

лективов «Валачобнікі» (руководитель [С. И. Дробыш]), «Талака» (руководитель В. В. Колоцей), «Грамніцы» (руководитель В. К. Зеневич). Песенно-танцевальное народное творчество сегодня все более востребовано в обществе, в том числе в сфере досуга молодежи. Большой вклад в его пропаганду внесен вышеназванными коллективами.

Отношения хореография – здоровье почти не бывают предметом исследования медиков и самих хореографов, хотя стремление молодежи к занятиям танцами они отмечают. Так, профессор Э. Дорошевич обращает внимание на народный танец, подчеркивая, что нельзя недооценивать традиционной хореографии, что «в процессе знакомства с сокровищами народного искусства лица, “втянутые в орбиту” этнокультурного воспитания, много двигаются – играют и танцуют, но одновременно воспитывают свои чувства, этику взаимоотношений, вкус».

1. Диниц, Е. В. Азбука танцев / Е. В. Диниц, Д. А. Ермаков, О. В. Иванников. – М. : АСТ ; Донецк : Сталкер, 2004. – 286 с.

2. Дарашэвіч, Э. К. Постфальклор і яго ўплыў на светапогляд / Э. К. Дарашэвіч // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, 27–29 красавіка 2012 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 58–61.

3. Здоровый образ жизни [Электронный ресурс]. – URL: openclass.ru/node/78121.

4. Клышка, А. Чароўны свет музыкі і танца / А. Клышка // Пралеска. – 2004. – № 2.

*Bogdan Matlawski (Богдан Матлаўскі),
dr hab., prof., Uniwersytet Szczeciński*

FUNKCJONALNE WYKORZYSTANIE INSTRUMENTÓW DĘTYCH W MUZYCE LUDOWEJ NA POMORZU ZACHODNIM PO 1945 ROKU

Badacz, etnomuzykolog, mieszkający na Pomorzu Zachodnim ma nie tylko prawo, ale obowiązek szukać w powojennej przeszłości swojego regionu dowodów na to, jak przebiegał proces zmian w instrumentarium ludowym na tych ziemiach. Ciągle jeszcze zbyt mało jest opracowań naukowych odnoszących się do

tej kwestii, a przecież zmiany te wynikały zarówno z potrzeby ówczesnej praktyki muzycznej oraz oczekiwań odbiorców ludowej, tanecznej muzyki¹. Dla mieszkańców Pomorza Zachodniego, to swoisty fenomen w tworzącej się na bazie dawnych polskich, regionalnych tradycji, nowej, ludowej, muzycznej kultury tego regionu. W artykule odniesiono się głównie do instrumentów dętych, które na Pomorzu Zachodnim zostały użyte przez muzykantów ludowych w przygrywaniu do tańca. Pominięto natomiast ludowe instrumenty dęte takie jak: gwizdki, piszczałki, fujarki, czy nawet bazuń, która jest w użyciu m. in. wśród Kaszubów. Dopowiedzieć należy, że Pomorze Zachodnie przydzielono Polsce po drugiej wojnie światowej, zatem idea polskich badań regionalnych w dziedzinie muzyki ludowej datuje się od połowy lat 40. XX w.

