

**Marcel Mrozowski**

Uniwersytet Warszawski

## **BASY LUDOWE W POLSCE – STAŃ BADAŃ, PRÓBY REKONSTRUKCJI, ZBIORY W POLSKICH MUZEACH, ANALIZA SKŁADÓW KAPEL**

Basy ludowe stanowią szczególną grupę instrumentów będących dziedzictwem polskiego instrumentarium. Na pierwszy rzut oka wydają się podobne do klasycznej wiolonczeli lub do najpopularniejszych chordofonów profesjonalnych. Rzeczywiście ich budowa, wygląd czy technika gry wykazują wiele podobieństw, choć jest to kwestia bardzo złożona. Każdy pojedynczy instrument, jakim są basy, może bowiem stanowić odrębny przedmiot badań, bo twórcy tych instrumentów wykazywali się sporą inwencją. W zależności od regionu, z którego pochodzi instrument, można doszukiwać się różnych wzorców, wpływów, schematów konstrukcyjnych czy innych inspiracji. Basy mogą się zatem różnić kształtem (i to diametralnie), liczbą strun, rodzajem i techniką żłobienia drewna, wysokością czy wielkością pudła rezonansowego (niektóre wcale go nie mają). Celem niniejszego artykułu jest ogólne spojrzenie na polski instrument etniczny – basy ludowe – w kilku aspektach (badań, kolekcji muzealnych, współczesnych rekonstrukcji tego instrumentu oraz składów kapel, w których pojawiały się basy).

Basy ludowe to chordofon, który na terenie Polski przybierał różne formy i nazewnictwo. Dzieje tego instrumentu sięgają w naszym kraju ponad dwustu lat. Konstruktorzy basów, okreśłani jako ludowi lutnicy bądź po prostu twórcy instrumentów, byli najczęściej stolarzami lub różnego rodzaju rzemieślnikami. Niemal każda polska wieś miała mniej lub bardziej zdolnego stolarza, który poza przedmiotami codziennego użytku potrafił skonstruować skrzypce bądź też inny instrument wchodzący w skład wiejskiej kapeli<sup>1</sup>.

W samej nazwie *basy* etymologicznie zawarta jest podstawowa rola tego instrumentu w kapeli, którą stanowi burdon. Inne określenia tego in-

---

<sup>1</sup> C. Pietkiewicz, *Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Materiały etnograficzne*, 1938, s. 232.

strumencie to – *bas, basetla, basica, baski, basięta, maryna, tubmaryna, tłusta maryna, trómblje, dundry*. W znaczeniu potocznym określenie *basy* oznacza również burdon dud lub nawet konkretny dźwięk jednostronnego bębna obręczowego. Określenia takie jak *luk, wtór, czy fuk* odnoszą się do brzmieniowego wymiaru tego instrumentu, który stanowi prosty, wyrazisty, energiczny ćwierćnutowy akompaniament<sup>2</sup>. Najczęściej była to motoryczna kwintowa gra na pustych strunach (choć występuje również technika skracania strun), w której dźwięk basów przypadał na każdą miarę taktu.

W brzmieniu basów melodyka i harmonika nie są kluczowe. Charakteryzuje je przeważnie jednostajny, motoryczny akompaniament, w którym dostrzec można *toutes proportions gardées* wręcz jakości quasi-sonorystyczne (operowanie unikalnym, często trudnym do zdefiniowania wysokościami czy tonalnym brzmieniem, stanowiącym jakość samą w sobie). W zdecydowanej większości *basy* ludowe realizują swą partię w interesujący sposób – prosto, motorycznie i można by rzec transowo. W pracach słynnego etnografa i muzeologa Franciszka Kotuli odnajdujemy informacje dotyczące ludowych basów i basistów. Kotula rejestruje techniki gry na basach (tzw. gra „pod psa” lub „pod żabkę” oraz gra „z pazura”), sposoby uzyskiwania efektu transowości muzyki, w której występowały *basy*. Podkreśla szczególne przywiązanie muzykantów do swoich basetli (traktowanych niczym *sacrum*). Wymienia cechy, którymi najczęściej charakteryzował się ludowy basista (przede wszystkim rytmiczność bez koniecznej świadomości harmoniczej, tonalnej i technicznego zaawansowania gry). Nie pomija też utylitarnej funkcji basetli pełniącej na wiejskich zabawach i weselach rolę skarboney, do której wrzucało się pieniądze, zamawiając taniec. Ewolucja brzmienia i technik gry na basach wiązała się z emancypacją muzyki instrumentalnej oraz rozwojem tonalnej i harmoniczej świadomości muzyków ludowych. Przejawiało się to m.in. w strojeniu instrumentu, skracaniu strun i różnicowaniu funkcji harmonicznycch.

## STAN BADAŃ

*Basy* ludowe nie doczekały się do tej pory szerokiego opracowania naukowego. Istnieją jednak prace znaczących polskich muzykologów i folklorystów poruszających tematykę basów ludowych w ograniczonym

---

<sup>2</sup> W. Noll, *Peasant Music Ensembles in Poland: A Culture History*, Waszyngton 1986, za: P. Dahlig, *The Basy in Peasant and Highlanders' Music in Poland*, „Studia Instrumentorum Musicae Popularis” [Halle] 2004, XII, s. 143.

zakresie, np. monografia instrumentów ludowych z terenu Podhala autorstwa Adolfa Chybińskiego<sup>3</sup>, opis basetli kurpiowskiej ze zbioru etnografa Adama Chętnika<sup>4</sup> oraz monograficzny artykuł Jarosława Lisakowskiego poświęcony basom kaliskim<sup>5</sup>. Zdjęcia basów z różnych stron Polski autorstwa Zbigniewa Kamykowskiego wraz z krótkim opisem zawarł Stanisław Olędzki w swojej pracy stanowiącej przekrojowy album polskich instrumentów ludowych<sup>6</sup>. Ważną pozycją jest artykuł Piotra Dahliga na temat basów ludowych w ujęciu ogólnym, opublikowany w międzynarodowym periodyku o profilu instrumentologicznym „*Studia Instrumentorum Musicae Popularis*”<sup>7</sup>. Temat ten zajmował również badaczy spoza Polski, o czym świadczą informacje zawarte w pracy Williama Nolla *Peasant Music Ensembles in Poland: A Culture History*<sup>8</sup>. Artykuł Tomasa Nowaka jest najnowszym spojrzeniem na temat basów w ujęciu zastępowania tego instrumentu na terenie województwa podkarpackiego przez bęben<sup>9</sup>.

Syntetycznym ujęciem zagadnienia, jakim są basy ludowe na terenie Polski, były pionierskie badania Adolfa Chybińskiego nad instrumentarium muzycznym Podhala, w którym autor uwzględnił basy. Przedmiotem badań Chybińskiego były trzy instrumenty ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Metodologię zastosowaną przez Adolfa Chybińskiego cechuje oparcie na systemie podziału instrumentów muzycznych autorstwa Erica Hornbostla i Curta Sachsa. Autor przedstawił tam etymologię nazwy, dzieje instrumentu oraz kwestie konstrukcyjne ze wskazaniem dokładnych wymiarów basów (z uwzględnieniem proporcji pomiędzy wyróżnionymi odległościami). Chybiński opisuje również strój badanych instrumentów oraz dokonuje porównania z podobnymi instrumentami profesjonalnymi i tradycyjnymi w perspektywie

---

<sup>3</sup> A. Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu* [w:] *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, t. 2, red. L. Bielawski, Warszawa 1961.

<sup>4</sup> A. Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, red. S. Olędzki, Olsztyn 1983.

<sup>5</sup> J. Lisakowski, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne. Basy kaliskie*, „*Muzyka*” 1965, R. X, nr 3.

<sup>6</sup> S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, zdj. Z. Kamykowski, Kraków 1978.

<sup>7</sup> P. Dahlig, *The Basy in Peasant...*

<sup>8</sup> W. Noll, *op. cit.*

<sup>9</sup> T. Nowak, *Basy na terenie współczesnego województwa podkarpackiego i problem ich zastępowania przez bęben* [w:] *VII Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki*, Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, Kolbuszowa 2020.

historycznej i międzynarodowej (viola da gamba, viola da braccio, viola bastarda, basse de viole, quart viola, tromba marina, tubmaryna, tambara). Wskazane zostały również przez Chybińskiego kwestie konstrukcyjne smyczka<sup>10</sup>.

Etnograf Adam Chętnik przeprowadził badanie basów z terenu Kurpi, określanych jako *maryna*. Analizy tego autora zawarte zostały w rozdziale publikacji *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Dowiadujemy się z niego m.in. o funkcji maryny w kapeli, społeczno-socjologicznych kontekstach związanych z tym instrumentem (ten nie był chętnie wybierany przez ludzi młodych, powszechne było skrępowanie grą na marynie, stąd też widoczna przewaga wśród basistów doświadczonych muzyków starszych). Chętnik przedstawił też historię instrumentu opartą na przeprowadzonych przez niego wywiadach terenowych. Istotny jest opis niektórych kwestii konstrukcyjnych. Zasadniczy walor badań Chętnika stanowi porównanie ośmiu instrumentów, w których uwzględnił miejscowość pochodzenia, zróżnicowane nazewnictwo (*maryna; prawdziwa maryna; stara basetla, basetla nowoczesna*), liczbę strun (3–4), rok bądź okres produkcji, niektóre wymiary oraz informacje o cechach charakterystycznych (elementach zdobnictwa, osobliwym kształcie główki, elementach rzeźbionych, metodach łączenia elementów konstrukcyjnych)<sup>11</sup>.

