

Keywords: wooden transverse flute; simple system transverse flute; flutes in traditional music; the Bednarz Ensemble; Lublin region; Lublin Voivodeship; Roztocze; Antoni Bednarz

WSTĘP

W Polsce najważniejszym instrumentem muzyki tradycyjnej są skrzypce. W niektórych regionach kraju znaczące są również dudy (m.in. Wielkopolska, Podhale) czy cymbały (Rzeszowszczyzna), jednak rola skrzypiec jest niepodważalna:

Gdyby pokusić się o wskazanie instrumentu najważniejszego dla ludowej tradycji muzycznej w Polsce, to bez wątpienia byłyby to skrzypce. Bogactwo instrumentów, jakie można spotkać w kolekcjach muzealnych, odzwierciedla oczywiście różnorodność typów i odmian instrumentów występujących w praktyce ludowej, niemniej jednak rola skrzypiec jest szczególna: wchodziły one w skład wszystkich tradycyjnych typów kapel, a gdy nie można było zorganizować kapeli – sam skrzypek wystarczył, aby „ograć” wesele¹.

Flet znajduje się na skraju kontinuum, jest instrumentem marginesu². Proste aerofony – bezotworowe czy otworowe – występują bądź występowały

¹ Ewa Dahlig-Turek i Maria Pomianowska, *Polskie fidele kolanowe (Re)Konstrukcja* (Warszawa – Lublin – Kraków: Collegium Artium – Uniwersytet Jagielloński – Uniwersytet Warszawski, 2014), 15.

² Tematem tradycyjnych aerofonów zajmowali się m.in. Alojzy Kopoczek, *Piszczalki bez otworów bocznych Beskidu Śląskiego i Żywieckiego* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1981); Józef Kubik, „Przysłowia i wyrażenia przysłowiowe o instrumentach dętych”, w: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, red. Adolf Dygacz i Alojzy Kopoczek (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1981), 58-82.

niemalże w całym kraju, ale drewniany flet poprzeczny starego systemu był obecny wyłącznie efemerycznie na Lubelszczyźnie, co przekłada się z kolei na niewielkie zainteresowanie tym aerofonem przez muzykologów. Podobny los spotkał na przykład klarnet jako relatywnie nowy i obcy dla kultur tradycyjnych, a deprecjacja instrumentu przejawiała się w umniejszaniu jego roli w kapeli, pejoratywnych określeniach stosowanych wobec wykonawcy czy wydobywanych z instrumentu dźwięków, jak również w niezbyt obfitej dokumentacji audialnej³. Dlatego podążając za postulatem wyrażonym przez Tomasza Nowaka: „[...] każdemu instrumentowi, występującemu w jakiegokolwiek formie w polskim folklorze muzycznym, należy się wyważony i w miarę możliwości pełny opis”⁴, celem niniejszego artykułu jest dostrzeżenie potencjału fletu poprzecznego i przywrócenie mu należnego miejsca w historii regionu. Z uwagi na dostępność źródeł ukazanie lokalnej roztoczańskiej specyfiki kapel dętych, jak i charakterystyka stylu gry na flecie zostaną zaprezentowane w szczególności na przykładzie twórczości Antoniego Bednarza. W tekście uwypuklono również żywotność muzyki Lubelszczyzny wraz z otwartością muzyków na zmiany i inkorporację nowego instrumentu, repertuaru, by wzbogacić to, co dawne.

Konstrukcja drewnianego fletu poprzecznego zmieniała się na przestrzeni wieków. Wprowadzono m.in. kłapy, które ułatwiały uzyskiwanie dźwięków spoza skali diatonicznej. W wyniku wprowadzania modyfikacji i innowacji możliwości instrumentu znacznie się zwiększyły. Ostatecznie pod koniec XIX wieku wyszedł on z użycia w obiegu profesjonalno-koncertowym i został zastąpiony przez nowy typ fletu według pomysłu i konstrukcji Theobalda Böhma⁵, który umożliwiał bardziej efektywną i zoptymalizowaną grę. Tym samym, z uwagi na powszechną dostępność „porzuconych” starych instrumentów oraz ich niewysoką cenę, flet poprzeczny starego systemu stał się dostępny dla amatorów oraz niższych warstw społeczeństwa. Dziś jest on obecny w niektórych kulturach tradycyjnych i post-folklorystycznych (neotradycyjnych). Występuje bądź występował w: Bretanii (Francja), Irlandii, na Roztoczu (Polska) oraz na Kubie. W każdym z tych krajów

³ Tomasz Nowak, „Klarnet w polskiej muzyce ludowej – Podkarpacie na tle ogólnopolskim”, w: *V Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki. Katalog* (Kolbuszowa: Wydawnictwo Miejskiego Domu Kultury, 2018), 8-9.

⁴ Nowak, „Klarnet w polskiej muzyce”, 10.

⁵ W wykonawstwie zorientowanym na odtwarzanie historycznego brzmienia często gra się na fletach renesansowych czy barokowych, jednak flet romantyczny używany jest rzadko, dominuje współczesny model metalowego instrumentu ze skalonym systemem kłap. Zob. Magdalena Pilch, *Kompleksowa wizja fletu romantycznego w zakresie budowy, brzmienia, techniki gry i praktyki wykonawczej według „Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Beziehung dargestellt von A. B. Fürstenau op. 138* (Kraków: Wydawnictwo Unum, 2011), 5-6.

i regionów stworzono odmienny styl gry, charakterystyczny dla danego miejsca, odwołujący się do lokalnych tradycji, a jednocześnie twórczo inkorporujący i asymilujący elementy napływowe.