Poszczególne grupy osadnicze różniła od siebie nie tylko ich kultura regionalna, ale także tradycyjna muzyka, repertuar, maniere wykonawcze oraz instrumenty muzyczne, na których grali. Niektórzy muzykanci przywieźli je ze sobą, typowe dla regionu z którego przybyli, ta grupa ludzi w sposób szczególny, bo bezpośredni, poprzez przygrywanie np. do tańca oddziaływała na współmieszkańców. Ci, którzy, mieli instrumenty dęte, mieli możliwość poprzez swoją grę ukazywać w pełni piękno muzyki instrumentalnej i oswajać osadników z instrumentami dętymi. Było ich jednak zdecydowanie mniej niż ludowych śpiewaków, wynikało to zapewne z faktu, że osób grających na instrumencie, dętym w szczególności, niemal w każdej społeczności było i jest niewiele. Muzykanci, niezależnie z jakiego regionu pochodzili, należeli w swoich lokalnych społecznościach do swoistej „elity artystycznej”, a tworzone przez nich kapele zastępowały w pierwszych miesiącach, a nawet latach, zawodowe zespoły muzyczne. W ich tworzenie zdecydowanie skuteczniej angażowali się muzykanci o większych umiejętnościach, mający lepsze (czytaj głośniejsze), czyli dęte instrumenty oraz szerszy i nowocześniejszy repertuar. Do tej grupy zaliczyć można głównie tych muzykantów ludowych, którzy przed wojną lub w czasie jej trwania, znajdowali się poza

¹ Dokumentacje po II wojnie (z lat pięćdziesiątych) rzadko rejestrowały zwiększanie się roli instrumentów dętych w kapelach weselnych. Orkiestry wiejskie budowały swój *image* właśnie na kooptacji tych instrumentów. *Zob. P. Dahlig. Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej. Warszawa, 1998. S. 80.*

granicami kraju i poznali inną kulturę muzyczną oraz posiadli umiejętność gry na instrumentach dętych.

Osadnicy z tzw. Polski Centralnej, stanowili 64,7 % nowych mieszkańców Pomorza Zachodniego², wśród muzykantów z tej grupy dominowały instrumenty smyczkowe, głównie skrzypce oraz harmonie i bębni, sporadycznie klarnet i trąbka.

Kresowiaczy, w oficjalnej nomenklaturze nazwani repatriantami, choć w istocie byli wysiedleńcami ich pochodzenie terytorialne było różne, generalnie pochodzili z terenów wschodnich zaanektowanych przez byłą ZSRR.

Charakterystycznym instrumentem jaki pojawił się wraz z Kresowiakami były cymbały, instrument dotychczas nie znany na tych ziemiach, gdzie do 1945 r. popularne były cytry.

Reemigranci, po zakończeniu wojny, na mocy porozumień między poszczególnymi rządami wracali do Polski z Europy Zachodniej, głównie z Francji, Belgii oraz krajów skandynawskich, a także z innych państw europejskich. Po powrocie w znacznym stopniu utożsamiali się z kulturą muzyczną kraju, w którym przebywali, także jeśli chodzi o grę na instrumentach, wśród których dominowały akordeony i instrumenty dęte. Przykładem może być akordeonista Antoni Pertkiewicz, urodzony w Niemczech, który po wojnie zamieszkał na Pomorzu Zachodnim w Nowogardzie. Początkowo wraz założonym przez siebie zespołem, w którego składzie był muzykant grający na tenorhorne (saxhorn) jako instrumencie solowym, grali tylko muzykę, która wcześniej pan Antoni poznał w Niemczech³. Może się to wydawać obecnie dziwne, że instrument, który w orkiestrach dętych rzadko gra partie solowe, z uwagi na słabą siłę dźwięku, w zespole przygrywającym do tańca był instrumentem solowym. W czasach o których mowa, o dętych instrumentalistów było trudno, najczęściej pod ręką byli muzycy grający w orkiestrach dętych, a ponieważ saxhorn ma łagodne i ciepłe brzmienie to stylistycznie pasował do ówczesnie wykonywanego repertuaru, i był znacznie głośniejszy od skrzypiec.

² Białecki T. Zmiany struktury demograficznej w woj. szczecińskim w latach 1945–1994 // 50 lat Polski na Pomorzu Zachodnim / red. K. Kozłowski, E. Włodarczyk. Szczecin, 1996. S. 115. *Jdem*. Kształtowanie się stosunków ludnościowych do roku 1965 // Pomorze Szczecińskie 1945–1948, pr. zb. / pod red. H. Dobrzyckiego i H. Lesińskiego. Szczecin, 1965. S. 94 i n.

