Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

DOI: 10.17951/l/2018.16.1-2.63-86

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XVI, 1-2 SECTIO L 2018

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Agata Kusto

Echa międzywojnia w muzycznym folklorze powojennej Lubelszczyzny. Na podstawie zapisów Włodzimierza Dębskiego

Echoes of the Interwar Period in Music Folklore of Postwar Lublin Province. On the Basis of Włodzimierz Dębski's Notes

Zmiany zachodzące w repertuarze są naturalnym zjawiskiem w kulturze muzycznej. Muzyka tradycyjna swą żywotność zawdzięcza procesom przemian, których rodzaj i dynamika odzwierciedla charakter epok historycznych. Dzisiejsza wizja muzyki tradycyjnej jest ukształtowana zasadniczo przez obraz kolbergowskiej spuścizny. Wielki etnograf skoncentrował swój wysiłek na dokumentowaniu repertuaru najbardziej zakorzenionego w polskiej kulturze. Znając szeroki kontekst historyczno-etnograficzny tradycji poszczególnych regionów, odkładał „na bok" repertuar napływowy, młody, nieustabilizowany lub też związany z kształtującymi się dopiero zwyczajami i obrzędami. Szczególną troską otaczał repertuar, który ulegał stopniowemu zanikowi lub transformacji przez zmianę sytuacji folklorystycznej lub potrzeb i upodobań danej społeczności[1].

[1] Oskar Kolberg nie zamieścił w tomach lubelskich niektórych materiałów z kilku względów. Z powodu cenzury w zaborze rosyjskim nie uwzględnił kilku pieśni patriotycznych, z powodu nieudolności tekstów pominął grupę pieśni zamieszczonych w suplemencie w rozdziale *Pieśni mieszczańskie i szlacheckie* oraz z powodu „kalekiej" melodii zrezygnował z kilku pieśni ludowych. Por.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

Niniejszy artykuł jest próbą sprecyzowania wpływów pieśniowej tradycji międzywojnia, jakim podlegał repertuar muzyczny udokumentowany po drugiej wojnie światowej na terenie Lubelszczyzny. Inspiracją dla podjęcia tematu – i równocześnie jego podstawą – stały się niepublikowane zapiski rękopiśmienne Włodzimierza Dębskiego, które skonfrontowano z dostępnymi źródłami i opracowaniami.

Włodzimierz Dębski (1922-1998)[2] był kompozytorem, teoretykiem muzyki, etnomuzykologiem oraz animatorem edukacji muzycznej w kilku miejscowościach. Po drugiej wojnie światowej jedną z nich stał się Lublin, gdzie w latach 1963-1976 Dębski aktywnie współtworzył szkolnictwo muzyczne. Jednocześnie, jeszcze pod wpływem studiów w Poznaniu i kontaktu z Marianem Sobieskim, dokumentował i badał lubelski folklor muzyczny. Prace nad wydaniem *Lubelskiego* nabrały tempa po włączeniu się badacza w działania zespołu lubelskich etnolingwistów pod kierownictwem Jerzego Bartmińskiego. Układ proponowanego przez Dębskiego tomu miał odzwierciedlać typowo muzykologiczny charakter zbioru (przekazy wokalne uporządkowane pod względem: formy, budowy wewnętrznej, metrum i charakterystycznych rytmów tanecznych). W wydanym w 2011 roku tomie, a więc już kilkanaście lat po śmierci Dębskiego, odstąpiono od jego pomysłu na rzecz powrotu do układu kolbergowskiego, w którym wykorzystano znaczną część materiałów odziedziczonych po badaczu. Autorski układ Dębskiego pozostał w wersji rękopiśmiennej i obecnie zdeponowany jest w pracowni Archiwum Etnolingwistyczne Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Praca Włodzimierza Dębskiego nad tomem uwypukliła różne problemy, między innymi ten dotyczący wpływów, jakim podlegał folklor muzyczny udokumentowany po drugiej wojnie światowej. Badacz miał świadomość znaczenia okresu międzywojennego w kształtowaniu zmian kulturowych. Sam, wychowany na Wołyniu, zaangażowany w walkę konspiracyjną w Armii Krajowej (potem 27 Wołyńska Dywizja Piechoty AK), bezpośrednio obserwował przemiany tradycji zachodzące w tle historycznych wydarzeń. Poprzez pracę w szkołach muzycznych Lublina miał kontakt z nauczycielami, animatorami kultury – przedstawicielami pokolenia dorastającego w okresie międzywojennym. Pozostawiony rękopis planowanego prze niego tomu zawiera wiele uwag będących pokłosiem