Jak dotąd rola drewnianego fletu poprzecznego w muzyce tradycyjnej lub nią inspirowanej nie została całościowo podsumowana, mimo długiej historii i nieraz także istotnego miejsca, jakie ten aerofon zajmuje w tradycyjnym instrumentarium. W Irlandii⁶, Polsce i na Kubie⁷ flet pojawił się na przełomie XIX i XX wieku na skutek przemian w konstrukcji samego instrumentu oraz oddziaływania szeroko rozumianych czynników ekonomicznych i geopolitycznych. W Bretanii obecny jest on dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku, a do wykonawstwa tamtejszej muzyki został zaadaptowany przez konkretnych artystów⁸.

⁶ Do muzyki tradycyjnej Zielonej Wyspy flet poprzeczny przeniknął pod koniec dziewiętnastego stulecia. Współcześnie jest tak rozpowszechniony, że określa się go nawet jako *Irish wooden flute*. To jeden z najbardziej popularnych instrumentów współczesnego nurtu *ceol nua* (gael. nowa muzyka). Występuje w każdym z regionów Irlandii. Pierwotnie status flecistów był niższy niż skrzypków. Jak zauważył Francis O'Neill: „Fleciści mieli niski status w zawodzie o niskim statusie”. Swoją obecną pozycję aerofon zawdzięcza licznym nagraniom flecisty Johna McKenny. Zob. Fintan Valelly, „Flute”, w: *The Companion to Irish Traditional Music*, red. Fintan Valelly (Cork: Cork University Press, 1999), 139; Fintan Valelly, „McKenna, John”, w: *The Companion to Irish Traditional Music*, red. Fintan Valelly (Cork: Cork University Press, 1999), 237.

⁷ Muzyka kubańska jest konglomeratem licznych wchłoniętych elementów obcych (hiszpańskich, afrykańskich), które pojawiały się na wyspie od czasów konkwisty, oraz niewielu komponentów rodzimych. Także instrumentarium pochodzi z różnych tradycji: afrykańskich, hiszpańskich, francuskich. Od końca XIX wieku na Kubie grało się na pięcioklapowym drewnianym flecie poprzecznym starego systemu (*la flauta de cinco llaves; la flauta de madera*), który jest częścią zespołu *charanga*. Niektórzy wykonawcy, np. René Lorente, stosują w grze zamiennie oba typy instrumentu (starego systemu i współczesny flet boehmowski). Jednocześnie należy podkreślić, że tradycja kubańskiej *charangi* jest jedyną, w której funkcjonują one równolegle. Zob. Sue Miller, *Cuban Flute Style Interpretation and Improvisation* (Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth: Scarecrow Press, 2014), 25, 68.

⁸ Jako że drewniany flet poprzeczny został intencjonalnie wprowadzony do muzyki bretońskiej, możemy tu mówić o czymś na kształt hobsbawmowskiej tradycji wynalezionej. Jako pierwsi tym fletem zainteresowali się Patrick Molard i Alan Kloatr, jednak dopiero Jean-Michael Veillon z powodzeniem zaadaptował go do wykonywania muzyki tradycyjnej. Dziś flet jest uznawany za jeden z podstawowych instrumentów właściwych do wykonywania muzyki z Armoryki. Grają na nim m.in. Sylvain Barou, Malo Carvou, Erwan Hamon, Jean-Michel Veillon czy Jean-Luc Thomas. Jedynym fleciistą, który szerzej używa(ł) metalowego fletu poprzecznego w wykonywaniu muzyki bretońskiej jest Pol Huellou. Zob. Glidas Moal, *La Flûte traversière en bois et la Bretagne. 20 ans déjà* (Lannion: Éditions Coop Breizh, 1996).

Wydawnictwa irlandzkie to w znacznej mierze szkoły gry⁹, a nad charakterystyką i analizą muzyki przeważa jej kolekcjonowanie, względnie indeksowanie¹⁰. W Bretanii bodaj jedyną rekapitulacją obecności fletu jest tekst Glidasa Moala¹¹. W odniesieniu do muzyki kubańskiej pierwsze pełne opracowanie powstało w 2014 roku, ale poza jego autorką, badaczką i flecistką – Sue Miller, styl gry na flecie w muzyce *charanga* nie znalazł szerszego zainteresowania wśród muzykologów¹². Rola tego aerofonu w muzyce polskiej także wymaga uzupełnień¹³, stąd niniejszy artykuł ma za zadanie uwypuklić obecność i znaczenie tego instrumentu w muzyce Lubelszczyzny.

1. DREWNIANY FLET POPRZECZNY A MUZYKA POLSKA

W polskiej muzyce tradycyjnej instrumenty dęte zaczęły pojawiać się w kapelach ludowych dopiero w drugiej połowie XIX wieku, a szerzej upowszechniły się w kolejnym stuleciu. Wówczas wytworzyły się u nas dwa typy zespołów: w „wiejskim stylu” (były to małe, najczęściej dwuosobowe kapele, grające w archetypicznym składzie skrzypce-basy, skrzypce-dudy lub skrzypce-bęben) oraz kapele tzw. nowego stylu, dodatkowo rozbudowane o bęben, kontrabas, klarnet, trąbkę czy flet¹⁴. „Tam, gdzie istniały orkiestry dęte – wojskowe lub strażackie – tam muzycy korzystali (także np. w Lubelskiem) z możliwości dodania splendoru obsługiwanej ceremonii weselnej (oczywiście z reguły za opłatą)”¹⁵. Efektem współistnienia obu typów zespołów była podwójna kompetencja muzykantów, która w trakcie wesela wyglądała następująco: podczas tzw. marszówek (gry na

⁹ Zob. Grey Larsen, *Essential Guide to Irish Flute and Tin Whistle* (Saint Louis: Mel Bay Publications, 2003); Fintan Vallely, *A Complete guide to learning The Irish Flute* (Dublin: Waltons, 2014).