³ Matłowski B. Tradycje polskiej muzyki ludowej w kulturze Pomorza zachodniego w latach 1945–1970. Szczecin, 2002. S. 76.

Autochtoni, Polacy zamieszkujący na stałe przed wojną na terenach przejętych w 1945 r. przez Polskę, a uprzednio należących do Niemiec, zamieszkiwali głównie na terenach powiatów wschodnich na dawnym pograniczu niemiecko-polskim. Wśród tej grupy dość popularne były instrumenty dęte, bowiem na tych terenach, po aneksji przez Niemcy, dominowała kultura muzyczna niemiecka, z małymi orkiestrami dętymi. Za przykład posłużyć może mała orkiestra przy domu kultury i OSP w Bytowie, która miała przedwojenny rodowód, złożona ze starszych już wiekiem muzyków Kaszubów. Po wojnie, jako jedna z pierwszych orkiestr w regionie brała czynny udział we wszystkich ważniejszych uroczystościach okolicznościowych i rocznicowych, nie tylko w Bytowie, ale np. w Złotowie⁴. Muzycy grali w niej bezinteresownie, otrzymując jedynie kartki żywnościowe, które po krótkim czasie i tak zaprzestano im wydawać. W Zakrzewie istniała orkiestra złożona z miejscowych autochtonów prowadzona od przed wojny przez Pana Skrętnego, grali w składzie: klarnet „S”, 2 klarnety „B”, trzy trąbki, 2 alty, 2 tenory i 2 basy „B”. Orkiestra pracowała, jak wiele podobnych w trudnych warunkach, ale poświęcenie muzyków tej orkiestry docenił ówczesny starosta powiatowy w Złotowie, występując do Urzędu Wojewódzkiego w Szczecinie o subwencje dla orkiestry⁵.

Nie sposób pominąć tu mniejszości narodowe, na ogół nie miały większego znaczenia w kształtującej się instrumentalnej muzycznej kulturze Pomorza Zachodniego, w kontekście instrumentów dętych, ale w innym instrumentarium tak. Przykładowo mniejszości ukraińskiej zawdzięczamy m. in. (bandury) i bogactwo pieśni, Grekom np. (buzuki), ogólnie mniejszości narodowe, w różnym stopniu, ale wniosły bogactwo swoich tradycji w kulturę Pomorza Zachodniego.

Jako jedne z pierwszych form muzykowania tradycyjnego należy wymienić zespoły muzyczne ograniczone do kręgów rodzinnych, w zasadzie nie było wśród nich grających na instrumentach dętych. Rzadziej grały na potańcówkach czy zabawach, ich składy osobowe były niewielkie, a często grano, jak mawiano w „pojedynek” (solo), stąd nazwa zespoły może być myląca. Spora liczba spośród tych

⁴ Archiwum Państwowe w Szczecinie (dalej – APSz), Urząd Wojewódzki Szczecin (dalej – UWS), sygn. 5005. Sprawozdanie Wydziału Kultury i Sztuki UWS za miesiąc październik 1946 r.

⁵ APSz, UWS, sygn. 4989, mikrofilm R-7963. Sprawozdanie Referatu Kultury i Sztuki w Złotowie za lata 1946/47.

muzykantów, po roku czy dwu zakończyła swoje muzykowanie, przyczyn tego było przynajmniej kilka. Jedni nie wytrzymywali konkurencji z innymi, sprawniejszymi muzykantami, problemem dla drugich był ogrom tutejszych sal, w których skrzypce czy bębnek, były słabo słyszalne, a brak instrumentów dętych, głośnych ze swojej natury, przekreślał ich szanse⁶.

Stąd też sporo muzykantów z tej grupy zaczęło szukać możliwości zdobycia instrumentu dętego i na nim uczyli się grać, i po czasie zasilali inne zespoły jako poszukiwani instrumentalisci dęci.