A. Skrukwa, *„Lubelskie" Oskara Kolberga*, [w:] *Lubelskie. Suplement do tomów 16-17*, Poznań – Wrocław 1998, s. XXVIII.

[2] Pełna nota biograficzna Włodzimierza Dębskiego zob. A. Kusto, *Stan badań nad folklorem muzycznym Lubelszczyzny*, [w:] Z. Koter, A. Kusto, *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – Wykonawcy – Repertuar*, [w serii:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4: *Lubelskie*, cz. 6, Lublin 2011, s. 19-23.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

poczynionych obserwacji. Dębski powołuje się na relacje takich osób, jak Bolesław Strawa czy Józef Struski, o których będzie mowa w dalszej partii tekstu, wykorzystuje też informacje pozyskane od śpiewaków i muzyków w trakcie prowadzonych z nimi rozmów w terenie.

Większość wykonawców, których Włodzimierz Dębski uwzględnił w swoich badaniach i których wykonania planował zamieścić w tomie lubelskim, to osoby urodzone w przedziale lat 1910-1925. Byli to więc przedstawiciele pokolenia, którego wiek szkolny przypadł na okres międzywojenny. Chłonęli oni mody i zjawiska muzyczne pojawiające się na ówczesnej prowincji, a także – poprzez zwiększenie mobilności – ulegali wpływom audiosfery[3] dużych miast. Dla Lubelszczyzny takim miejscem był Lublin. Województwo lubelskie było regionem rolniczym, ze zdecydowaną przewagą ludności wiejskiej, i przez cały okres międzywojnia należało do województw o największym odsetku ludności wiejskiej. Stopniowo zaczęło się to zmieniać, bo w latach 1926-1931 do miast Lubelszczyzny zaczęli przybywać migranci poszukujący pracy i lepszych warunków życia – nie tylko do Lublina, centrum regionu, lecz także do Siedlec, Chełma i Zamościa[4].

Działalność artystyczna regionu była zdominowana przez większe ośrodki. Jak powiedziano, szczególne znaczenie miał w tym zakresie Lublin, oddziałując na mniejsze miasta i prowincję. Sytuacja kulturalna Lublina w okresie międzywojennym uzależniona była od warunków gospodarczych i politycznych. Najtrudniejsze były lata początkowe, do roku 1925, i lata kryzysu gospodarczego 1929-1935. Pewne ożywienie gospodarczo-kulturalne wiązało się z powstaniem Centralnego Okręgu Przemysłowego, choć równocześnie na samą kulturę niekorzystnie wpływała sytuacja w Magistracie i Radzie Miejskiej[5]. Na życie artystyczne składała się działalność stowarzyszeń społecznych, kulturalnych, oświatowych, podejmowana jeszcze przed odzyskaniem niepodległości[6]. W kwietniu

[3] Pojęcie audiosfery traktowane jest nadrzędnie w stosunku do takich pojęć, jak melosfera, fonosfera i sonosfera, i ujmuje w najbardziej ogólny sposób problem środowiska dźwiękowego rozpatrywanego przez pryzmat zdolności percepcyjnych człowieka. Por. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997, [za:] K. Nowelli, *Krajobraz dźwiękowy*, [w:] *Krajobraz dźwiękowy Wrocławia*, https://dzwieki.wordpress.com/krajobraz-dzwiekowy/#_edn7 [data dostępu: 30.07.1018].

[4] P. Mazur, *Szkolnictwo na Lubelszczyźnie w świetle prasy lokalnej*, [w:] *Biblioteka Pedagogiczna*, Seria A: *Studia*, t. 7, Lublin 2004, s. 20-21.

[5] M. Gawarecka, *Życie kulturalne Lublina w latach 1918-1939*, [w:] *Dzieje Lublina*, t. 2, red. S. Krzykała, Lublin 1975, s. 213-214.