¹⁰ Lawrence E. McCullough, „Style in traditional Irish Music”, *Ethnomusicology*, nr 1 (1977): 85.

¹¹ Moal, *La Flûte traversière*.

¹² Miller, *Cuban Flute*, 22.

¹³ Jednym z opracowań zagadnienia jest moja praca magisterska: Ewelina Grygier, *Drewniany flet poprzeczny w polskiej muzyce ludowej: tradycja i zmiana* (Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2011).

¹⁴ Ludwik Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999), 113-114.

¹⁵ Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, 113-114. Por. Zenon Koter i Agata Kusto, „Opis wybranych kapel w ujęciu historyczno-regionalnym”, w: *Lubelskie. Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 6, red. Jerzy Bartmiński (Lublin: Instytut Sztuki PAN, 2011), 100.

zewnątrz, w momencie przejścia/przejazdów do i z kościoła) grano na instrumentach dętych, z kolei w domu używano już zestawów strunowych (względnie z towarzyszeniem bębnow). Było to tzw. instrumentarium „rzniętę”¹⁶.

Wcześniejsze informacje o aerofonach, zwłaszcza tych będących częścią większych składów instrumentalnych, są znikome. W kontekście poniższych rozważań warto zauważyć, że Oskar Kolberg podał nazwę *floterwers*. Uczynił to jednak wyłącznie raz, przywołując tekst pieśni szlacheckiej *A wiecorem w miłym chłodzie*:

Ale przypominam sobie,
że mam floterwers przy sobie,
dobywam go, składam,
pod spalerem siadam¹⁷.

Etnograf odnotował także obecność fletu w rozbudowanym o instrumenty dęte składzie kapeli kujawskiej (skrzypce, basy, bębenek, flet, obój, klarnet, trąbka)¹⁸, wielokrotnie wspominał też takie aerofony, jak piszczałka, fujarka, rzadziej flet czy flecik. Te ostatnie jednak trudno łączyć z drewnianym fletem poprzecznym, są to raczej regionalne nazwy stosowane na określenie piszczałki z otworami palcowymi. Jednoznaczne stwierdzenie, do jakiego desygnatu odwołuje nas dana nazwa, bywa dyskusyjne¹⁹.

Aerofony w kapelach tradycyjnych upowszechniły się zwłaszcza po pierwszej wojnie światowej²⁰. Wtedy właśnie można odnotować wzrost zainteresowania instrumentami orkiestr dętych i tanecznych²¹. Obecność „dęciaków” na wsiach związana była z funkcjonowaniem lokalnych grup muzycznych przy

¹⁶ Piotr Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany: między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998), 79.

¹⁷ Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie. Mazowsze*, cz. 7, red. Medard Tarko (Wrocław – Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1970), 101.

¹⁸ Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie. Kujawy*, cz. 2, red. Julian Krzyżanowski, et al., (Wrocław – Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1962), 203, 209.

¹⁹ Piotr Dahlig, „Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga”, *Muzyka* nr 3 (1988), 81.

²⁰ Krzysztof Gorczyca, *Dajcie stołka cisowego. Muzyka Roztocza Gorajskiego i jej wykonawcy* (Goraj – Lublin: Gminny Ośrodek Kultury w Goraju – Towarzystwo dla Natury i Człowieka, 2016), 15.

²¹ Nowak, „Klarnet w polskiej muzyce”, 14.

jednostkach Ochotniczych Straży Pożarnych²², jak i z doświadczeniem gry w formacjach wojskowych, jakie w swoim życiorysie miało wielu muzyków²³. Jednocześnie warto podkreślić, że przez wykonawców instrument traktowany był jako medium. Pozwalał on wyrażać się artyście ludowemu, tylko częściowo zmieniając jego repertuar czy styl gry:

Muzycy grający na blaszanych dętach (trąbce, kornecie, puzonie, skrzydlówce) w kapelach tradycyjnych pozostają w dużym stopniu muzykami ludowymi, tj. przyjęcie względnie nowego instrumentu nie zmienia od razu tradycyjnego smaku i sposobu gry (wspólnej gry melodycznej ze słuchu, tzw. heterofonii wariacyjnej); wątki repertuaru dawnego nie giną z przyjęciem nowego instrumentarium. Innymi słowy, nowy instrument jest „oswajany” z pomocą tradycyjnego sposobu gry (np. ustno-pamięciowego) i poprzedniego repertuaru, dobrze opanowanego; modernizacja instrumentarium nie oznacza zmiany świadomości muzycznej²⁴.

A zatem zaadaptowanie do muzyki tradycyjnej pierwotnie obcego instrumentu jest potencjalnie możliwe. Niestety „[p]ogranicze między wiejskim muzykowaniem na weselach i zabawach a życiem koncertowym w ośrodkach miejskich nie przyciągało większej uwagi”²⁵, a to właśnie tam funkcjonował w rodzimej tradycji flet poprzeczny. Krzysztof Gorczyca podkreśla dodatkowo, że roztoczańskie pokolenie muzykantów urodzonych w drugiej i trzeciej dekadzie dwudziestego wieku grało przeważnie na instrumentach „nieakceptowanych przez jurorów” festiwalu folkloru, stąd

efekt jest taki, że zachowało się sporo nagrań najstarszych wykonawców, urodzonych w początkach XX wieku lub starszych, natomiast muzykanci późniejsi nie pozostawili praktycznie żadnych pamiątek pozwalających poznać brzmienie ich kapel [...]. Nie wzbudzali zainteresowania folklorystów skupionych na łapaniu ostatnich okazji udokumentowania bardziej «autentycznego» grania²⁶.