Istotniejsze, w kontekście problematyki podjętej w artykule, będą stworzone przez ludowych muzykantów zespoły-kapele przygrywające od 1945 r. do tańca, ludowi instrumentalisci nie dostrzegali większych różnic między tradycyjną kapelą ludową, a zespołem-orkiestrą przygrywającą do tańca⁷. Te miały w swoich składach instrumenty dęte, i stosunkowo szybko ulegały wszelkim modyfikacjom, tak w zakresie repertuaru jak i składu instrumentalnego. Oczywiście w pierwszych powojennych latach zespołów nie było zbyt wiele, podobnie instrumentów dętych, w jednym zespole najczęściej jeden, zazwyczaj klarnet lub trąbka. Instrumentów dętych przybywało w zespołach sukcesywnie wraz ze wzrostem liczby osadników, przytoczone poniżej przykłady można uznać za reprezentatywne dla całego regionu.

Jak wynika z badań, prowadzonych przez autora, większość z zespołów zakładali instrumentalisci grający na innych niż dęte instrumentach, ale dążyli do tego, aby w miarę możliwości, w składzie zespołu był instrument dęty. Tak było między innymi w przypadku zespołu założonego już w 1945 r. przez cymbalistę Władysława Jakubowskiego we wsi Żelechowo gm. Gryfino, w którym na klarnecie grał Jan Masztalerz. W Goleniowie, pod koniec 1945 r. skrzypek, Jan Jacecko założył zespół w którym na trąbce grał Leon Iniewicz. Do tej grupy zespołów zaliczyć można też zespół założony w 1945 r. w Nowogardzie przez harmonistę Stanisława Kasprzyka, w którym na trąbce grał Stanisław Okołowicz. Podobnie we wsi Marcinkowice koło Tuczna, tam zespół założył cymbalista Eugeniusz Kowalski, w którym na kornecie grał Franciszek Osnowski.

⁶ Matłowski B. Edward Mojsak – animator muzyki ludowej na Pomorzu Zachodnim // Twórczość ludowa, Kwartalnik Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Lublin, 1995. Nr 4 (29). S. 28.

⁷ W potocznym nazewnictwie zespoły przygrywające na wiejskich zabawach nazywano orkiestrą.

Są przykłady na to, że już od 1945 r. w jednym zespole były dwa dęte instrumenty, dominował klarnet, trąbka, pojawiał się też saksofon, inne instrumenty dęte, szczególnie blaszane, nadal występowały w pojedynczych przypadkach. W Gryficach od 1945 r. muzykował wraz z założonym przez siebie zespołem Władysław Tomicki, który grał na trąbce, a na saksofonie Kazimierz Kielak. Zespół, który w swoim składzie instrumentalnym miał chociażby jeden instrument dęty, cieszył się dużo większym wzięciem i popularnością wśród organizatorów zabaw i wesel, uchodził za nowocześniejszy i oczywiście głośniejszy, a na tym organizatorom zależało szczególnie. Z tym wiązało się także większe zapotrzebowanie na usługi takiego zespołu, co w efekcie znacznie powiększało budżet grających w nim muzyków, jako że granie dla przyjemności miało, podobnie jak wcześniej, charakter epizodyczny⁸.

Śledząc rozwój zespołów ludowych, chociaż podlegających już znacznej modyfikacji, z instrumentami dętymi w składzie, można przyjąć, że mniej więcej od roku 1947 pojawiały się coraz częściej w jednym zespole dwa instrumenty dęte. Jako wybrany przykład posłużyć może założony w Płotach, w roku 1947, przez harmonistę Romana Ostolskiego, zespół grający do tańca, którego skład tworzyli ludowi muzycanci m. in. na trąbce grał Marian Parobek, a na klarnecie Tadeusz Stolarski⁹.