Specjalna odmiana basów ludowych – tzw. *basy kaliskie* – opisana została przez etnomuzykologa Jarosława Lisakowskiego. Instrumenty z tego regionu cechuje dwustrunowość, specyficzna budowa (m.in. korpus żłobiony z jednego kawałka drewna, brak duszy) oraz niespotykana forma podstawka (z długą nóżką przechodzącą przez pudło rezonansowe). Wskazany został również związek tego rodzaju basów z tradycyjnym instrumentem celtyckim – *chrottą*. Praca zawiera bardzo dokładne wymiary dwudziestu dziewięciu badanych egzemplarzy, metody produkcji (m.in. trzy rodzaje technik konstrukcji pudła rezonansowego, cztery rodzaje zaczepienia strunociągu), opis materiałów używanych do produkcji, charakterystykę poszczególnych elementów konstrukcyjnych instrumentu (pudła rezonansowe, efy, podstawki, szyjki, strunociągi, kołki, podstrunnice), informacje na temat stroju oraz smyczków basów kaliskich<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> A. Chybiński, *op. cit.*

<sup>11</sup> A. Chętnik, *op. cit.*

<sup>12</sup> J. Lisakowski, *op. cit.*

## BASY LUDOWE

Basy mają historię sięgającą ponad 200 lat (1750–1950)<sup>13</sup>. W niektórych regionach (np. na Podhalu czy Podkarpaciu<sup>14</sup>) są w ciągłym użyciu, jak również w praktyce wytwórczej. Dyskusja dotycząca basów obejmowała do tej pory głównie przemiany zewnętrzne, np. wpływ i dystrybucję profesjonalnego instrumentarium, oddziaływanie kwartetu smyczkowego oraz postulaty zmiany repertuaru na ten importowany z miast. Mniej uwagi poświęca się wewnętrznym zmianom: wolnemu rozwojowi kompetencji muzyków ludowych i wymianie muzyki między muzykantami. Znamienne jest, iż w podstawowej dla wsi instytucji, jaką była karczma, ścierały się ze sobą kompetencje i tradycje muzyczne muzyków chłopskich z zawodowymi muzykami cygańskimi lub żydowskimi<sup>15</sup>.

Już same kształty basów sugerują rozwój czy też transformacje tego instrumentu. W XIX stuleciu i na początku wieku XX twórcy basów imitowali instrumenty profesjonalne, choć nie z taką determinacją, jak w przypadku skrzypiec<sup>16</sup>. Cztery główne aspekty wewnętrznej ewolucji basów dotyczą:

- 1) określenia niskiego rejestru
- 2) burdonu
- 3) zmian w rejestrze basów (szczególnie skracania strun)
- 4) różnicowania funkcji harmoniczných<sup>17</sup>

Lokalnymi wariantami basów ludowych są instrumenty o nazwach *tubmaryna*, *summaryna* lub po prostu *maryna* oraz dychord typu *trumsheit*. Najstarsza informacja o *tubmarynie* pochodzi z Mazowsza z 1634 r. i sugeruje, że był to zupełnie samowystarczalny instrument. Prawdopodobnie tylko tak duże monochordy mogły być odpowiednim instrumentem, na którym akompaniowało się chłopskim tańcom<sup>18</sup>. Tubmaryna jest również wymieniona na liście instrumentów Kapeli Jezuickiej w Krakowie z 1686 r. pochodzącej z pracy Adolfa Chybińskiego *Z dziejów muzyki krakowskiej*<sup>19</sup>. Wcześniejsze informacje z roku 1555 o flisaku grającym na tubmarynie w celach sygnalizacyjnych wydają się wątpliwe. Sygnalizacyjna rola tubmaryny, nazywanej również *Rumelmarie*, była znana wśród zakonnic

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> T. Nowak, *op. cit.*, s. 28.

<sup>15</sup> P. Dahlig, *The Basy in Peasant...*, s. 144.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 145.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 145.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

w XIX wieku w klasztorach zachodniej części Karpat. Ze względu na autonomię tubmaryny chordofon ten do instrumentalnych kapel chłopskich i góralskich był wcielany raczej późno – być może w XVIII wieku. W wiekach wcześniejszych podstawowym instrumentem były dudy.

Z artykułu z 1841 r. dowiadujemy się, iż w regionie Podhala powóz weselny poprzedzało sześciu młodych pasterzy w odświętnych ubiorach, którzy grali na skrzypcach, dudach i co kluczowe – jednostrunowym basie imitującym trąbkę lub beczenie kozy<sup>20</sup>. Ta informacja jest istotna dla genezy bądź najbardziej prymarnych form instrumentów, do których można odnieść basy ludowe. Należy wspomnieć tu o narzędziu dźwiękowym, jakim jest łuk muzyczny. Jego prymarna konstrukcja i obecność jednej struny w prosty sposób ogranicza go do realizowania roli basowo-burdonowej, co czyni go analogicznym narzędziem dźwiękowym wykazującym związek z muzyczną rolą, jaką pełnią basy. W wieku XVIII i XIX nastąpiła eksperymentalna, przejściowa faza powiększania lub uzupełniania niskiego rejestru w muzyce chłopskiej. Wówczas aktywne były jednocześnie dwa instrumenty basowe, np. małe basy (basetla) i duży bas podobny do kontrbasu, nazywany *tlustą maryną*<sup>21</sup>.

Rozprzestrzenianie się basów wydaje się paralelne ze zwiększającą się i krystalizującą rolą rytmów tanecznych w XVII i XVIII wieku. Tylko bardzo zaawansowany dudziarz był w stanie grać rytmiczny burdon. Istotny był również aspekt ekonomiczny – dudziarz był jedynym muzykiem ludowym pomiędzy XVI a XVIII wiekiem płacącym podatki. Dla małych karczm wynajęcie dudziarza często okazywało się zbyt droгим wydatkiem. Tak więc ze względów ekonomicznych skrzypek z ochotnikiem grającym na basach (jak dychord o nazwie *maryna*) zastępował dudziarza nie tylko w tawernach, ale również na weselach wiejskich prawdopodobnie od końca XVII wieku. Nie wiadomo, jak ów dychord w tym czasie był strojony, lecz bez wątplenia instrument ten posiadał kołki do strojenia. W XIX wieku natomiast ten rodzaj basów strojony był w odniesieniu do środkowych strun skrzypiec (D i A). Właściwe strojenie basów głównie zależało od skrzypka ze względu na to, iż grający na basach był zwykle ochotnikiem. Do dziś często to właśnie skrzypek stroi basy<sup>22</sup>.

Podstawową rolą basisty było utrzymanie rytmu, pulsacji do tańca, co najczęściej osiągało się grą na pustych strunach. Czasami basy ewoluują

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 146.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 146.

w swojej funkcji, jak w przypadku tubmaryny, w której poprzez obecność elementów perkusyjnych na szczycie instrumentu (metalowych blaszek) instrument zyskuje na jakości i zwiększa swe możliwości rytmiczne. Tubmaryna miała również jedną swobodnie uderzającą i wibrującą w pudło rezonansowe nóżkę. Instrumenty z północy wzbogacone były o małe metalowe płytki na główce maryny, a z kolei diabelskim basem uderzało się o podłoże<sup>23</sup>.

Przez dwa stulecia – od końca XVII aż do końca XIX wieku – grało się na basach, nie skracając strun, co jest dziedzictwem burdonu dud. Muzyczna mentalność zmieniała się dużo wolniej niż instrumentarium<sup>24</sup>. Brak transkrypcji muzyki kapel chłopskich z XIX wieku można tłumaczyć nierozwiniętym harmonicznym akompaniamentem i dominacją przede wszystkim rytmicznego burdonu. Oskar Kolberg podsumował tę praktykę w tomie *Kujawy*, stwierdzając, że skrzypkowi często akompaniują basy takie jak maryna, której struny nie zawsze rozbrzmiewają w tym samym stroju, w jakim grają skrzypce<sup>25</sup>.

Ewolucja basów jest związana z emancypacją muzyki instrumentalnej, chromatyzacją muzyki chłopskiej oraz rozwojem tonalnej i harmonicznej świadomości muzyków ludowych. Proces ten miał cztery stadia (strojenie instrumentu, burdonowy akompaniament, skracanie strun oraz różnicowanie funkcji harmonicznych)<sup>26</sup>. Z czasem ludowy basista chciał pokazać się jako dojrzały muzyk zdolny do palcowania lewą ręką. Wpływ na rozwój techniki gry miała potrzeba muzycznej zmiany podczas tańca (np. krzesanego) będąca impulsem dla „skoków” w partii basowej. Zdwojona struna D (w układzie D-d-a) sprzyjała hierarchiczności funkcyjnej (tonika-dominanta) i oddziaływała na harmoniczną zmianę połączoną z elementem motorycznym – zmianą wektora smyczkowania<sup>27</sup>. Pierwszymi nauczycielami skracania strun na basach byli ubodzy muzycy cygańscy, którzy zapraszali młodych chłopów do wspólnej gry. W zamian cygańscy muzycy otrzymywali w „barterze” ziemniaki lub chleb. W latach 1880–1910 muzykanci grający na basach zaczęli grać bardziej precyzyjnie niż wcześniej. Dotychczas gra wiązała się jedynie z pewnym monotonnym wysiłkiem. Szczególną rolę osiągnęli ludowi muzycy z Zakopanego, któ-

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867, s. 207.