²² Intensywny rozwój strażackich orkiestr dętych nastąpił w międzywojniu. Część z nich mogła potencjalnie grywać na weselach wiejskich. Zob. Piotr Dahlig, *Instrumenty dęte blaszane w kulturze ludowej w Polsce* (Szydlowiec: Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych) (w druku).

²³ Gorczyca, *Dajcie stolka cisowego*, 15.

²⁴ Dahlig, *Instrumenty dęte blaszane w kulturze ludowej w Polsce* (w druku).

²⁵ Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany*, 77. Badacz zauważa, że większym zespołom, w tym dętym, w swych pracach miejsce poświęcili m.in. Adam Chętnik, Paweł Szefka czy Jan Piotr Dekowski.

²⁶ Gorczyca, *Dajcie stolka cisowego*, 17.

Na szczęście gra niektórych flecistów z Lubelszczyzny została uwieczniona, na przykład rejestracje Antoniego Bednarza znajdują się w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki²⁷, Archiwum Polskiego Radia²⁸ czy w Fundacji Muzyka Odnaleziona²⁹. Z kolei w Zbiorach Folkloru Muzycznego Muzeum Wsi Lubelskiej można odnaleźć pojedyncze rejestracje flecistów kapel z: Woli Grodeckiej, Dzierążni, Majdanu Górnego³⁰.

W okresie międzywojennym tradycyjne duety (skrzypce, bęben) poszerzano o trąbkę, kornet, sakshorn, tubę, klarnet, a także flet poprzeczny. Tego typu duże grupy występowały równolegle do pierwotnych dwuosobowych kapel, w szczególności na obszarze Powiśla Lubelskiego. Znanych jest kilka tego typu większych orkiestr: Franciszka Zajmy z Przewłoki, Tomasza Wyjadacza z Podhorców, Bednarzy z Nowej Wsi, Jana Mazurka i Stanisława Kowala z Majdanu Górnego, Kapela Jadaloków, a po II wojnie światowej także Kapela Bronisława Tora z Rogóżna, Jana Baryły i Józefa Tysa z Rachań i Werehań, Józefa Mosóra z Rogóżna, Jana Kimaka z Woli Gródeckiej (por. ilustracja 1), a także Władysława Kurczaby z Klekacza³¹. W latach 1957-1964 badania dotyczące obrzędowości weselnej w okolicach Teodorówki i Frampola prowadził Feliks Olesiejuk, który wśród lokalnych zespołów odnotował także jedną funkcjonującą kapelę o większym obsadzie: skrzypce, klarnet, flet, trąba i bęben.

²⁷ ZF IS PAN, sygn. nagr. T4623.01-T4623.04.

²⁸ Nagrania Kapeli Bednarzy z lat 1976-1996, pochodzące z Archiwum Polskiego Radia, zostały pozyskane i częściowo opublikowane przez syna Antoniego – Lucjana Bednarza na portalu YouTube: <https://www.youtube.com/@KapelaBraciBednarzyzNowe-sr8kw> (dostęp 26.07.2024). Na części z nich Antoni Bednarz gra na flecie, na innych – na bębnie. Polskie Radio zamieściło nagrania Kapeli Braci Bednarzy na płycie *Muzyka źródeł vol. 03 Lubelskie* (Warszawa: Wyd. Polskie Radio, 1997). Są to dwa utwory: *Suwak* oraz *Podróżniak zwany zawiślakiem*. Mimo że w booklecie zamieszczono zdjęcie Antoniego Bednarza grającego na flecie, na prezentowanych na krążku nagraniach gra on na bębnie.

²⁹ Dokumentacja audiowizualna oraz opis dostępne na stronie: <https://www.muzyka-odnaleziona.pl/kapela-bednarzy-z-tomaszowa-lubelskiego/> (dostęp 26.07.2024). Na płycie *Jadąc przez Roztocze* (Warszawa: Wyd. Muzyka Odnaleziona, 2009) umieszczono *Polkę*, zarejestrowaną w 1991 roku, w wykonaniu kapeli w składzie: Antoni Bednarz (flet poprzeczny), Stanisław Bednarz (baraban), Stanisław Bielecki (skrzypce prym), Władysław Szymczuk (skrzypce sekund).

³⁰ Sygnatury nagrań: ZFM/S2A – Kapela z Dzierążni (Tomaszów Lub. 1973 i 1969) ZFM/S2B – Kapela z Majdanu Górnego (Tomaszów Lub. 1969), ZFM/S4B – Kapela z Woli Gródeckiej, ZFM/S10B – Kapela z Sokołówki k. Frampola (1977?). Wśród archiwaliów znajdziemy także nagrania Kapeli Bednarzy z Nowej Wsi (1977), jednakże bez fletu (ZFM/S10A). Obecnie nie są jeszcze znane szczegóły dotyczące tych fonogramów (skład kapel, kontekst nagrania). Ta kwestia jest przedmiotem prowadzonych kwerend.

³¹ Koter i Kusto, „Opis wybranych kapel”, 100, 105.



Ilustracja 1. Kapela z Woli Gródeckiej, Festiwal w Kazimierzu Dolnym, fot. J. Magierski, ze zbiorów Pracowni Etnolingwistycznej im. Jerzego Bartmińskiego.

Znane są także nazwiska niektórych instrumentalistów wykonujących tradycyjny repertuar na drewnianym flecie poprzecznym starego systemu: Antoni Bednarz, Bolesław Depko, Dominik Drzazga, Józef Flis, Jan Knap, Franciszek Niedzielski, Wacław Pasternak, Ratyna Józef, Antoni Seta, Ignacy Zwolakiewicz. Na flecie grał także Stanisław Maksim, organista i kapelmistrz orkiestry dętej w Chrzanowie, a Władysław Bieńko muzykował na piccolo³². Najbardziej znanym muzykiem z powyższej listy był Antoni Bednarz, jego dorobek jest też najlepiej udokumentowany.