[6] Już w lutym 1916 roku założono Towarzystwo Krzewienia Oświaty (Uniwersytet Ludowy), z inicjatywy Jana Hempla powstał Wydział Społeczno-Wychowawczy przy Lubelskiej Spółdzielni Spożywców, a w listopadzie roku 1916 wznowiła działalność Polska Macierz Szkolna. W Teatrze Miejskim wystawiano operetki i krotochwile, a popisy wokalne można było zobaczyć w teatrzyku

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

1918 roku lubelscy aktorzy i dziennikarze założyli Towarzystwo Przyjaciół Teatru, organizując wieczory literacko-muzyczne i koncerty. Początki niepodległości wiążą się z aktywizacją – zagrożonego zamknięciem przed pierwszą wojną światową – Towarzystwa Muzycznego, przy którym powołano do życia szkołę muzyczną im. Stanisława Moniuszki. Towarzystwo organizowało koncerty o charakterze symfonicznym, recitale śpiewacze, skrzypcowe i fortepianowe. Zwracano też uwagę na promowanie ruchu muzycznego i śpiewaczego, organizując koncerty chórów lubelskich[7].

Ruch teatralny i muzyczny rozwijał się stopniowo w całym regionie. Powstawały amatorskie zespoły artystyczne, zwykle ulokowane przy szkołach (Garbów, Zamość, Chełm) lub działające na zasadzie stowarzyszeń (Lubartów, Nałęczów). Na terenie województwa lubelskiego istniało 16 miejskich oddziałów i 22 oddziały wiejskie Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet, który w zakresie swoich zadań miał pracę kulturalno-oświatową (w tym tworzenie chórów, śpiewy i inscenizacje)[8]. W obrębie województwa powołany został Lubelski Związek Teatrów i Chórów Ludowych, który miał za zadanie porządkować i nadzorować poczynania zespołów teatralnych, chóralnych i muzycznych oraz promować wartościowe artystycznie działania o charakterze regionalnym. Współdziałał on z zespołami „Związku Młodej Wsi" i „Wici", a także z powiatowymi komisjami oświaty pozaszkolnej. W wyniku tej inicjatywy tylko w roku 1936 odbyło się 3327 widowisk zrealizowanych przez 622 chóry, 173 orkiestry, 979 teatrów w 18 powiatach województwa lubelskiego. Dodatkowo, w porozumieniu z kuratorium szkolnym, organizowano kursy teatralne dla dyrygentów chórów i orkiestr ludowych; w pracach Związku brali udział: Bronisława Nycz, Walerian Batko, Janusz Świeży, Zofia Ruszczewska i Józef Chmara[9].

Lublin posiadał też instytucje, które cieszyły się szczególnym zainteresowaniem. Były to kino-teatry. Prócz wyświetlania filmów odbywały się tu rewie

„Czarny kot". To tam rozpoczynała swą karierę Maria Anna Pietruszyńska, znana pod pseudonimem Ordonówna, nieco później związana z innym rozrywkowym miejscem Lublina, nadscenką literacko-artystyczną „Wesoły Ul", gdzie miała wykonywać repertuar patriotyczny (m.in. *O mój rozmarynie*, *Ułani, ułani, malowane dzieci*, *Białe róże*). Zob. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat… czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1900-1939) ze wstępem Stefanii Grodzieńskiej*, Warszawa 2007, s. 132-134.

[7] Występowały wówczas: Chór Akademicki KUL i chór „Lutnia" pod dyrekcją Stanisława Koszowskiego, chór „Echo" pod dyrekcją Eugeniusza Dziewulskiego, chór „Lutnia Kolejowa" pod dyrekcją Tadeusza Markowskiego, Chór Nauczycielski pod kierunkiem Józefa Chmary. W tym okresie do Lubelskiego Związku Pracy Kulturalnej należało 17 stowarzyszeń śpiewaczych i muzycznych. Zob. *Lubelski Związek Pracy Kulturalnej. Sprawozdanie za rok 1936*, Lublin 1937, s. 40-41, 63.

[8] *Ibid*., s. 62-63.

[9] Zob. *ibid*., s. 66-67.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

i spektakle, a ze względu na brak odpowiednich sal koncertowych – również koncerty z udziałem uznanych artystów. Goszczono często zespoły z Warszawy (Lucyna Messal z zespołem, Teatr „Perskie Oko" z Zulą Pogorzelską). W 1938 roku Lublin posiadał osiem kino-teatrów, z których kino Corso posiadało najatrakcyjniejsze wnętrze. To tam 20 marca 1930 roku zademonstrowano pierwszy film dźwiękowy *Śpiewający błazen*[10].