<sup>26</sup> P. Dahlig, *The Basy in Peasant...*, s. 149.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 147.

rzy w ostatnich dekadach XIX wieku konsultowali się z profesjonalnymi muzykami. W 1888 roku Jan Kleczyński, jeden z owych profesjonalnych muzyków, napisał, że kwinta d-a to jedyna wartość harmonii góralskiej. Jego opublikowana autorska harmonizacja melodii góralskich była jednak bezcelowa i w swej naturze przeciwna tradycyjnemu stylowi i praktyce wykonawczej. Rezultaty ludowej praktyki wykonawczej stały się połączeniem własnej muzycznej inwencji górali oraz „akademickiej” harmonii nauczanej w szkołach w XIX wieku<sup>28</sup>.

W praktyce grania na basach w regionie Podhala typowy jest ruch ćwierćnutowy, a dla Polski wschodniej – przebieg ósemkowy. W regionach Polski wschodniej precyzja harmoniczna była zaniedbywana być może ze względu na to, iż występowały tam najstarsze instrumenty basowe<sup>29</sup>. Skracanie strun na basach jest stopniowym osiągnięciem muzyków chłopskich. Proces ten można opisać jako względnie narastający od burdonu. Miał 5 etapów:

- a) zmiana pozycji mostka (niektóre instrumenty miały mostek z jedną dłuższą nóżką ustawianą również dla efektu dźwiękowego);
- b) obwiązywanie szyjki sznurkiem (podobna metoda była stosowana w lutniczych skrzypcach, by utrzymać poprzednią wysokość graną na mazankach);
- c) trzymanie gryfu całą dłonią (z nagłymi zmianami pozycji);
- d) angażowanie wszystkich palców na podstrunnicy;
- e) stosowanie skordatury<sup>30</sup>.

Ogólna tendencja do uczenia się gry na basach z pełnym zaangażowaniem obu rąk z czasem stała się bardzo wyraźna. Wcześniej prawa ręka ze smyczkiem była stosunkowo ograniczona w ruchach, a lewa ręka wykorzystywana była tylko w jednej pozycji (jak w przypadku maryny szamotulskiej). Najczęściej prawa ręka trzymała smyczek, a lewa ręka jedynie utrzymywała instrument. Bardzo często na basach grali uczniowie, którzy chcieli awansować do grania na drugich lub pierwszych skrzypcach. Granie na basach było pierwszym etapem do zdobycia muzycznych kompetencji, stąd najwolniejsza specjalizacja i częste wymiany grających. Oburęczni basiści wcale nie byli zbyt liczni<sup>31</sup>.

Można odnieść wrażenie, że aby zostać basistą w kapeli, nie trzeba było się wykazywać wielkimi umiejętnościami muzycznymi, lecz niezbędna

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 149.

była charyzma. Świadczą o tym liczne zachowane do dziś anegdoty<sup>32</sup>. Na podstawie krótkich wzmianek i opisów sylwetek basistów zawartych w literaturze przedmiotu można stwierdzić, iż istniał pewien archetyp muzykanta grającego na basach, który wiązał się z charakterystycznymi cechami. Franciszek Kotula opisuje: „Basistami byli prawie zawsze starsi i dobrodusznymi ludźmi. Dużo z nich było kiedyś prymistami, ale kiedy się postarzeliby i palce im już nie mogły tak chodzić, jak powinny, brali się za basy”<sup>33</sup>.

Podczas badań terenowych prowadzonych przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w latach 1971–73 na terenie Bieszczad (rejon wschodnich Karpat polskich) przeprowadzono szereg wywiadów, które dostarczyły informacji na temat instrumentów muzycznych. Na tej podstawie jednoznacznie stwierdzono, iż na badanym obszarze podstawowym instrumentem były skrzypce, które wraz z dwu- lub trzystrunowymi basami własnego wyrobu tworzyły zespół muzyków (na tym terenie termin „kapela” nie był używany). Zespół w takiej konfiguracji grał podczas wesel, zabaw, chrzcin oraz innych uroczystości rodzinnych. Do skrzypiec i basów od ok. 1910 r. zaczęły dochodzić drugie skrzypce w roli tzw. sekundu lub wtóru. Taki skład utrzymywał się do 1939 r. Po II wojnie światowej basy często zastępował bęben dwustronny. Skład zespołu muzyków, do którego oprócz dwojga skrzypiec (prym i sekunda) zaliczały się basy, stanowił tylko jeden wariant obok obsady indywidualnej, obsady na dwoje skrzypiec oraz na dwoje skrzypiec z bębniem z talerzem<sup>34</sup>. Skrzypek z Bukowca Jan Pasławski (ur. 1922) stwierdził, iż lokalnie wyrabiane basy to tzw. trzyćwierciowy o trzech strunach. Struny wykonywano z baranich jelit. W Bukowcu basy wyszły z obiegu podczas II wojny światowej. W miejscowości Średnia kapela braci Gefertów podczas nagrania w 1972 r. wykorzystywała basy dwustrunowe, których twórcą był Michał Tworowski (zm. 1960) ze Średniej Wsi. Ze względu na brak właściwych strun baranich ekwiwalentem był naciąg z drutu telegraficznego<sup>35</sup>. W kapeli jednego z najlepszych bieszczadzkich muzyków – Augustyna Zabawskiego (ur. 1893) występowały trzystrunowe basy, które nie były wyrobem żadnej manufaktury czy lokalnego twórcy. Należały do drugiego prymisty Stanisława Górki (ur. 1915), który kupił je od Cyganów. Co ciekawe, in-

<sup>32</sup> F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979, s. 243.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> A. Szałaśna, *Instrumenty muzyczne w Bieszczadach [w:] Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. L. Bielawski, P. Dahling, A. Kopoczek, Łódź 1987, s. 61.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 61.

strument, mimo iż wyposażony był w trzy struny, miał główkę z czterema kołkami. Basy w tym regionie stroiło się zawsze do struny D skrzypiec. Oryginalny w technice basowania był Jan Kochan (ur. 1921), który grał w pozycji siedzącej, pocierając struny ruchami ukośnie pionowymi<sup>36</sup>.

## REKONSTRUKCJE BASÓW LUDOWYCH

Rekonstrukcja instrumentu muzycznego to praca, która może być wykonywana w dwojaki sposób. Może polegać na uzupełnieniu, naprawieniu, odrestaurowaniu istniejącego uszkodzonego lub niekompletnego instrumentu bądź też na odtworzeniu, czyli zbudowaniu całkowicie nowego instrumentu w oparciu o dostępne informacje. Niezwykle precyzyjne zadanie, jakim jest wykonanie kopii instrumentu, wymaga dotarcia do materiałów i technologii adekwatnych do okresu, w którym instrument powstał i którymi posługiwał się wytwórca<sup>37</sup>. Źródłem najlepszych i najpożyteczniejszych informacji jest bez wątpienia sam instrument w każdym stanie jego zachowania. Źródło tego rodzaju pozwala nie tyle na rekonstrukcję instrumentu, ile raczej na wierne wykonanie jego kopii<sup>38</sup>.

Rekonstrukcja instrumentu oraz wykonanie kopii wiąże się z uczytelnieniem pewnych wartości obiektu. Może to polegać na ponownym zestawieniu części w całość, co niekiedy wymaga dodania nowego spoiwa. W zależności od wymagań w różnym zakresie można uczytelnić formę obiektu poprzez dodanie nowych elementów. Wybór działań rekonstrukcyjnych zależy przede wszystkim od celu, jaki zamierza się osiągnąć. Oczekiwania mogą być różne – od odtworzenia ogólnych wartości wizualnych, odtworzenia brzmienia, przybliżenia formy instrumentu z danego okresu istnienia po dokładną rekonstrukcję czy wykonanie kopii oryginału<sup>39</sup>. Wykonanie kopii instrumentu jest w miarę możliwości wiernym odtworzeniem aktualnego stanu oryginału. Wierność oryginałowi w zależności od potrzeb może mieć różny zakres. Możliwe jest np. skopiowanie wyłącznie zewnętrznego wyglądu instrumentu – powstaje wówczas makietka; można też uzupełnić kopię o elementy brakujące w oryginale lub

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> A. Kuczkowski, *Problemy konserwacji i rekonstrukcji instrumentów ludowych* [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. L. Bielawski, P. Dahlig, A. Kopiczek, Łódź 1990, s. 118.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> B. Bielawski, *Rola rekonstrukcji w konserwacji zabytkowych instrumentów muzycznych*, „Ochrona Zabytków” 1993, nr 46/3 (182), s. 248.

skopiować tylko jedną warstwę historyczną, pomijając pozostałe w instrumencie wielokrotnie przebudowywanym. Szczególnego rodzaju kopia, powtarzająca aktualny stan instrumentu, powinna powtórzyć wszystkie cechy oryginału, również wynikające ze starości i zniszczeń zarówno w zakresie wyglądu, materiału, konstrukcji, jak i brzmienia. Każda technologia pozostawia swoje piętno na wykonanym instrumencie, dlatego też przy wykonywaniu kopii wskazane jest zachowanie wiernego rzemiosła oryginału<sup>40</sup>. W kopii instrumentu strunowego drewno jest czynnikiem decydującym zarówno o wyglądzie, jak i brzmieniu. Drewno użyte do rekonstrukcji powinno być tego samego rodzaju co w oryginale, a co więcej, powinno być wysezonowane w naturalnych warunkach przez nawet pięć, sześć lat. Jeśli można skorzystać z drewna jeszcze starszego (kilkunasto- lub kilkudziesięcioletniego), dokładna rekonstrukcja może się jeszcze bardziej zbliżyć do oryginału. Wybierając materiał drzewny, z którego wykonuje się rekonstrukcję, należy zwrócić uwagę na m.in. odpowiednie usłojenie, barwę i zniekształcenie struktury drewna<sup>41</sup>.