Do wykazu osób grających na flecie starego systemu dopisać należy także dwoje wykonawców spoza omawianego terenu: Jana Molendę, grającego w dużej kapeli z Gniewięcina³³, oraz Michała Żaka, multiinstrumentalistę tworzącego

³² Brak szerszych informacji. Jest to jedyna znana mi wzmianka o grze na flecie piccolo w tradycji wiejskiej. Zob. Krzysztof Butryn, *Taka muzyka. Wspomnienia o muzykantach i muzyce wiejskiej z okolic Janowa Lubelskiego* (Szkłarnia – Janów Lubelski – Lublin: Episteme, 2014), 83-84.

³³ Jan Molenda (ur. 1904 w Ludwinowie, zam. Jędrzejów), członek tzw. dużej kapeli z Gniewięcina w województwie kieleckim. Skład kapeli: troje skrzypiec, flet, dwa kornety, harmonia. Kapela nagrana przez kielecką ekipę Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w 1951 roku, sygn. nagrania ZF IS PAN T0512. Molenda nie reprezentuje Zamojszczyzny, wymieniam go z uwagi na instrument, dość jednak nietypowy dla kapel grających

zespoły odwołujące się do folkloru (Janusz Prusinowski Kompania, Tęgie Chłopy czy Transatlantyk). O ile jednak pozostali fleciści wchłaniali styl i sposób gry w ramach tradycyjnego przekazu muzyki, o tyle już Michał Żak uczył się wiejskiej muzyki intencjonalnie, wybierając ją jako jedną z wielu dostępnych tradycji, a dodatkowo zgłębiał muzykę z centralnej Polski, a nie z Roztocza³⁴. Z kolei praktyka urodzonego w Nowej Wsi koło Tomaszowa Lubelskiego Antoniego Bednarza obejmowała zarówno tradycyjne terminowanie u mistrza³⁵, jak i obserwację uczestniczącą poprzez partycypowanie we własnej, regionalnej kulturze. W tym pierwszym przypadku muzyk pobierał nauki u Bolesława Depko³⁶. Działo się to na zasadzie wzajemnej wymiany usług, charakterystycznej dla tradycyjnego przekazu wiedzy i tajników gry³⁷:

Mówię: ja będę ci kuł ten młynek, a ty mnie pisz tu trochę, pokazuj nuty. Jak mnie nauczysz, to będzie młynek ukończony. O, no i na tej zasadzie! Później jeszcze do niego chodził, troszkem załapał te nuty [...] on też grał na flecie, i palcówkę [tabelę chwyków] mnie napisał, i to wszystko pokazał mnie, jak tego, jak to idzie³⁸.

muzykę tradycyjną. Na podstawie analizy słuchowej trudno jednoznacznie stwierdzić, na jakim typie fletu grał.

³⁴ Pierwotnie Żak grał na flecie muzykę celtycką. Sam instrument poznał dzięki bretońskiemu fleciście Jeanowi-Michelowi Veillon, u którego też praktykował: „Jeździłem [tam] co lato i spędzałem z nimi czas, właściwie nie tylko grając i się ucząc, ale też [...] jeżdżąc do muzykantów, spotykając ludzi, rozmawiając o kulturze tradycyjnej, po co to jest, skąd, jakie jest ulotne, jakie ma znaczenie dla kultury danego kraju, to wszystko jakby wpłynęło na mój rozwój, na to, co robię teraz tutaj [...] finalnie padało to pytanie: czy wy nie macie polskiej muzyki tradycyjnej? [...] Pamiętam, z początku to generalnie nie wiedziałem, o co im chodzi. Mówiłem, że raczej nie mamy muzykantów, dopóki jakby nie wszedłem w to, i nie poznałem tego środowiska, które jest duże”, Wywiad z M. Żakiem (przeprowadzony w Warszawie w 2009 roku), w: Grygier, *Drewniany flet poprzeczny*, 44.

³⁵ Ewa Dahlig-Turek, „Praktyka muzyczna i elementy myślenia teoretycznego”, w: *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, red. Ewa Dahlig-Turek (Kraków: PWM, 1991), 12-15.

³⁶ Zenon Koter i Agata Kusto, „Sylwetki wybranych instrumentalistów”, w: *Lubelskie. Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 6, red. Jerzy Bartmiński (Lublin: Instytut Sztuki PAN, 2011).

³⁷ Forma zapłaty mogła obejmować np. pomoc w pracach rolnych bądź akompaniowanie nauczycielowi za darmo na kilku weselach. Por. Piotr Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców muzycznych w Polsce* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1993), 81-91.

³⁸ Wywiad z Antonim Bednarzem (przeprowadzony w jego domu w Rogoźnie, gm. Tom. Lubelski w 2009 roku), w: Grygier, *Drewniany flet poprzeczny*, 48.