Na Lubelszczyznę wpływ miała także działalność Organizacji Ruchu Muzycznego, powołanej do życia przez środowisko warszawskiego Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki Polskiej. Zadaniem ORMUZ-u była popularyzacja muzyki w możliwie najlepszym wykonaniu w mniejszych miastach i na prowincji. Ze względu jednak na liczne niedociągnięcia organizacyjne, braki lokalowe, trudności komunikacyjne i wreszcie problem nieprzygotowanego słuchacza działania te nie miały dobrej prasy[11].

Rozwój życia artystycznego w międzywojennym Lublinie przebiegał bardzo dynamicznie, choć nierównomiernie. Wyraźnie zauważalny był też podział między miastami a prowincją. Większe ośrodki, w szczególności Lublin, oferowały szeroką gamę rozrywki – od wykwintnej, w postaci koncertów symfonicznych czy recitali uznanych artystów, przez prezentacje amatorskich chórów i orkiestr, po kabarety, restauracje i dancingi, gdzie napawano się nowinkami z Europy i bawiono się nieustannie[12].

Polska wieś w okresie międzywojennym podążała za nowościami. Proces modernizacji objął nie tylko dobra materialne (narzędzia gospodarskie, architekturę), lecz także dobra kulturowe, przejmowane od coraz bliższych sąsiadów (na skutek modernizacji i zwiększenia dostępności transportu) oraz dużych aglomeracji. Procesy te nasilą się po drugiej wojnie światowej – zmieni się wprawdzie kontekst polityczny, ale pamięć pokolenia międzywojnia bardzo silnie ukształtuje obraz powojennej ludowej kultury muzycznej.

Przekaz repertuaru na zasadzie tradycji ustnej został „unowocześniony" przez zeszyty rękopiśmienne i maszynopisy. Już w okresie międzywojennym, a także zaraz po wojnie, zapisywano i przepisywano teksty pieśni, melodii zaś uczono się ze słuchu lub dobierano własne. Fakt ten miał swoje konsekwencje przebiegające dwutorowo. Z jednej strony następował wzrost liczby melodii do jednego tekstu, z drugiej zaś – następowała redukcja melodii na rzecz kształtowania się

[10] Gawarecka, *op. cit.*, s. 220.

[11] J. Jasieński, *Pamiątka sprzed siedemdziesięciu lat*, „Ruch Muzyczny" 2006 nr 4, s. 32.

[12] Więcej o życiu muzycznym w Lublinie i na Lubelszczyźnie zob. m.in.: J. Biegalska, *Towarzystwo Muzyczne w Lublinie. Inspirator rozwoju miejskiej kultury muzycznej*, Lublin 2011; A. Kusto, *Życie muzyczne*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny 1918-1939. Aspekty społeczne, oświatowe, gospodarcze i kulturalne* [w druku].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

„dyżurnego" kanonu melodii do większego korpusu tekstów. Praktyka zakładania zeszytów objęła zespoły śpiewacze, chóry i wykonawców indywidualnych. Ich rozpowszechnienie nasiliło się wraz z obrzędem peregrynacji Obrazu Matki Bożej oraz rozwojem ruchu pielgrzymkowego. Jak podaje na podstawie własnych obserwacji Dębski, od lat siedemdziesiątych XX wieku rozpowszechnia się użycie urządzeń nagrywających. Na początku były to magnetofony szpulowe, a od lat osiemdziesiątych – kasetowe. Na dostępne nośniki nagrywano „starsze kobiety", śpiewaków uznanych na festiwalach lub odkrytych przez radio. Teksty nagranych pieśni zapisywano, melodii nadal uczono się ze słuchu[13]. Dębski, obserwując owe zjawiska, łączył je ze stale poszerzającym się kręgiem poszukiwań repertuaru. W czasie jego aktywności badawczej krąg ten – pod względem terytorialnym – nie przekraczał jednak granic makroregionu. Nasuwa się hipoteza, iż do lat osiemdziesiątych XX wieku na Lubelszczyźnie interesowano się repertuarem rodzimym, bliskim własnym tradycjom, zgodnym z tym, co już znano. Zwiększająca się stopniowo dostępność mediów i rozwój imprez o charakterze folklorystycznym, a także wzrost mobilności ludności w latach dziewięćdziesiątych wskazywałby na kształtowanie się kolejnej cezury czasowej, mającej wyraźny wpływ na zakres i rodzaj zmian repertuarowych.