Stworzony przez Instytut Muzyki i Tańca program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” to międzypokoleniowa idea wspierania procesu nauki i przekazywania bezpośrednią metodą mistrz-uczeń praktycznych umiejętności w zakresie budowy polskich instrumentów ludowych. Wielką wartość programu stanowi również propagowanie wiedzy o instrumentach ludowych oraz ich roli w kulturze na ziemiach polskich. Głównym celem realizowanym w ramach projektu jest ocalenie zanikających lokalnych tradycji w zakresie wyrobu instrumentów i przekazywanie związanej z nimi wiedzy historycznej czy też lokalnych zwyczajów. Program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” stanowi zachętę skierowaną do młodych, aby poszukiwali mistrzów, od których mogą nauczyć się tradycyjnych technik budowy instrumentów ludowych, i tym samym kontynuować i upowszechniać ten cenny i zanikający fach<sup>42</sup>. Do głównych celów programu należy promowanie lokalnych tradycji muzycznych, wykreowanie swoistego „projektu regionalnego” będącego ważnym elementem tożsamości kulturowej i narodowej oraz przekazywanie przez artystów ludowych swoich umiejętności młodemu pokoleniu, które stworzy

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>41</sup> A. Kuczkowski, *op. cit.*, s. 118.

<sup>42</sup> Instytut Muzyki i Tańca, *Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych. Wprowadzenie do programu*, <https://imit.org.pl/uploads/Przewodnik%20SZKOŁA%20MISTRZOW%20BUDOWY%20INSTRUMENTOW%20LUDOWYCH.pdf> [dostęp: 9.01.2022].

podstawy twórczości zaspokajającej potrzeby krajowego rynku muzyków ludowych<sup>43</sup>.

W ramach pierwszej edycji programu w 2012 r. Michał Maziarz podjął naukę budowy *basów radomskich* u Piotra Sikory z Kuźnicy koło Przysuchy. Rezultatem warsztatów jest rekonstrukcja tego instrumentu. Zdecydowano się na wykonanie kopii istniejącego egzemplarza basów, które występowały w regionie Mazowsza i były określane jako *basy radomskie*. Do budowy instrumentu zgromadzono materiały, przede wszystkim odpowiednie rodzaje drewna – jodła (płyta wierzchnia), lipa (spodnia płyta, boki), buk (szyjka, podstrunnica, strunociąg, kołki) oraz sosna (dusza). Użyte do konstrukcji drewniane materiały zostały poddane procesowi sezonowania, podczas którego ustabilizowała się wewnętrzna struktura drewna oraz zniknęły naprężenia mogące doprowadzić do wypaczania (pękania) lub skręcania powstałego instrumentu<sup>44</sup>. Użyto współczesnych odpowiadających tradycyjnym narzędzi do obróbki drewna, takich jak piły, dłuta, pilniki, strugi (heble), heblarka maszynowa, piła tarczowa, siekiera, wiertarka, papier ścierny, ściski do drewna, imadło<sup>45</sup>.

W ramach czwartej edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” w 2015 r. Patrycja Kuczyńska podjęła naukę budowy *basetli kurpiowskiej*, zwanej maryną, u Andrzeja Staśkiewicza z miejscowości Kadzidło. Rezultatem warsztatów jest rekonstrukcja *basetli kurpiowskiej*. Ważnym źródłem, które dostarczyło wielu istotnych informacji rekonstruktorom instrumentu, było dzieło Adama Chętnika *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Obecnie *basetla kurpiowska* została wyparta przez harmonię pedałową i nie występuje w żadnym składzie kapel ludowych na terenie Kurpiowszczyzny. Pierwszą rekonstrukcję *basetli kurpiowskiej* wykonał Andrzej Staśkiewicz w 2011 r. podczas I edycji Warsztatów Tradycji Kurpiogranie<sup>46</sup>. Basy ludowe określane jako *basetla kurpiowska* oraz *maryna* w swojej funkcji i budowie nie wyróżniają się spośród analogicznych instrumentów występujących w innych regionach. Pojawiają się niewielkie różnice konstrukcyjne oraz detale dekoracyjne, jak np. otwory rezonansowe w innym niż powszechnie przyjętym kształcie lub

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>45</sup> M. Maziarz, *Budowa basów radomskich. Projekt zrealizowany w 2012 r. w ramach I edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych”*, <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/Basy%20radomskie.pdf> [dostęp: 10.01.2022].

<sup>46</sup> Targowisko Instrumentów, *Andrzej Staśkiewicz*, <http://www.targowiskoinstrumentow.pl/andrzej-staskiewicz> [dostęp: 10.01.2022].

rzeźbiona główka instrumentu. Wzór i inspiracje dla powstałego instrumentu stanowiły dostępne materiały, zdjęcia oraz maryna zbudowana w latach sześćdziesiątych XX wieku przez Bolesława Olbrysa, znajdująca się w Skansenie Kurpiowskim w Nowogrodzie. Rekonstrukcji basetli kurpiowskiej przyświecała idea uwzględnienia ograniczeń wynikających z braku profesjonalnego wyposażenia pracowni, niewielkiego nakładu środków finansowych oraz dostępu materiałów, analogicznie do trudności, z którymi mierzyli się twórcy basów zamieszkujący Puszczę Kurpiowską<sup>47</sup>.

W ramach piątej edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” w 2016 r. Katarzyna Rosik podjęła naukę budowy kujawskich *basów dłubanych* u Zbigniewa Butryna z Janowa Lubelskiego. Rezultatem warsztatów jest rekonstrukcja *basów dłubanych*. Basy zbudowane przez Katarzynę Rosik i Zbigniewa Butryna są rekonstrukcją trzystrunowych basów dłubanych przechowywanych w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Dane na temat instrumentu są znikome, wiadomo jedynie, że pochodzi z ok. 1890 r. i wykonał go jegomość o nazwisku Bełczyński (imię nieznane) z miejscowości Wólki (gmina Aleksandrów Kujawski). Ostatni raz basy używane były w latach 30. XX wieku i są jednym z nielicznych zachowanych instrumentów tego typu z terenu Kujaw. Przez pokrycie instrumentu farbą olejną trudno jest jednoznacznie stwierdzić, z jakiego drewna zostały wykonane basy Bełczyńskiego. Prawdopodobne jest, że dolna część korpusu wykonana została z topoli, a górna z drewna sosny. Nie wiadomo jednak, z jakiego drewna powstała podstrunnica, choć nie jest to drewno twarde. Obie deski pudła rezonansowego są dość mocno wypukłe, lecz nie jest pewne, czy intencjonalnie zostały tak wyrzeźbione, czy też jest to efekt odkształcenia drewna związany upływem czasu. Brzegi dolnej płyty zostały ścięte, co albo miało wpłynąć na rezonowanie pudła, albo wynikało z komfortu trzymania instrumentu. Nie zachował się podstavek instrumentu, ale na podstawie odcisków na wierzchniej płycie można wywnioskować, gdzie i w jaki sposób był umieszczony. Podstrunnica nie ma odcisków strun, mimo że nie jest wykonana z twardego drewna, stąd wniosek, że grając na basach, prawdopodobnie nie skracano strun. Główka instrumentu nie jest jednorodnym elementem szyjki, była wykonana osobno. Nie wiadomo, czy to pierwotny zamysł, czy uległa kiedyś zniszczeniu

---

<sup>47</sup> P. Kuczyńska, *Budowa kurpiowskiej basetli – maryny*. Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie – Program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” IV edycja 2015 r., <https://imit.org.pl/storage/app/media/uploaded-files/SMBiL%20IV%20Budowa%20-basetli%20kurpiowskiej.pdf> [dostęp: 10.01.2022].

i została zrekonstruowana. Elementy, które się nie zachowały, to prózek, na którym opierają się struny, jeden kołek oraz strunociąg<sup>48</sup>. Rekonstrukcja basów ludowych – tzw. *basów Bełczyńskiego* – stanowiła dla Katarzyny Rosik i Zbigniewa Butryna nie lada wyzwanie, ponieważ instrument stanowiący wzór dla rekonstrukcji zdradzał wiele cech spontanicznej twórczości lutniczej, którą jest bardzo trudno odtworzyć. Składa się na to specyfika użytych materiałów, dostępność narzędzi oraz fantazja twórcy. Rekonstruujący posługiwali się wyłącznie dokumentacją fotograficzną basów (niekompletnych) stanowiących obiekt muzealny, dlatego powstały instrument finalnie zachował wygląd oraz proporcje oryginalnych basów, lecz naznaczony jest cechami, które wynikają z metod pracy, stosowanych materiałów oraz koncepcji twórców współczesnych. Nowy instrument powstały w ramach projektu ma być czynnie eksploatowany w praktyce muzycznej, dlatego też pewne decyzje podejmowane w czasie jego budowy odnosiły się do tego aspektu (np. założenie fabrycznych strun wiolonczelowych zamiast drogich i trudno dostępnych strun jelitowych). Innymi źródłami pomocnymi przy rekonstrukcji *basów Bełczyńskiego* były nagrania ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN basisty Kazimierza Andrzejczaka oraz konsultacje ludowego muzyka Juliana Pawłowskiego (ur. 1922)<sup>49</sup>. Z powodu trudności związanych z określeniem rodzaju drewna użytego do konstrukcji basów będących wzorem dla rekonstruowanego instrumentu, materiały dobierano pod kątem ich właściwości i dostępności. Dolna płyta pudła rezonansowego, szyjka oraz główka wykonane zostały z drewna olchy, górna płyta z sezonowanego, leżakującego ponad 10 lat drewna sosny. Z mahoni, który leżakował ponad 20 lat, powstały podstrunnica, kołki, strunociąg, nóżka oraz smyczek<sup>50</sup>.