Zanim zaczął on grać na flecie, nasiąkał lokalną kulturą muzyczną od najmłodszych lat:

Stryj nieraz mówi, no to siadaj, pobębniśz [...] melodie to śpiewali różne, i śpiewaki i śpiewaczki. I to wszystko się zapamiętywało [...] ja tam chodził bębnić, to jeszcze zapamiętał gdzie niektóre melodie [...] gdzie byłem podsłuchiwać orkiestry, jak grali [...] był taki starszy kolega, pasł krowy, tam takie byli brzozowy lasek, i tam pasł krowy w lesie i pogrywał na fujarce. Bardzo ładnie umiał, tak, nikt go nie uczył, tylko ze słuchu, różne takie, o przyśpiewki [...] i melodie, ładnie tak grał. Ja tam od niego troszeczkem podłapał. Ale to trza grać!³⁹

Antoni Bednarz (1929-2019)⁴⁰ był instrumentalistą, w szczególności flecistą (drewniany flet poprzeczny starego systemu) i bębniistą (pierwszy instrument)⁴¹. Pod koniec życia, w wieku ok. 75 lat, nauczył się także grać na skrzypcach⁴². Rodzina pochodziła z galicyjskiej wsi Nienadówka i posiadała bogate tradycje muzyczne. Czterech z sześciu braci ojca Antoniego, Józefa Bednarza, także muzykowało na wytworzonych przez siebie instrumentach (w tym m.in. na fletach). Najbardziej znany z nich był założyciel rodzinnej Kapeli Braci Bednarzy – Ignacy Bednarz, on też odcisnął swoje muzyczne piętno na bratanku⁴³. Poza zespołem stryja Antoni Bednarz bębnił po weselach w kapeli Franciszka Zajmy. W jej skład wchodziły również instrumenty dęte, w tym także flet poprzeczny starego systemu, na którym grał wówczas Ignacy Zwolakiewicz (był on także członkiem tzw. Kapeli Kimaka z Woli Gródeckiej). Z tą ośmioosobową orkiestrą Bednarz grał w latach ok. 1945-1950.

³⁹ Grygier, *Drewniany flet poprzeczny*, 49.

⁴⁰ O Antonim Bednarzu i o Kapeli Bednarzy, w której grał, powstało kilka opracowań, w szczególności o charakterze biograficzno-wspomnieniowym. Zob. Andrzej Sar, „Antoni Bednarz – potomek rodu muzykantów”, *Twórczość Ludowa* 36, nr 3-4 (2020): 33-34; Henryk Welcz, „Antoni Bednarz – flecista i skrzypek z Nowej Wsi”, *Rocznik Tomaszowski*, nr 8 (2019), 367; Bogusław Zapalski, *Kapela Ludowa Bednarzy z Nowej Wsi przy Gminnym Ośrodku Kultury w Podhorcach. Historia, Instrumentarium, repertuar* (Podhorce: GOK w Podhorcach, 1971); Grygier, *Drewniany flet poprzeczny*.

⁴¹ Interesującą pomyłkę zawiera booklet płyty z serii *Muzyka Źródła vol 03 Lubelskie* (Warszawa: Polskie Radio, 1997). Mimo, że w zarejestrowanych utworach Bednarz gra na bębnie, w książeczce znajduje się jego zdjęcie z fletem poprzecznym.

⁴² Mówił: „Nie wiem, czy znajdziesz, żeby za 75 lat jak ja miałem, brać się za skrzypce i trochę się nauczyć [...] bo to nie jest takie proste, nie” – wspominał Antoni Bednarz w: Grygier, *Drewniany flet poprzeczny*, 42.

⁴³ Sar, „Antoni Bednarz”, 33.

Muzyk gra w dwu- i trzykreślnej oktawie (wyłącznie dźwięki z przedziału *d2-g3*), a więc w środkowym i najwyższym rejestrze instrumentu. Temat melodyczny realizuje zawsze oktawę wyżej od skrzypiec. Ornamentacja melodii jest znikoma, obejmuje rzadko pojawiające się tryle na nutach o dłuższych wartościach rytmicznych. Podobnie swoją partię realizowali fleciści kapel z Sokołówka⁴⁴, z Majdanu Górnego⁴⁵ oraz Dierążni⁴⁶. We wszystkich dostępnych mi nagraniach z Muzeum Wsi Lubelskiej grają oni zawsze o oktawę wyżej od skrzypiec⁴⁷. Fakt wykorzystywania wyłącznie najwyższych rejestrów instrumentu mógł wynikać z chęci „przebicia się” przez głośniejsze blaszane instrumenty, podobnie jak miało to miejsce w początkach muzyki *charanga* na Kubie⁴⁸.

Repertuar, jaki grano na drewnianym flecie poprzecznym na Roztoczu, obejmował: „polki, oberki, i co tam, czasem sztajerek jakiś, sztajerków mało my mieli do grania, bo to nie pasuje, bo tam, tutaj nie tańczyli. Polka, oberek, walczyk, tango, fokstrot, o, te rzeczy się grało, cały czas, a teraz naszło wszystko nowe”⁴⁹. Kapele z drewnianym fletem poprzecznym w składzie oferowały zatem słuchaczom tę samą muzykę, którą wcześniej realizowano w zmniejszonej, pozbawionej aerofonów obsadzie⁵⁰. Dodatkowo z biegiem lat muzycy poszerzali zakres wykonywanych utworów o nowe formy oraz prezentowali je w innej, nie tylko opartej o chordofony, ale już w smyczkowo-dętej estetyce. Repertuar miał zatem dłuższy staż w kapeli niż obecność fletu poprzecznego. Połączenie tych dwóch idiomów: starego repertuaru z nowym instrumentarium

⁴⁴ Nagranie błędnie zamieszczone w opisie Kapeli Kimaka: *Oberek*, Nagranie z Muzeum Wsi Lubelskiej z lat 1975-1980, dostęp 29.07.2024, <https://muzykaroztocza.pl/muzyk/194/name/Kapela+d%C4%99ta+z+Woli+Gr%C3%B3deckiej+%28Kapela+Kimaka%29.html#>. Por. nagranie z archiwum Muzeum Wsi Lubelskiej, sygn. nagr. ZFM/S10B – Kapela z Sokołówki k. Frampola (1977?).