Dokumentowane przez Włodzimierza Dębskiego lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to dość szczególny okres w polskiej kulturze ludowej. Wówczas to – prócz samodzielnego zdobywania repertuaru – na lubelskiej wsi pojawia się funkcja opiekuna w postaci instruktora zatrudnionego na etacie w lokalnym domu kultury. Funkcję taką sprawują osoby z różnym wykształceniem i obyciem z autentycznym folklorem. Są to organiści, miejscowi muzycy, nauczyciele, a nawet filharmonicy. W efekcie prowadzenia zespołów przez tak różnych fachowców do obiegu wprowadzony zostaje „pospolity" repertuar książkowo-śpiewnikowy, często z innych regionów, śpiewany niekiedy na dwa głosy. Tego rodzaju praktyki odnotował Dębski w wielu miejscowościach, takich jak Łubcze, Kamionka czy Fajsławice. Dziś informacje te nie są możliwe do zweryfikowania, gdyż w trosce o zachowanie i publikowanie najwartościowszych przekazów dokumentowano zasadniczo repertuar najstarszy, silnie związany z obrzędowością i wykonywany przez najstarszych przedstawicieli danej społeczności. Sytuacja ta uległa zmianie w latach dziewięćdziesiątych, kiedy dostępność sprzętu nagrywającego się poprawiła, a utrwalaniem „folkloru" zaczęli zajmować się amatorzy (bywalcy festiwali folklorystycznych) oraz studenci dokumentujący repertuar określonego wykonawcy bądź miejscowości na potrzeby pracy dyplomowej. Brak pogłębionej wiedzy, a czasem nieumiejętna selekcja materiału lub wręcz jej brak,

[13] Takie obserwacje poczynił Dębski m.in. w miejscowościach Żerdź i Kowala.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

przyczyniły się do udokumentowania szerszego repertuaru niż dotychczas miało to miejsce w literaturze przedmiotu.

W Instytucie Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej od lat siedemdziesiątych XX wieku zaczęły powstawać prace magisterskie dokumentujące różne przejawy folkloru muzycznego[14]. Jedna z prac dotyczyła folkloru muzycznego Zemborzyc, gdzie materiał pozyskano od rodowitej mieszkanki, Teresy Sołtys[15]. Postać informatorki obrazuje wpływ warunków życia i środowiska wzrastania na upodobania repertuarowe. Nagranie przeprowadziła córka informatorki, Anna Sołtys[16], w roku 1978, a zdeponowano je w ówczesnym Zakładzie Języka Polskiego Wydziału Humanistycznego UMCS[17]. Teresa Sołtys (z domu Sapała) urodziła się w 1923 roku w Zemborzycach. Jej rodzice pochodzili z Zemborzyc i tu zajmowali się gospodarowaniem na roli. Mieli sześcioro dzieci – dwóch synów i cztery córki. Teresa ukończyła siedem klas szkoły podstawowej, cały czas mieszkając w Zemborzycach. Tu, po wojnie, w roku 1946 wyszła za mąż za Stanisława Sołtysa i prowadziła 5-hektarowe gospodarstwo rolne. Ich dzieci już nie przejęły pracy na roli. Rodzina Sołtysów (rodziców Teresy wraz z dziećmi) znana była z muzykowania, które najczęściej miało miejsce w letnie wieczory. Wszyscy śpiewali, a starszy brat Teresy przygrywał na mandolinie i harmonii. W tym czasie ukształtował się repertuar, który w 1978 roku Teresa przekazała swojej córce. Były to pieśni znane od ojca i starszej siostry uczącej się w Lublinie, należącej do harcerstwa. Inne śpiewy poznała za sprawą koleżanki uczęszczającej do Szkoły Rolniczej w Krasieninie. Teksty pieśni skrupulatnie notowała, dzięki czemu zachował się zbiór obejmujący przeszło 100 pozycji[18].