## BASY LUDOWE W ZBIORACH MUZEALNYCH

W zbiorach Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu znajduje się trzynaście różnorodnych egzemplarzy basów ludowych. Autorami kart muzealnych owych instrumentów są Zbigniew J. Przerembski, Maria Gangi-Żurowska i Maria Jost. Cztery egzemplarze

---

<sup>48</sup> K. Rosik, *Budowa basów dębanych – rekonstrukcja basów Bełczyńskiego z Kujaw, instrumentu ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu*, 2016, s. 4–5.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 9.

basów pochodzą z końca XIX wieku, osiem egzemplarzy z I połowy XX wieku oraz jeden z II połowy XX wieku. W przypadku pięciu egzemplarzy rok wykonania ustalony jest dokładnie, a w pozostałych ośmiu podano przybliżone daty bądź okresy. Pięć spośród trzynastu basów jest dwustrunowych, a osiem pozostałych trzystrunowych. Basy ze zbiorów Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu pochodzą z czterech regionów: Wielkopolski (Zadowice, Krzemionka, Obłok, Przysiańska Kolonia, Godziesze Małe), Podhala (Bukowina Tatrzańska), Mazowska (Rawa Mazowiecka, Dębialki) oraz Małopolski (Podlesie-Skotnik, Jagodne, Żywiec). Nie są znani twórcy pięciu egzemplarzy, natomiast twórcami pozostałych ośmiu basów są Józef Rosik, Jan Rafalski (3 egzemplarze), Marcin Waszak, Piotr Skalski, Paweł Rajca i Adam Królikowski<sup>51</sup>.

W zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie znajduje się piętnaście egzemplarzy basów ludowych. Autorami kart muzealnych tych instrumentów są Zbigniew J. Przerembski i Jolanta Pękacz. Tylko dla pięciu basów można określić przybliżony okres, w którym prawdopodobnie powstały. Dla żadnego z nich nie ustalono twórcy. Miejscowość, z której pochodzą, można określić tylko w odniesieniu do trzech instrumentów, z czego w jednym przypadku jest to dokładna miejscowość (Przysietnica), a w pozostałych dwóch okolice (prawdopodobnie okolice Mielca oraz okolice Sieniawy). Również w przypadku tych trzech instrumentów ustalono region, z którego pochodzą – Podkarpacie. Dziewięć basów ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie to basy czterostrunowe, a sześć to instrumenty trzystrunowe. Kształt czterech basów jest wzorowany na wiolonczeli, jeden egzemplarz ma unikatowy ósemkowy kształt korpusu. Dziesięć instrumentów to w nomenklaturze ludowej tzw. *duże basy* wzorowane na kontrabasie, a niektóre z nich prawdopodobnie są wprost przerobionym kontrabasem<sup>52</sup>.

W zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie znajduje się pięć egzemplarzy basów ludowych. Autorami kart muzealnych basów są Zbigniew Przerembski oraz Teresa Lewińska. W odniesieniu do trzech egzemplarzy wiadomy jest dokładny rok powstania instrumentu (1919, 1963, 2009), a dla pozostałych dwóch – okres, w którym instrument powstał (początek XX wieku, lata 20. XX wieku). Ustalono personalia twórców czterech instrumentów ze zbioru (Franciszek Pliszka,

---

<sup>51</sup> Projekt „Polskie ludowe instrumenty muzyczne”, 2014, [www.ludowe.instrumenty.edu.pl](http://www.ludowe.instrumenty.edu.pl) [dostęp: 9.01.2022].

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Józef Rafalski, Franciszek Morawski, Łukasz Kuczkowski). Cztery basy spośród pięciu są trzystrunowe, a jeden egzemplarz jest dwustrunowy. Basy ze zbiorów Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie pochodzą z czterech regionów: Mazowska (Rzodkiewnica, Warszawa), Małopolski (Jagodne, Grodzisko Gróne) i Wielkopolski (Kliny)<sup>53</sup>.

W zbiorach Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, które jest oddziałem Muzeum Narodowego w Poznaniu, znajdują się dwa egzemplarze basów ludowych. Autorami kart muzealnych opisywanych basów są Zbigniew J. Przerembski oraz Janusz Jaskólski. Znany jest dokładny rok powstania jednego egzemplarza instrumentu (1922 r.), a o drugim wiadomo, że powstał w XIX wieku. Wiadome są personalia twórcy jednego instrumentu (Jan Pawlikowski). Egzemplarze basów z Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu to basy dwu- i trzystrunowe. Pochodzą z regionu Podhala (Mała Ciche) oraz Wielkopolski (Michałowo koło Kalisza)<sup>54</sup>.

W zbiorach Muzeum Miejskiego w Żywcu – Starym Zamku znajduje się jeden egzemplarz basów ludowych. Autorami karty muzealnej opisywanych basów są Piotr Żebracki, Karolina Wałęga oraz Zbigniew J. Przerembski. Jest to instrument z obszarów Karpackich – Beskid Żywiecki, z miejscowości Pewel Mała. Instrument ten został wykonany przez Rodzinę Szwedów (Szwed Family) prawdopodobnie przed I wojną światową i był poddany renowacji w 1965 r. przez Józefa Habdasa z Rychwałdka. Są to basy typu podhalańskiego wzorowane na profesjonalnych wiolonczelach, początkowo czterostrunowe, z czasem przerobione na trzystrunowe. Basy są barwione na brązowo, a wewnątrz korpusu zamieszczona jest kartka z pieczętką z napisem w owalnej ramce: *Wyrób Skrzypców, Basów / oraz Stolarstwo / J [?] Szwed w Pewli – małej / Poczta Żywiec (Galicya)*. Strój basów jest kwintowy – D – d – a<sup>55</sup>.

## ANALIZA SKŁADÓW KAPEL

Na podstawie analizy 3729 nagrań muzycznych, w których pojawiają się basy, ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN chciałbym wskazać, w jakich składach instrumentalnych występowały w polskiej muzyce ludowej

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> P. Żebracki, K. Wałęga, Z.J. Przerembski, *Karta muzealna basów ludowych nr inw MŻ-E/712 z Muzeum Miejskiego w Żywcu – Starym Zamku*, <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/instruments/show/instrument/4823> [dostęp: 9.01.2022].

basy, w jakich regionach wykorzystywany był ten instrument, oraz wyróżnić personalia 143 basistów i basistek z terenu Polski, których muzyka została udokumentowana fonograficznie. Uwzględnione zostały również najbardziej oryginalne, osobliwe konfiguracje instrumentalne, w których występowały bądź nadal występują basy ludowe. Nagrania pochodzą ze Zbiorów Fonograficznego Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

Przedstawione dane zostały uporządkowane w poniższej tabeli. Każdemu regionowi przyporządkowane zostały występujące na nim rodzaje składów kapel – konfiguracje instrumentalne (w nawiasie podana jest liczba nagrań z daną obsadą pochodzących z określonego regionu). W ostatniej kolumnie wymienieni są basiści oraz basistki zamieszkujący w danym regionie.

**Tabela 1. Podsumowanie wyników badań**

| Lp. | Region       | Skład kapeli (liczba nagrań)  | Basiści/basistki  |
|-----|--------------|---|---|
| 1.  | Warmia       | basy, dwoje skrzypiec (31), dwoje basów, skrzypce (1)   | Dymitr Hodowaniec   |
| 2.  | Mazury       | basy, klarnet, cymbały, skrzypce (4)  | Przemysław Stępkowski   |
| 3.  | Kujawy       | basy, dwoje skrzypiec (54), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (23), basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec (11), basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew (7), basy, klarnet, skrzypce (11), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (22), basy, klarnet, dwoje skrzypiec, śpiew (44)  | Stefan Stróżewski, Szczepan Strzelecki, Wojciech Małkowski, Bronisław Nowicki, Radosław Mauthy, Benedykt Szelażek   |
| 4.  | Łódzkie      | basy, skrzypce (9), basy, bęben, skrzypce (118), basy, bęben, skrzypce, śpiew (18)  | Władysław Kretek, Joanna Wrzosek, Franciszek Miniak, Ryszard Kieliszek  |
| 5.  | Wielkopolska | basy, skrzypce (5), dwoje basów, skrzypce (4), basy, dwoje skrzypiec (2), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (1), basy, klarnet, skrzypce (56), basy, klarnet, skrzypce, śpiew (1), basy, akordeon, dwoje skrzypiec, śpiew (26), basy, bęben, skrzypce (32), basy, bęben, skrzypce, śpiew (22), basy, dwa bębny i dwoje skrzypiec (4) | Antoni Banach, Tomasz Aleksandrak, Józef Schmidt, Józef Płotek, Jan Dera, Czesław Orlik, Jan Czesław Orlik, Jan Kubiacyk, Idzi Siewieja, Władysław Banasiak |