⁴⁵ Por. nagranie z archiwum Muzeum Wsi Lubelskiej, sygn. nagr. ZFM/S2B – Kapela z Majdanu Górnego (Tomaszów Lub. 1969).

⁴⁶ Por. nagranie z archiwum Muzeum Wsi Lubelskiej, sygn. nagr. ZFM/S2A – Kapela z Dierążni (Tomaszów Lub. 1973 i 1969).

⁴⁷ W kontraście do muzyków roztoczańskich, Michał Żak grywa najczęściej w tym samym, co skrzypce, rejestrze.

⁴⁸ Miller, *Cuban Flute*, 15, 75-76.

⁴⁹ Wywiad z Antonim Bednarzem (przeprowadzony w jego domu w Rogoźnie, gm. Tom. Lubelski w 2009 roku), w: Grygier, *Drewniany flet poprzeczny*, 52.

⁵⁰ Instrumentalna muzyka Lubelszczyzny była ściśle związana z muzyką wokalną, co nierzadko widoczne jest w tytułach utworów. Większość tej muzyki, pod względem pełnionej funkcji, jak i tematyki, związana była z weselem. Poza wymienionymi w wypowiedzi Bednarza, grywano także suwaki i majdaniaki, kujawiaki, mazury, mazurki, polonezy, krakowiaki czy kadryle. Zob. Zenon Koter i Agata Kusto, „Charakterystyka repertuaru”, w: *Lubelskie. Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 6, red. Jerzy Bartmiński (Lublin: Instytut Sztuki PAN, 2011), 113-360.

ukazuje, że muzyka Lubelszczyzny nie była tradycją spetryfikowaną, lecz żywą tkanką, twórczo dostosowywaną do zmieniających się realiów, w myśl rozumienia tradycji jako pamięci kulturowej, dopełnianej przez komplementarne zjawiska, takie jak kreacja oraz innowacja⁵¹, a instrument traktowany był jako medium przekazu tradycji muzycznej. Antoni Bednarz był ostatnim muzykiem, który w pełni wykorzystywał flet poprzeczny starego systemu. Obecnie, pomimo odradzania się kapel dętych, tradycja używania drewnianego fletu poprzecznego starego systemu nie jest kontynuowana.

ZAKOŃCZENIE

W kulturze regionu lubelskiego spotykamy się z interesującym zjawiskiem funkcjonowania aerofonów w muzyce wykonywanej niegdyś wyłącznie na instrumentach strunowych (względnie z towarzyszeniem membranofonów). Powyższa charakterystyka obecności drewnianego fletu poprzecznego w muzyce instrumentalnej Lubelszczyzny prowadzi do następujących wniosków: 1) był to instrument efemeryczny pod względem występowania (ograniczony terytorialnie i czasowo), 2) proces inkorporowania do zespołów blaszanych i drewnianych instrumentów dętych ma długą, około stuletnią, lecz rzadko dostrzeganą, opisywaną i analizowaną historię, 3) w źródłach (pisanych, nagranych) odnaleźć można ślady kilku kapel, w składzie których znajdował się drewniany flet poprzeczny starego systemu, 4) biografie flecistów, styl i charakterystyka gry pozostają tematem otwartym do dalszego opracowania, 5) dostępne źródła audialne zawierają wykonania, w których fleciści stosowali wyłącznie wysokie rejestry, 6) repertuar fletowy obejmował zarówno dawniejsze formy muzyczno-taneczne, jak i te inkorporowane wraz z następującymi przemianami muzyki.

Drewniany flet poprzeczny starego systemu, mimo swojej marginalnej roli w porównaniu do innych instrumentów, stanowił istotny wyróżnik kulturowy i nieoceniony komponent brzmienia kapel na Lubelszczyźnie, łącząc stare elementy muzyczne z nowymi wpływami. Instrument nie zagościł na dłużej w składzie kapel roztoczańskich i lata swojej świetności wydaje się mieć już za sobą. Jednakże, ze względu na muzykowanie na tym typie fletu przez współczesnego wykonawcę – Michała Żaka, jak i biorąc pod uwagę zarejestrowany repertuar kilku flecistów poprzednich generacji, w przyszłości warto pomyśleć o działaniu w duchu etnomuzykologii stosowanej. Opierając się na audialnych dokumentach historycznych, można reaktywować roztoczański styl grania kapel, w ich nie

⁵¹ O innowacyjnym charakterze tradycji, zob. Jerzy Szacki, *Tradycja* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011); Otakar Nahodil, „Tradycja jako definiens kultury”, *Lud* 74 (1994): 5-21.

tylko smyczkowo-perkusyjnym, ale także poszerzonym o instrumenty dęte składzie, przywracając tym samym repertuar flecistów z Majdanu Górnego, Dzierążni czy Sokołówka do obiegu kulturowego.