Wspomniano wcześniej, że zespoły zakładali zazwyczaj harmoniści, akordeoniści czy skrzypkowie, były to praktykowane dawniejsze zwyczaje, gdy założycielami byli wspomniani instrumentalniści. „Dęciacy” dość szybko zyskiwali w nowej rzeczywistości poklask i coraz śmielej stawali na czele zespołów, w roku 1947 w Węgorzynie koło Stargardu Szczecińskiego istniał zespół założony przez kornecistę Michała Norycę, w którym na saksofonie grał Kazimierz Kalinowski¹⁰.

Rosnąca z miesiąca na miesiąc popularność instrumentalistów dętych i zapotrzebowanie na ich usługi, szczególnie saksofonistów sprawiała, że wielu muzyków ludowych szukało możliwości nauki gry na tych instrumentach. Saksofon, instrument dęty (drewniany), mało jeszcze znany na wsiach zachodniopomorskich,

⁸ *Dahlig Piotr*. Ludowa praktyka muzyczna. Warszawa, 1993. S. 68.

⁹ Zob. szerzej. B. Matłowski. Tradycje polskiej muzyki ludowej w kulturze Pomorza zachodniego w latach 1945–1970. Szczecin, 2002. S. 70–91.

¹⁰ Informacje uzyskano od Michała Norycy podczas badań terenowych w 1995 r.

budził zachwyty wśród słuchaczy i tańczących, jego skomplikowany system klap, brzmienie i sam kształt instrumentu, wprawiał ich w podziw oraz nobilitował grającego na nim muzyka.

Wspomniane wyżej czynniki sprawiały, że muzykanci szukali możliwości utworzenia większych zespołów muzycznych, w których istniałyby lepsze warunki dla zaspokojenia własnych ambicji muzycznych, np. gry na instrumentach dętych. To gwarantowały orkiestry dęte. Na Pomorzu Zachodnim było to zjawisko nowe, chociaż w Polsce znane, już w okresie międzywojennym trąbki, kornety, klarnety zaczynały stanowić normę w kapelach wiejskich na zamożniejszych weselach. Instrumenty te i instrumentalisci wywodzili się właśnie spośród orkiestr dętych, głównie strażackich działających w społecznościach wiejskich¹¹. Na Pomorzu dla jednych i drugich owe artystyczne ambicje mogło spełniać także granie w orkiestrze dętej, chociaż członkowie orkiestr dętych grywali często w tych samych okolicznościach co kapele wiejskie np. na dożynkach czy świętach państwowych. Gra w orkiestrze dętej stwarzała możliwość nauczenia się czytania nut, a muzycy znający nuty mieli możliwość grania modnych szlagierów wydawanych drukiem. Muzycy potrafiący grać z nut, tzw. „nutowcy” byli świadomi swojej roli, a jeśli jeszcze dodatkowo posiadali własny instrument muzyczny np. drogi pochodzący z importu saksofon, to często dyktowali warunki swojego uczestnictwa w danym zespole. Nie dziwi zatem fakt, że już jesienią 1945 r. trębacz, Edward Zatorski ludowy muzykant z Płotów potrafił zebrać i zjednoczyć wokół tej idei 20 muzykantów, tworząc z nich orkiestrę dętą przy miejscowym przedsiębiorstwie kolejowym¹².

W 1946 r. grupa ludowych muzykantów na terenie powiatu stargardzkiego zainicjowała utworzenie orkiestry dętej przy zakładach kolejowych w Stargardzie Szczecińskim. Byli to muzykanci, którzy wcześniej wchodziłi w skład trzech zespołów grających do tańca na terenie Stargardu Szczecińskiego i okolic. Orkiestrę dętą ku radości własnej i lokalnej społeczności założono. Istotny w tych przypadkach wydaje się fakt, że ludowi muzykanci, którzy zaczęli grać w dętych orkiestrach nie zaprzestawali muzykowania w zespołach grających do tańca. Wręcz przeciwnie. Zwiększali składy osobowe i instrumentalne tych zespołów

¹¹ *Dahlig Piotr*. Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej. Warszawa, 1998. S.75.