|     |                |  |  |
|-----|----------------|--|--|
| 6.  | Lubuskie       | basy, klarnet, skrzypce (9)  | Wojciech Buganik   |
| 7.  | Mazowsze       | basy, śpiew (1), basy, skrzypce (26), basy, skrzypce, śpiew (3), dwoje basów, dwoje skrzypiec (5), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (12), basy, harmonia, skrzypce (41), basy, harmonia, skrzypce, śpiew (103), kontrabas, harmonia, skrzypce (28), basy, bęben, skrzypce (55), basy, bęben, skrzypce, śpiew (40), basy, dwa bębny, skrzypce (10), basy, dwa bębny, skrzypce, śpiew (3)  | Piotr Dunin,<br>Stefan Nowaczek,<br>Józef Meto,<br>Patrycja Kuczyńska,<br>Stanisław Łoskot,<br>Agnieszka Niwińska  |
| 8.  | Lubelskie      | basy, skrzypce (48), basy, skrzypce, śpiew (1), kontrabas, skrzypce, śpiew (1), basy, dwoje skrzypiec (152), basy, troje skrzypiec (21), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (8), basy, dudy, skrzypce, śpiew (1), basy, bęben, skrzypce (9), basy, bęben, dwoje skrzypiec (14), kontrabas, bęben, skrzypce (11)  | Józef Mróz,<br>Władysław Kuropatwa,<br>Janina Mirończuk,<br>Zbigniew Butrym,<br>Zbigniew Michalczyk,<br>Zbigniew Butryn  |
| 9.  | Świętokrzyskie | kontrabas, dwoje skrzypiec (40), basy, klarnet, kornet, troje skrzypiec (75), kontrabas, klarnet, dwie trąbki, troje skrzypiec (173), basy, flet, dwa kornety, harmonia, dwoje skrzypiec (5), basy, bęben, skrzypce (4)  | Józef Haczyk,<br>Piotr Juszczyk,<br>Piotr Pietrzaba,<br>Jan Szkliniarz,<br>Jan Gładki,<br>Feliks Pańtak,<br>Józef Prokop,<br>Jerzy Śpiigel   |
| 10. | Śląsk          | basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec (15)  | Piotr Kwiatkowski  |
| 11. | Dolnośląskie   | Basy, bęben, skrzypce (3)  | Joanna Kasper  |
| 12. | Podkarpacie    | basy, skrzypce (18), basy, skrzypce, śpiew (12), basy, dwoje skrzypiec (47), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (19), basy, troje skrzypiec (78), basy, troje skrzypiec, śpiew (2), basy, klarnet, skrzypce (2), kontrabas, klarnet, harmonia, skrzypce (7), basy, cymbały, dwoje skrzypiec (15), basy, klarnet, cymbały, dwoje skrzypiec (16), basy, klarnet, cymbały, skrzypce (26), basy, | Julia Magryś,<br>Jan Gielżecki,<br>Jan Kochan,<br>Józef Balawejder,<br>Jan Żydek,<br>Stanisław Giefert,<br>Eugeniusz Hodowaniec,<br>Adam Firak,<br>Joanna Dragan-Bytnar,<br>Jacek Szeremeta,<br>Patrik Splawiński, |

|     |            |  |   |
|-----|------------|--|---|
|     |            | harmonia, skrzypce (5), basy, akordeon, troje skrzypiec (16)   | (imię nieznane) Rosół, Franciszek Guzik   |
| 13. | Małopolska | basy, śpiew (2), basy, dwoje skrzypiec (149), bębny, dwoje skrzypiec, śpiew (1), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (51), basy, troje skrzypiec (286), basy, czworo skrzypiec, śpiew (59), basy, czworo skrzypiec, śpiew (2), basy, altówka, skrzypce (65), kontrabas, altówka, skrzypce (20), basy, klarnet, dwoje skrzypiec (95), basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec (8), basy, klarnet, trąbka, troje skrzypiec (34), basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce (31), basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce, śpiew (33), basy, klarnet, trąbka, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew (16), basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec, śpiew (3), basy, klarnet, kornet, dwoje skrzypiec (65), basy, klarnet, kornet, troje skrzypiec (8), kontrabas, klarnet, trąbka, akordeon, skrzypce (7), kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwoje skrzypiec (118), kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew (67), kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, bębny, dwoje skrzypiec, śpiew (1), kontrabas, kornet, altówka, skrzypce (19) | Jan Staško, Franciszek Szczepaniak, Jakub Kaczmarczyk, Wojciech Biskup, Stanisław Skalniak, Michał Knurowski, Józef Staszel, Tomasz Boryczka, Stanisław Lasak, Władysław Prusak, Józef Rzepka, Ignacy Kostyra, Stanisław Różański, Michał Krzysik, Jan Cisoń, Karol Milaniak, Piotr Tabiś, Józef Iwan, Józef Kokosza, Józef Kluska, Józef Janik, Jan Malik, Jan Szostak, Wandelin Kozak, Tadeusz Dyba, Ignacy Nowak, Franciszek Madeja, Jerzy Ambroź, Wincenty Szlembarski, Stanisław Gacek, Józef Zborek, Stanisław Pazdur, Władysław Głodowski, Stanisław Cudzych, Wojciech Brewczyński, Józef Kaczmarczyk, Tomasz Wójcik, Zbigniew Miś, Bronisław Rogala, Józef Pustelnik, Józef Pitoń |
| 14. | Podhale    | basy, skrzypce (7), basy, dwoje skrzypiec (22), basy, dwoje skrzypiec, śpiew (15), basy, troje skrzypiec (705), basy, troje skrzypiec, śpiew (51), basy, czworo skrzypiec (26), basy, czworo skrzypiec, śpiew (1), basy, troje gęśli (9), basy, gęśle, dwoje skrzypiec (45), basy, gęśle, dwoje skrzypiec, śpiew   | Stanisław Fatla, Józef Knapczyk-Duch, Michał Zapała, Stanisław Gąsienica, Józef Bizup, Józef Szczepaniak-Sywarny, Jan Jarząbek, Józef Krupa, Andrzej Tybor,   |

|                |             |  |  |
|----------------|-------------|--|--|
|                |             | (7), basy, trzy złóbcoki (3), basy, harmonia, dwoje skrzypiec (12) | Władysław Tatar, Michał Kwindura, Jan Cudzich-Dusa, Stanisław Karpiel, Stanisław Budz-Tereszczarz, Stanisław Łukaszczyk-Bukowian, Franciszek Szczurek, Władysław Gut, Franciszek Łukaszczyk Szczerbaty, Mieczysław Michalik, Jan Sztrama, Andrzej Bachleda, Józef Styrzcza-Maśniak, Andrzej Sarna, Franciszek Kunkas-Czernik, Jan Trebunia-Kwirotek, Jan Rabiasz, Jan Straszal, Wacław Słodyczka, Tadeusz Szwab-Bojor, Józef Galica, Józef Szwab-Bojor, Piotr Chowaniec, Jan Stachoń-Ciaptak, Wojciech Szeliga, Zdzisław Styrzcza-Maśniak, Tadeusz Styrzcza-Maśniak, Franciszek Topór-Futer, Tadeusz Gocał, Edward Bafia, Krzysztof Remiasz, Anna Trebunia-Tutka, Stanisław Tylka-Wyroba, Maciej Bieniek, Józef Chyc |
| <b>Łącznie</b> | 14 regionów | 56 różnych rodzajów składów kapel, liczba nagrań: 3729             | 135 basistów, 8 basistek (łącznie 143)   |

Poddane analizie nagrania ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN dokumentujące basy w składach kapel ludowych pochodzą łącznie z czternastu regionów: Warmii, Mazur, Kujaw, Łódzkiego, Wielkopolski, Lubuskiego, Ma-

zowska, Lubelskiego, Świętokrzyskiego, Śląskiego, Dolnośląskiego, Podkarpacia, Małopolski i Podhala. Regiony te reprezentują wszystkie obszary kraju – Polskę wschodnią, zachodnią, północną, centralną i południową. Spośród 3729 nagrań wyróżnionych zostało 56 różnych konfiguracji instrumentalnych, z których 21 rodzajów stanowią składy wokально-instrumentalne (łącznie 635 nagrań), a 36 rodzajów to składy instrumentalne (łącznie 3085 nagrań). Wśród ogółu nagrań z udziałem basów wyróżniłem 2 rodzaje duetów (90 nagrań), 11 rodzajów triów (1060 nagrań), 17 rodzajów kwartetów (1618 nagrań), 16 rodzajów kwintetów (508 nagrań), 6 rodzajów sekstetów (223 nagrania), 3 rodzaje septetów (194 nagrania) oraz nonet (jedno nagranie). Wśród analizowanych nagrań wyróżnić można podział na składy instrumentalne, wśród których występują zespoły składające się z samych chordofonów, oraz mieszane składy kapel. Wśród składów mieszanych oprócz chordofonu, jakim są basy, bądź też innych instrumentów strunowych, pojawiają się membranofony, idiofony, aerofony oraz głos ludzki. Poniżej zamieszczam zestawienie przyporządkowań konkretnych konfiguracji instrumentalnych i wokально-instrumentalnych do danego rodzaju obsady kapel:

1. **Duety:** basy, śpiew; basy, skrzypce
2. **Tria:** basy, skrzypce, śpiew; basy, dwoje skrzypiec; basy, altówka, skrzypce; basy, klarnet, skrzypce; basy, bęben, skrzypce; dwoje basów, skrzypce; basy, harmonia, skrzypce; kontrabas, dwoje skrzypiec; kontrabas, skrzypce, śpiew; kontrabas, altówka, skrzypce; kontrabas, harmonia, skrzypce
3. **Kwartety:** basy, troje skrzypiec; basy, troje gęśli; basy, trzy złóbcoki; basy, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, gęśle, dwoje skrzypiec; basy, bęben, dwoje skrzypiec; basy, dwa bębny, skrzypce; dwoje basów, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, skrzypce, śpiew; basy, klarnet, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, cymbały, skrzypce; basy, harmonia, skrzypce, śpiew; basy, harmonia, dwoje skrzypiec; basy, dudy, skrzypce, śpiew; basy, cymbały, dwoje skrzypiec; kontrabas, klarnet, harmonia, skrzypce; kontrabas, kornet, altówka, skrzypce
4. **Kwintety:** basy, troje skrzypiec, śpiew; basy, czworo skrzypiec; basy, gęśle, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, dwa bębny, skrzypce, śpiew; basy, dwa bębny, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, kornet, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec; basy, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce; basy, klarnet, cymbały, dwoje skrzypiec; basy, akordeon, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, akordeon, troje skrzypiec; kontrabas, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec; kontrabas, klarnet, trąbka, akordeon, skrzypce

5. **Sekstety:** basy, czworo skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, klarnet, trąbka, troje skrzypiec; basy, klarnet, kornet, troje skrzypiec; basy, klarnet, trąbka, harmonia, skrzypce, śpiew; kontrabas, klarnet, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew
6. **Septety:** basy, klarnet, trąbka, harmonia, dwoje skrzypiec, śpiew; basy, flet, dwa kornety, harmonia, dwoje skrzypiec; kontrabas, klarnet, dwie trąbki, troje skrzypiec
7. **Nonet:** kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwa bębny, dwoje skrzypiec, śpiew

W regionach takich jak Warmia, Mazury, Lubuskie, Śląsk i Dolnośląskie fonograficznie udokumentowana muzyka ludowa z udziałem basów reprezentowana jest poprzez nagrania z udziałem jednego tylko basisty z każdego ww. regionu. Nagrania z każdego z powyższych regionów prezentują po jednym rodzaju składu, poza nagraniami z Warmii, które dokumentują dwa rodzaje obsady. Wśród nagrań z Dolnośląskiego, Łódzkiego, Mazowsza, Lubelskiego, Podkarpacia i Podhala wyróżnić można nagrania z udziałem łącznie ośmiu basistek. Pod względem liczby różnych rodzajów składów kapel w danym regionie najwyższej klasyfikuje się Małopolska (23 składy kapel), a w dalszej kolejności Podkarpacie (13 składów), Mazowsze i Podhale (12 składów), Wielkopolska i Lubelskie (10 składów), Kujawy (7 składów), Świętokrzyskie (5 składów) i Łódzkie (3 składy). Pod względem liczby nagrań z udziałem basów regiony plasują się w następującej kolejności: Małopolska (1140 nagrań), Podhale (903 nagrania), Mazowsze (327 nagrań), Świętokrzyskie (297 nagrań), Lubelskie (266 nagrań), Podkarpacie (263 nagrania), Kujawy (172 nagrania), Wielkopolska (153 nagrania), Łódzkie (145 nagrań), Warmia (32 nagrania), Śląsk (15 nagrań), Lubuskie (9 nagrań), Mazury (4 nagrania) i Dolnośląskie (3 nagrania). Pod względem liczby basistów nagranych w danym regionie najwyższej plasuje się region Podhala (43 basistów i basistka), a następnie Małopolska (41 basistów), Podkarpacie (11 basistów i dwie basistki), Wielkopolska (10 basistów), Świętokrzyskie (8 basistów), Kujawy (6 basistów), Lubelskie (5 basistów i basistka), Mazowsze (4 basistów i dwie basistki), Łódzkie (3 basistów i basistka) oraz Warmia, Mazury, Lubuskie, Śląsk i Dolnośląskie (1 basista).

Wszystkie poddane analizie udokumentowane na nagraniach składy kapel, w których pojawiają się basy, można podzielić na trzy grupy zespołów – zespoły smyczkowe, wśród których jest 12 różnych konfiguracji instrumentalnych, zespoły wokalnie-instrumentalne, wśród których jest 19 różnych składów, oraz instrumentalne zespoły mieszane (składające się

z chordofonów, aerofonów, idiofonów i membranofonów), których jest 25 różnych rodzajów.

Do najbardziej oryginalnych, charakterystycznych i unikatowych składów kapel z udziałem basów zaliczam zespoły o następujących obsadach: basy i śpiew (3 nagrania); basy i trzy złołbcoki (12 nagrań); dwoje basów i skrzypce (15 nagrań); dwoje basów, dwoje skrzypiec (5 nagrań); basy, klarnet, trąbka, harmonia i skrzypce (31 nagrań); basy, cymbały i dwoje skrzypiec (15 nagrań); basy, klarnet, cymbały i skrzypce (30 nagrań); basy, flet, dwa kornety, harmonia i dwoje skrzypiec (5 nagrań); kontrabas, klarnet, kornet, harmonia, dwa bębny, dwoje skrzypiec, śpiew (jedno nagranie).

Pośród wszystkich nagrań z czternastu regionów najpopularniejszymi obsadami w perspektywie całej Polski są: basy i troje skrzypiec (1090 nagrań); basy i dwoje skrzypiec (457 nagrań); basy, bęben i skrzypce (223 nagrania); kontrabas, klarnet, dwie trąbki i troje skrzypiec (173 nagrania) oraz basy, klarnet i dwoje skrzypiec (137 nagrań). Nagrania z innymi rodzajami obsad są w ilości mniejszej lub lekko przekraczającej setkę.

Wymienione powyżej konfiguracje instrumentalne występujące w składach polskich kapel ludowych zachowanych na nagraniach wypadają interesująco w porównaniu z zespołami instrumentalnymi, które Oskar Kolberg wspomina w monografiach regionalnych dokumentujących całokształt XIX-wiecznej kultury tradycyjnej. Używane przez Kolberga określenie zespołu – „muzyka” lub też kapela ma swoją genezę właściwie w jednym wykonawcy – skrzypku (określanym jako *gracz*, *grajek*, *wesetucha*, *wesolek*, *rzępolista* itd.), który mógł dobierać sobie akompaniujące mu osoby (na bębenu czy basach) spośród gości weselnych. Zabawy i wesela mogły się odbywać nawet tylko przy solowej grze skrzypka. Kapele, które wymienia Kolberg, na ogół były dwu- i trzyosobowe, rzadziej czteroosobowe. Z niektórych regionów pochodzą jedynie pojedyncze wzmianki na temat kapel występujących na danym obszarze. Tylko w odniesieniu do niektórych regionów można wskazać typy regionalne kapel i ich zróżnicowanie<sup>56</sup>. Wśród kapel, które podaje Kolberg, można wyróżnić 11 różnych składów instrumentalnych z 16 regionów:

**1. Sandomierskie:** basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec; basy, troje skrzypiec; basy, fujarki, skrzypce; basy, cymbały, skrzypce; basy małe (basetla), kontrabas (maryna), skrzypce, flet, obój, klarnet, trąbka,

---

<sup>56</sup> P. Dahlig, *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Kolberga*, „Muzyka” 1988, nr 3, s. 85.

bębenek (poza skrzypcami i basami inne instrumenty występują opcjonalnie),

2. **Krakowskie:** basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec, dudy,
3. **Wielkopolska:** basy, skrzypce; basy, skrzypce, dudy; basy, skrzypce, klarnet; basy, dwoje skrzypiec, klarnet,
4. **Mazowsze, Kieleckie, Sieradzkie, Lubelskie, Kaszuby, Sanockie, Tarnowskie, Poleskie:** basy, skrzypce,
5. **Podhale:** basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec; basy, skrzypce, dudy,
6. **Ziemia Chełmińska:** basy, skrzypce, klarnety, trąby,
7. **Pokucie i Ruś Karpacka:** basy, skrzypce; basy, skrzypce, cymbały,
8. **Wołyń:** basy, skrzypce, bęben<sup>57</sup>.

Porównując składy kapel udokumentowane w monografiach regionalnych Oskara Kolberga ze składami kapel utrwalonych fonograficznie ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN, zauważam, iż zdecydowana większość konfiguracji instrumentalnych, o których pisze Kolberg, zachowała się również w dziedzictwie fonograficznym – tj. basy, skrzypce; basy, dwoje skrzypiec; basy, troje skrzypiec; basy, cymbały, skrzypce; basy, skrzypce, dudy; basy, skrzypce, klarnet; basy, skrzypce, cymbały; basy, skrzypce, bęben. Uwagę u Kolberga zwraca ciekawy rodzaj obsady opcjonalnie rozbudowywanej, której trzon stanowią skrzypce i basy, a instrumentami dodatkowymi są maryna, skrzypce, flet, obój, klarnet, trąbka i bębenek. Taka konfiguracja nie wystąpiła na żadnym z analizowanych nagrań. Skład kapeli – basy oraz skrzypce, który u Kolberga pojawia się w trzynastu spośród wszystkich szesnastu regionów, fonograficznie udokumentowany jest na 87 fonogramach. Zważywszy na dawną popularność takiego duetu instrumentalnego oraz fakt, iż w takich regionach jak Mazowsze, Kieleckie, Sieradzkie, Lubelskie, Kaszuby, Sanockie, Tarnowskie, Poleskie, był jedynym składem instrumentalnym, w którym występowały basy, można stwierdzić, iż ten rodzaj obsady stracił swoją dawną popularność (w porównaniu np. do 1090 nagrań składu basy i troje skrzypiec). Składy kapel opisywanych przez Kolberga odróżnia od kapel udokumentowanych fonograficznie fakt, iż Kolberg podaje tylko dwa składy kapel, w których basom towarzyszy bęben/bębenek. Wśród nagrań ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN wyróżnić można 6 rodzajów składów z bębniem, na które składa się 255 nagrań. Uwagę zwraca również liczba instrumentów w składach opisywanych przez Kolberga (jeden duet, osiem triów, trzy kwartety i jeden oktett). Porównując

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 85.

liczbę instrumentów w składzie kapeli, można stwierdzić, iż na nagraniach z basami występują składy kapel o znacznie większej liczbie instrumentów (szesnaście rodzajów kwintetów, sześć rodzajów sekstetów, trzy rodzaje septetów i nonet), choć największą liczbę nagrań spośród wszystkich obsad dokumentują instrumentalne tria.