W repertuarze Teresy Sołtys, obok niewielu pieśni obrzędowych, znajdujemy przede wszystkim pieśni harcerskie, patriotyczne i żołnierskie. Te ostatnie podajemy w kolejności alfabetycznej, zgodnie z zawartością aneksu nutowego sporządzonego przez Grażynę Nakoniecznną. Duża grupa pieśni została zamieszczona

[14] Szerzej o zakresie prowadzonych badań zob. A. Kusto, *Folklor muzyczny w pracach Instytutu Muzyki UMCS*, [w:] *Non omnis moriar. Na tropach piękna*, red. B. Pazur, Lublin 2017, s. 199-218.

[15] G. Nakonieczna, *Analiza muzyczna folkloru wsi Zemborzyce*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dra Zenona Kotera w Instytucie Wychowania Artystycznego UMCS, Lublin 1980.

[16] Anna Sołtys odbywała studia filologiczne na UMCS, zdobywając tytuł magistra na podstawie pracy *Gwara wsi Zemborzyce w powiecie lubelskim*, napisanej pod kierunkiem L. Kaczmarka w Katedrze Języka Polskiego.

[17] Obecnie jest to pracownia Archiwum Etnolingwistyczne Instytutu Filologii Polskiej UMCS, gdzie nagrania oznaczone są numerem taśmy 261. Część z nich uwzględniona została w wydanym w 2011 roku lubelskim tomie serii *Polska pieśń i muzyka ludowa*.

[18] Dane o informatorce pochodzą z wywiadu przeprowadzonego i zamieszczonego w pracy Nakoniecznej, *op. cit.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

w trzeciej części *Lubelskiego*, w zbiorze pieśni żołnierskich i wojennych[19]. Są to: *A kto chce rozkoszy użyć*[20], *Cicho w stepie pusto w stepie* (2414[21]), *Do polskiego wojska chłopców zaciągają* (2449D), *Dalej bracia do bułata*, *Gdy kogut zapiał w kurniku*, *Gdy naród do boju wystąpił z orężem*, *Gdybym był hulaką lub szaławiłą* (2560), *Gdzie strumyk płynie z wolna*, *Hej, strzelcy wraz nad nami orzeł biały* (2542), *Hej, tam w karczmie, za stołem* (2595C), *Na nowej górze jadą żołnierze* (2458B), *Nasz Chłopicki wojak, dzielny, śmiały* (2599), *Nie rzucim ziemi skąd nasz ród*, *Pod Krakowem czarna rola* (2474C), *Promienne wzeszło słońce, wolności nadszedł czas* (2608), *Przybyli ułani pod okienko*, *Przyszedł nam rozkaz stanąć do boju* (2580A), *Rozkwitały pąki białych róż* (2451), *Szabla dzwoni o ostrogę* (2414), *Ułani, ułani malowane dzieci*, *W okieneczku stała chusteczką wiewała*, *W suterynie daleko za miastem*, *Wesoła marynarska pragnie powitać nas wiara*, *Witaj majowa jutrzenko*, *Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani* (2442), *Zmarł biedaczysko w szpitalu wojskowym* (2589).

Nagrania te znane były Włodzimierzowi Dębskiemu, czego dowodzi pozostawiony odręczny indeks o roboczej nazwie *Alfabetyczny wykaz incipitów pieśni artystycznych, popularnych, ogólnopolskich, napływowych, śpiewanych przez lud Lubelszczyzny (Lubelskie, Chełmskie, Zamojskie, cz. Tarnobrzeskiego). Sporządził Włodzimierz Dębski. Lublin 1978-1987.* Wszystkie zamieszczone w indeksie pieśni posiadają zapis tekstowy i nutowy incipitu. Duża część z nich posiada informację, w jakiej miejscowości i w którym roku dana pieśń została nagrana, najwęższy zaś zbiór obejmuje te przekazy, co do których Dębski ustalił odniesienie w źródłach drukowanych. W tym celu zebrał i uporządkował obszerną bibliografię źródeł pieśniowych, która w pozostawionych tekach ma kilka wersji. Jedna z nich, w formie maszynopisu, obejmuje 256 pozycji. Z powyższego zbioru 24 pieśni śpiewanych przez Teresę Sołtys jedynie cztery nie zostały odnotowane w indeksie Dębskiego. Są to: *Cicho w stepie pusto w stepie*, *Gdy kogut zapiał w kurniku*, *Gdybym był hulaką lub szaławiłą*, *Promienne wzeszło słońce, wolności nadszedł czas*. Pozostałe pieśni mają liczne poświadczenia obecności w nagraniach z Lubelszczyzny oraz ustalone odniesienia do zbiorów pieśniowych.