¹² Informacje uzyskano od Edwarda Zatorskiego podczas badań terenowych w 1996 r.

wprowadzając dodatkowo kolegów z orkiestry grających głównie na instrumentach dętych, drewnianych i blaszanych. Praktyki te zmieniały dość zasadniczo zestawy instrumentów wśród zespołów grających do tańca, w których obok trąbki pojawił się np. puzon. Przykładem może być m. in. nowy zespół wyłoniony ze wspomnianej wyżej orkiestry dętej w Stargardzie Szczecińskim, skład którego tworzyli muzycy grający na: trąbce, saksofonie tenorowym i puzonie¹³. Była to kontynuacja systematycznego odchodzenia od dawnych składów instrumentalnych, o czym świadczy, kolejny przykład. W latach 50. XX w. pojawił się zespół ludowy we wsi Pachołęta w pow. Gryfino klasyczny flet poprzeczny, nie spotykany wcześniej w muzyce ludowej na Pomorzu Zachodnim, na którym grał uznany ludowy muzyk-skrzypek Józef Nowak¹⁴. Do końca lat 50. XX w. popularnością cieszył się zespół przygrywający do tańca w miejscowości Nawodna koło Chojny, w którym grali m. in. na trąbce Henryk Piekarczewicz, na puzonie Stanisław Rymerowicz¹⁵.

W procesie gruntowania składu instrumentalnego kapel zachodniopomorskich udział mieli także księża, którzy w niekonwencjonalny sposób rozbudzali zainteresowania muzyczne parafian. W tym kontekście na uwagę zasługuje działalność ks. Pietrzaka, który na początku lat 60. był proboszczem w parafii p. w. św. Antoniego w Boleszkowicach, sam nie muzykował, ale kolekcjonował instrumenty. Szczęśliwym zrzędzeniem losu w parafii tej na początku l. 60. odbywał praktykę duszpasterską młody kleryk, który potrafił grać na trąbce. Ten korzystny splot okoliczności wykorzystał ów proboszcz proponując klerykowi, aby nauczył gry na trąbce kilku mieszkańców Boleszkowic, bowiem chciał, by z wierzby kościelnej oprócz dźwięku dzwonów, rozbrzmiewały dźwięki trąbki. Do nauki zgłosili się Bronisław Kopyłowski i pan Rejmiak, po kilku tygodniach wytrwałego ćwiczenia, przez kolejnych kilka lat, w maju przed majowym nabożeństwem, wykonywali z wieży boleszkowickiego kościoła pieśni maryjne, w aranżacji na trzy trąbki. Po jakimś czasie trębacze zasilili miejscowe kapele ludowe, a Bronisław Kopyłowski nauczył się

¹³ *Matłowski B.* Tradycje polskiej muzyki ludowej w kulturze Pomorza zachodniego w latach 1945–1970. Szczecin, 2002. S. 93–96.

¹⁴ Księga pamiątkowa autorstwa Józefa Nowaka w posiadaniu autora.

¹⁵ *Matłowski B.* Tradycje polskiej muzyki ludowej w kulturze Pomorza zachodniego w latach 1945–1970. S. 88.

grać na klarnecie i jeszcze w latach 90 XX w. grał w „Kapeli Boleszkowickiej”¹⁶.

Można przyjąć, że do lat 60. XX w. ugruntował się podstawowy skład instrumentalny zespołów przygrywających do tańca i kapel przygrywających zespołom śpiewaczym oraz grających samodzielnie. Dominował akordeon, bęben, (coraz częściej zastępowany składem perkusyjnym) był także klarnet, trąbka (w jednym zespole) lub saksofon tenorowy i altowy (też w jednym zespole) skrzypce, kontrabas, diabelskie skrzypce, tarka z łyżką, rzadziej cymbały. Było i jest nieco odmiennie niż w innych regionach Polski np. na Mazowszu w nowszych składach instrumentalnych pojawiał się tylko klarnet i saksofon, w Wielkopolsce dudy i klarnet nieraz zastąpiony trąbką. Można powiedzieć, że Pomorze Zachodnie składem instrumentów podobne jest bardziej do Śląska, w którym dominują kapele z wielością instrumentów dętych.