Dzięki dokonanej analizie udało się wskazać dokładną liczbę zachowanych w chwili obecnej w Archiwum Fonograficznym IS PAN nagrań z basami. Oprócz wyróżnienia różnych konfiguracji instrumentalnych dzięki przeprowadzonej kwerendzie wskazuje, ile nagrań przypada na dany typ obsady kapeli, liczbę składów kapel, nagrań i basistów poszczególnych regionów, podkreślając regiony przodujące w danym aspekcie. Odnotowuję również oryginalne i unikatowe konfiguracje instrumentalne spośród ogółu składów kapel. Ogół ten dzielę na trzy kategorie zespołów, do których można zaklasyfikować wszystkie występujące na nagraniach obsady, oraz podaję najpopularniejsze wśród ogółu nagrań składy kapel. Dokonuję również zestawienia i porównania składów kapel udokumentowanych fonograficznie ze składami kapel wyróżnionymi przez Oskara Kolberga. Bardzo ważny element analizy stanowi imienne wyróżnienie muzykantów grających na basach – ośmiu basistek i stu trzydziestu pięciu basistów. To zestawienie pozwala utrwalić w obiegu naukowym wiele nazwisk muzykantów i muzykantek, które poprzez upływ czasu mogą ulegać stopniowemu zapomnieniu bądź pomijaniu. W przypadku wielu basistów udało się zgromadzić również inne informacje na temat muzykanta (rok urodzenia, miejscowość pochodzenia i zamieszkania, informacje o udziale w przeglądach, festiwalach, instrumencie bądź też ciekawe komentarze odnoszące się do praktyki muzycznej czy też osobowości i temperamentu muzykanta), pochodzą one z dokumentacji różnych sesji nagraniowych. Ogół zachowanych na chwilę obecną 3729 nagrań jest audialną dokumentacją praktyki instrumentalnej stu czterdziestu trzech basistów i basistek.

## ZAKOŃCZENIE

Basy ludowe występujące na terenie Polski to grupa instrumentów reprezentatywnych dla muzyki tradycyjnej większości regionów naszego kraju. Okres rozwoju i przemian tego instrumentu przypada na lata 1750–1950, choć w wielu regionach górskich, a przede wszystkim na Podhalu instrument ten jest wciąż używany, dlatego też współcześni twórcy mogą

stosować innowacyjne rozwiązania. Termin „basy ludowe” obejmuje szereg instrumentów, które mogą się różnić nazwą, kształtem, wielkością, technikami konstrukcji, strojem, brzmieniem czy liczbą strun. Niemal każdy instrument, który powstał w warsztacie ludowych lutników, ma wiele cech szczególnych wpływających na unikatowość brzmienia. Zasadniczą rolą wszystkich instrumentów określanych jako basy ludowe (co w wielu przypadkach wynika również z etymologii nazwy) jest pewien rodzaj rytmicznego burdonowego akompaniamentu. Prawdopodobnie wpływ na wykształcenie tego rodzaju akompaniamentu w basach ludowych miało przejście przez ten instrument roli, jaką pełniły dudy. Charakterystyczna do końca XIX wieku dla tego instrumentu była gra na pustych strunach bez ich skracania. Perspektywy możliwych przyszłych badań nad zagadnieniem, jakim są basy ludowe są różnokierunkowe. Bardzo wartościowa byłaby analiza pomiarów akustycznych konkretnych egzemplarzy basów (np. spektralna analiza widma dźwięku), która pomogłaby porównać basy od strony audialnej oraz wskazać m.in., jak konkretne rozwiązania technologiczne przekładają się na brzmienie instrumentu. Inną istotną perspektywą jest porównanie polskich basów ludowych na tle innych chordofoonów basowych należących do rozległej grupy instrumentów etnicznych całego świata.

## BIBLIOGRAFIA

- Bielawski Bolesław, *Rola rekonstrukcji w konserwacji zabytkowych instrumentów muzycznych*, „Ochrona Zabytków” [Warszawa ] 1993, nr 46/3 (182).
- Chętnik Adam, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, red. Stanisław Olędzki, Olsztyn 1983.
- Chybiński Adolf, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu* [w:] *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, t. 2, red. Ludwik Bielawski, Warszawa 1961.
- Dahlig Piotr, *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Kolberga*, „Muzyka” [Warszawa] 1988, nr 3.
- Dahlig Piotr, *The Basy in Peasant and Highlanders' Music in Poland*, “Studia Instrumentorum Musicae Popularis” XII, Halle 2004.
- Institut Muzyki i Tańca, *Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych. Wprowadzenie do programu*, <https://imit.org.pl/uploads/Przewodnik%20SZKOŁA%20MISTRZOW%20BUDOWY%20INSTRUMENTOW%20LUDOWYCH.pdf> [dostęp: 9.01.2022].
- Kolberg Oskar, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Kujawy. Część druga*, Warszawa 1867.
- Kotula Franciszek, *Muzykanty*, Warszawa 1979.
- Kuczowski Andrzej, *Problemy konserwacji i rekonstrukcji instrumentów ludowych* [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopiczek, Łódź 1990.

- Kuczyńska Patrycja, *Budowa kurpiowskiej basetli – maryny. Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie – Program „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” IV edycja 2015 r.*, <https://imit.org.pl/storage/app/media/uploaded-files/SMBiL%20IV%20Budowa%20basetli%20kurpiowskiej.pdf> [dostęp: 10.01.2022].
- Lisakowski Jarosław, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne. Basy kaliskie*, „Muzyka” 1965, R. X, nr 3.
- Maziarz Michał, *Budowa basów radomskich. Projekt zrealizowany w 2012 r. w ramach I edycji programu „Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych”*, <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/Basy%20radomskie.pdf> [dostęp: 10.01.2022].
- Noll William, *Peasant Music Ensembles in Poland: A Culture History*, Waszyngton 1986.
- Nowak Tomasz, *Basy na terenie współczesnego województwa podkarpackiego i problem ich zastępowania przez bęben [w:] VII Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki, Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej*, Kolbuszowa 2020.
- Ołędzki Stanisław, *Polskie instrumenty ludowe*, zdj. Zbigniew Kamykowski, Kraków, 1978.
- Pietkiewicz Czesław, *Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Materiały etnograficzne*, Warszawa 1938.
- Projekt „Polskie ludowe instrumenty muzyczne”, 2014, [www.ludowe.instrumenty.edu.pl](http://www.ludowe.instrumenty.edu.pl) [dostęp: 9.01.2022].
- Przerembski Zbigniew J., Wałęga Karolina, Żebracki Piotr, *Karta muzealna basów ludowych nr inw MŻ-E/712 z Muzeum Miejskiego w Żywcu – Starym Zamku*, <http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/instruments/show/instrument/4823> [dostęp: 9.01.2022].
- Rosik Katarzyna, *Budowa basów dębanych – rekonstrukcja basów Bělczyńskiego z Kujaw, instrumentu ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu*, 2016.
- Szalańska Anna, *Instrumenty muzyczne w Bieszczadach [w:] Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, Łódź 1987.
- Targowisko Instrumentów, Andrzej Staśkiewicz, <http://www.targowiskoinstrumentow.pl/andrzej-staskiewicz/> [dostęp: 10.01.2022].

## **Folk Bass in Poland – State of Research, Reconstruction Attempts, Collections in Polish Museums, Analysis of Folk Bands Staff**

### **Abstract**

This article focuses on wide range of issues related to the traditional Polish musical instrument – *basy ludowe* (folk basses). One of the aims is an attempt to systematize information with an instrumentological profile in the literature about Polish *basy ludowe*. Another goal of the work is an attempt to juxtapose and describe the *basy ludowe* in the collections of five Polish museums. The next goal was to analyze three reconstructed instruments, made as part of the Polish program of the Institute of Music and Dance “Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych” (School of masters of building folk instruments). The last and main goal of the article was to analyze 3,729 recordings with bass in terms of instrumental configurations in which bass appeared in

Polish folk music, regions where this instrument performed and the personalities of bassists from Poland, whose music has been phonographically documented. The most original, peculiar instrumental configurations in which *basy ludowe* appeared, or still occur, were also distinguished.

**Keywords:** traditional instrument, folk instrument, folk basses, basolia, the Podhale basses, the Kalisz basses, the Kurpie bassolia, the Marina