Specyfika repertuaru Teresy Sołtys wiąże się bezpośrednio z zagadnieniem szkolnictwa w okresie międzywojennym. Wypada w tym miejscu przypomnieć niektóre fakty z tamtych czasów.

---

[19] S. Wasiuta, *Pieśni żołnierskie i wojenne*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. J. Bartmiński, t. 4: *Lubelskie*, red. Jerzy Bartmiński, cz. III: *Pieśni i teksty sytuacyjne*, Lublin 2011, s. 271-401.

[20] Wariant tekstowy *Jak to na wojence ładnie.*

[21] Posługujemy się numeracją zastosowaną w sześciotomowej antologii *Polska pieśń i muzyka ludowa…*, zwanej dalej *Lubelskim*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

Szkolnictwo na Lubelszczyźnie wskutek rządów zaborcy rosyjskiego było szczególnie zaniedbane. Zmiana nastąpiła po przejęciu szkół przez władze polskie, jeszcze w październiku 1917 roku. Według Piotra Mazura lubelscy kuratorzy byli sprawnymi organizatorami, aktywnie uczestniczącymi w życiu społecznym, inicjowali też wiele akcji regionalnych[22]. Poziom wykształcenia na Lubelszczyźnie był ówcześnie bardzo niski, jakkolwiek pomiędzy mieszkańcami miast i wsi istniała duża różnica w tym zakresie. Znaczna poprawa nastąpiła w drugim dziesięcioleciu międzywojnia dzięki rozwojowi szkolnictwa, przymusowi czytania i pisania w wojsku oraz licznym akcjom dokształceniowym skierowanym ku dorosłym[23]. Na realizację polityki oświeceniowej i kierunki rozwoju szkolnictwa wpłynął rolniczy charakter Lubelszczyzny. Już w pierwszych latach niepodległości nastąpił postęp w zakresie szkolnictwa powszechnego dzięki ogromnemu zaangażowaniu nauczycieli, samorządów szkolnych i terytorialnych oraz całego społeczeństwa. Cechą charakteryzującą obraz zmian na lubelskiej wsi były nowo powstające szkoły, podnoszące rangę i prestiż miejscowości. W przeważającej mierze były to szkoły jedno- lub dwuklasowe, z mała liczbą dzieci. Do końca okresu międzywojennego na Lubelszczyźnie przeważały szkoły z jednym nauczycielem, co stanowiło 40% wszystkich szkół powszechnych[24]. Rozwój szkolnictwa zawodowego odpowiadał potrzebom społeczno-gospodarczym Lubelszczyzny, stąd nacisk kładziono szczególnie na szkoły rolnicze, rzemieślniczo-przemysłowe i handlowe. U progu niepodległości na Lubelszczyźnie było jedynie kilka szkół rolniczych (Kijany, Sobieszyn, Komarówka Podlaska, Krasienin i Życzyn). Po uzyskaniu niepodległości otwarto kolejne szkoły, a w roku szkolnym 1930/1931 działało ich już siedemnaście[25].

Kadra nauczycielska stale podnosiła kwalifikacje przez uczestnictwo w odczytach, konferencjach i kursach dokształcających, które organizowano w wakacje. Nauczyciele dokształcali się też indywidualnie, korzystając z literatury pedagogicznej, z której czerpali wiedzę o nowych metodach nauczania. Dodatkowo, od roku 1923, mogli oni zdobywać przygotowanie specjalistyczne na Państwowym Wyższym Kursie Nauczycielskim w Lublinie, a Związek Nauczycielstwa Polskiego Szkół Powszechnych organizował różne kursy wakacyjne lub dwuletnie Wyższe Kursy Nauczycielskie (m.in. gimnastyki i śpiewu). Za szczególnie ważne uważano kształcenie wśród nauczycielstwa wiejskiego. Organizowano kursy dotyczące pracy kulturalno-oświatowej. Dzięki tym zabiegom w latach 1918--1925 znacznie podniosła się liczba nauczycieli w szkołach powszechnych, czemu