W Latach 60. na wsi zachodniopomorskiej pod wpływem muzyki bigbeatowej zaczęły pojawiać się zespoły złożone z młodych muzyków wzorujących się na tej modzie i muzyce, one zaznaczyły swój wpływ w wiejskich „orkiestrach” grających do tańca. Nadal zestawy instrumentów w tych zespołach „orkiestrach” dobierano przypadkowo, w zależności od tego, jacy muzycy mieszkali w danej miejscowości lub najbliższej okolicy. W większości były to zespoły liczniejsze niż w innych regionach z bogatszym zestawem instrumentów, pojawiały się już gitary i organy elektryczne. Niestety nie wzbogacił się zestaw instrumentów dętych, który funkcjonował w zespołach ludowych i „orkiestrach” przygrywających do tańca wcześniej, zmienił się natomiast ich charakter, stały się one w większości wokalnie-instrumentalne. Można powiedzieć, że zaczął wykształcać się zachodniopomorski typ kapeli instrumentalno-wokalne, liczącej zazwyczaj 5-7 osób, w której wszyscy muzycy śpiewali, akompaniując sobie grą na instrumentach. Tego typu kapele o rozbudowanym instrumentarium, w których nadal dominują klarnety i trąbki, rzadziej saksofon (tenorowy i sopranowy) i charakterystycznym wykonawstwem, są nowym zjawiskiem w muzycznej kulturze ludowej Pomorza Zachodniego. Są też typowe dla tego regionu.

Istnieje duże prawdopodobieństwo, że w ludowej praktyce muzycznej na Pomorzu Zachodnim, nie będzie większych zmian w stosunku do wcześniej utrwalonych składów instrumentalnych.

¹⁶ Informacje uzyskano od B. Kopyłowskiego podczas badań terenowych w 1995 r.

Instrumenty dęte, tak blaszane jak i drewniane, nie staną się wiodącymi, ponieważ nauka gry na nich wymaga cierpliwości, wytrwałości i czasu, a same instrumenty są drogie. Młodzi ludzie, jeśli już grają na nich to w zespołach rozrywkowych, grupach folkowych i rockowych oraz w młodzieżowych orkiestrach dętych, których na Pomorzu Zachodnim jest kilka i na dobrym poziomie, np. w Łobzie, Gryficach, Goleniowie, Płotach czy w Szczecinie.

Е. Э. Миланич,

*кандидат искусствоведения,
Белорусский государственный
университет культуры и искусств*

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА МИРА» КАК КАТЕГОРИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Научная мысль XX в. оперирует термином «картина мира» прежде всего как понятием философской и культурологической рефлексии. М. Хайдеггер, размышляя о сущностном образе эпохи Нового времени, предлагает для его обозначения дефиницию «картина мира». Именно в данный исторический период, по мнению М. Хайдеггера, бытие сущего становится предметно и противопоставлено человеку и существует только в его распоряжении. Воображение человека «встраивает образ опредмеченного сущего в мир как картину» в виде ценности [5, с. 58]. В системе картины мира бытие становится представлением и, становясь субъективным, нередко не совпадает с реальностью. Данное положение дает М. Хайдеггеру возможность сравнить мир со сценой, где сущее «показывает» себя перед человеком [5, с. 50]. Таким образом, человек Нового времени теряет ощущение целостности бытия и замыкает себя в круге собственного индивидуализма.

Ассоциации дефиниции «картина мира» с художественным видением жизни человеческого сознания встречаются в трудах М. Бахтина, оформляясь в понятие «художественная модель мира».

Определение картины мира как методологического понятия, которое носит комплексный характер, дают А. Мостепаненко и Р. Зобов [3]. Комплексность картины мира основана в данном