BIBLIOGRAFIA

- Bielawski, Ludwik. *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999.
- Butryn, Krzysztof. *Taka muzyka. Wspomnienia o muzykantach i muzyce wiejskiej z okolic Janowa Lubelskiego*. Szklarnia – Janów Lubelski – Lublin: Episteme, 2014.
- Dahlig, Piotr. „Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga”. *Muzyka*, nr 3 (1988): 71-98.
- Dahlig, Piotr. *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców muzycznych w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1993.
- Dahlig, Piotr. *Tradycje muzyczne a ich przemiany: między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998.
- Dahlig, Piotr. *Instrumenty dęte blaszane w kulturze ludowej w Polsce*. Szydlowiec: Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych (w druku).
- Dahlig-Turek, Ewa. „Praktyka muzyczna i elementy myślenia teoretycznego”. W: *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, red. Ewa Dahlig-Turek, 45-67. Kraków: PWM, 1991.
- Dahlig-Turek, Ewa i Maria Pomianowska. *Polskie fidele kolanowe (Re)Konstrukcja*. Warszawa – Lublin – Kraków: Collegium Artium – Uniwersytet Jagielloński – Uniwersytet Warszawski, 2014.
- Gorczyca, Krzysztof. *Dajcie stołka cisowego. Muzyka Rostocza Gorajskiego*. Goraj – Lublin: Gminny Ośrodek Kultury w Goraju – Towarzystwo dla Natury i Człowieka, 2016.
- Grygier, Ewelina. *Drewniany flet poprzeczny w polskiej muzyce ludowej: tradycja i zmiana*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2011 (praca magisterska).
- Kopoczek, Alojzy. *Piszczalki bez otworów bocznych Beskidu Śląskiego i Żywieckiego*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1981.
- Kolberg, Oskar. *Dzieła wszystkie. Mazowsze*, cz. 7, red. Medard Tarko. Wrocław – Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1970.
- Kolberg, Oskar. *Dzieła wszystkie. Kujawy*, cz. 2, red. Julian Krzyżanowski *et al.* Wrocław – Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze – Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1962.
- Koter, Zenon i Agata Kusto. „Sylwetki wybranych instrumentalistów”. W: *Lubelskie. Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 6, red. Jerzy Bartmiński, 82-97. Lublin: Instytut Sztuki PAN, 2011.

- Koter, Zenon i Agata Kusto. „Opis wybranych kapel w ujęciu historyczno-regionalnym”. W: *Lubelskie. Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 6, red. Jerzy Bartmiński, 99-112. Lublin: Instytut Sztuki PAN, 2011.
- Koter, Zenon i Agata Kusto. „Charakterystyka repertuaru”. W: *Lubelskie. Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*, t. 6, red. Jerzy Bartmiński, 113-360. Lublin: Instytut Sztuki PAN, 2011.
- Kubik, Józef. „Przysłowia i wyrażenia przysłowiowe o instrumentach dętych”. W: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*, red. Adolf Dygacz i Alojzy Kopoczek, 58-82. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1981.
- Larsen, Grey. *Essential Guide to Irish Flute and Tin Whistle*. Saint Louis: Mel Bay Publications, 2003.
- Pilch, Magdalena. *Kompleksowa wizja fletu romantycznego w zakresie budowy, brzmienia, techniki gry i praktyki wykonawczej według „Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Beziehung dargestellt von A. B. Fürstenau op. 138”*. Kraków: Wydawnictwo Unum, 2011.
- McCullough, Lawrence. „Style in Traditional Irish Music”. *Ethnomusicology* 21, nr 1 (1977): 85-97.
- Miller, Sue. *Cuban Flute Style: Interpretation and Improvisation*. Lanham – Boulder – New York – Toronto – Plymouth: Scarecrow Press, 2014.
- Moal, Glidas. *La Flûte traversière en bois et la Bretagne. 20 ans déjà*. Lanion: Éditions Coop Breizh, 1996.
- Nahodil, Otakar. „Tradycja jako definiens kultury”. *Lud* 74 (1994): 5-21.
- Nowak, Tomasz. „Klarnet w polskiej muzyce ludowej – Podkarpacie na tle ogólnopolskim”. W: *V Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki. Katalog*, 7-21. Kolbuszowa: Wydawnictwo Miejskiego Domu Kultury, 2018.
- Sar, Andrzej. „Antoni Bednarz – potomek rodu muzykantów”. *Twórczość Ludowa* 36, nr 3-4 (2020): 33-34.
- Szacki, Jerzy. *Tradycja*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Vallely, Fintan. „Flute”. W: *The Companion to Irish Traditional Music*, red. Fintan Vallely, 139. Cork: Cork University Press, 1999.
- Vallely, Fintan. „McKenna, John”. W: *The Companion to Irish Traditional Music*, red. Fintan Vallely, 237. Cork: Cork University Press, 1999.
- Vallely, Fintan. *A Complete Guide to Learning the Irish Flute*. Dublin: Waltons, 2014.
- Welcz, Henryk. „Antoni Bednarz – flecista i skrzypek z Nowej Wsi”. *Rocznik Tomaszowski* 8 (2019): 363-368.
- Zapalski, Bogusław. *Kapela Ludowa Bednarzy z Nowej Wsi przy Gminnym Ośrodku Kultury w Podhorcach. Historia, instrumentarium, repertuar*. Podhorce: GOK w Podhorcach, 1971.

WYDAWNICTWA PŁYTOWE

Muzyka źródeł vol. 03 Lubelskie. Warszawa: Polskie Radio, 1997.

Jadąc przez Roztocze, opr. Andrzej Bieńkowski. Warszawa: Muzyka Odnaleziona, 2009.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Kapela Bednarzy z Tomaszowa Lubelskiego. Dostęp 26.07.2024. <https://www.muzykaodnaleziona.pl/kapela-bednarzy-z-tomaszowa-lubelskiego/>.

Kapela Bednarzy. Dostęp 26.07.2025. <https://www.youtube.com/@KapelaBraciBednarzyzNowe-sr8kw>.

Kapela z Woli Gródeckiej. Dostęp 29.07.2024. <https://muzykaroztocza.pl/muzyk/194/name/Kapela+d%C4%99ta+z+Woli+Gr%C3%B3deckiej+%28Kapela+Kimaka%29.html#>.

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

Zbiory Folkloru Muzycznego Muzeum Wsi Lubelskiej, sygn. nagrań: ZFM/S2A, ZFM/S2B, ZFM/S4B, ZFM/S10B, ZFM/S10A.

Zbiory Fonograficzne IS PAN, sygn. nagrań: T0512, T4623.01-T4623.04.