[22] Mazur, *op. cit*., s. 20.
[23] *Ibid*., s. 27.
[24] *Ibid*., s. 60, 63.
[25] *Ibid.*, s. 101, 109-110.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

towarzyszył wzrost kwalifikacji zawodowych. Od nauczycieli oczekiwano zaangażowania – nie tylko w wychowywanie i nauczanie, lecz także w życie społeczne. Na wsi „obowiązywał" typ nauczyciela-społecznika, aktywnego w działalności pozaszkolnej. Brał on udział w pracach towarzystw i kółek rolniczych, należał do komisji rolnych i organizacji młodzieżowych[26].

Prasa lubelska poświęcała wiele miejsca zagadnieniu powołania nauczycielskiego, widząc w osobie nauczyciela wychowawcę przyszłych pokoleń Polaków, człowieka wykonującego swą pracę sumiennie, z zaangażowaniem w działalność społeczną, kulturalną i artystyczną swojego regionu. W relacjach mieszkańców wsi przytaczanych przez Piotra Mazura znajdziemy opisy sytuacji, w których wiejski nauczyciel nie znajdował jednak wsparcia wśród mieszkańców; traktowano go jako „obcego" lub zarzucano zaniedbywanie obowiązków zawodowych i marnotrawienie czasu uczniów na zabawach i rozrywkach. Jednym z istotnych problemów na linii szkoła-społeczność był stosunek do Kościoła katolickiego. Ludność Lubelszczyzny wrażliwa była na wszelkie akty „bezbożnictwa" i zasadniczo nauczyciel nastawiony antyreligijne nie cieszył się wśród rodziców autorytetem[27].

Szczególne miejsce w szkołach zajmowało wpajanie ideałów wychowania narodowego i państwowego, które traktowano jako podstawę funkcjonowania odrodzonego państwa polskiego. Repertuar pieśni patriotycznych obowiązywał podczas uroczystości szkolnych (akademie z okazji rocznic narodowych 3 maja i 11 listopada) i zajęć pozaszkolnych, takich jak obozy harcerskie, w ramach których opowiadano o legionowych walkach i śpiewano pieśni legionowe, albo zawody lekkoatletyczne, w przerwie których organizowano występy chórów szkolnych[28].

Na uwagę zasługują szczególnie te pieśni, które rozszerzyły dotychczasowe tradycje muzyczne w kręgach wiejskich pod wpływem inicjatyw wychowanków uniwersytetów ludowych. Zdaniem Piotra Dahliga idea „akceptacji życia wiejskiego", promowana przez ruch uniwersytetów, przełożyła się na różnorodne inicjatywy kulturalne w ramach Kół Młodzieży Wiejskiej, Związku Młodzieży Wiejskiej RP „Wici", Związku Młodzieży Ludowej i Rolniczej, Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej. Przyczyniały się one do powstawania lokalnych placówek kulturalnych na wsi[29]. Na Lubelszczyźnie inicjatorem takich działań było Towarzystwo Kółek Rolniczych im. Staszica, a jego założenia realizowała Irena Kosmowska, która jeszcze w 1913 roku otworzyła szkołę „gospodarstwa

[26] *Ibid*., s. 125-126, 133-134.

[27] *Ibid*., s. 146, 150-151.

[28] *Ibid*., s. 190, 203.

[29] P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany: między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 271-272.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

dla dziewcząt wiejskich" w Krasieninie. Na łamach dwutygodnika ilustrowanego „Wieś i dwór" opisywała założenia kursów, które prowadzone były w wielu miejscach Królestwa Polskiego. Zakładały one 11-miesięczną edukację w obrębie dziewięciu działów gospodarskich zgodnie z hasłem: „szkoła nie dla szkoły, ale dla życia!". Uzupełnieniem programu miały być śpiewy chóralne, przedstawienia teatralne i zbiorowe wycieczki[30]. Adepci takich kursów wracali do domów z bagażem nowych umiejętności gospodarskich, doświadczeń towarzyskich i ogłady kulturalnej, czym dzielili się z rodziną.

Włodzimierz Dębski znał z własnych doświadczeń – jako uczeń i jako nauczyciel – specyfikę międzywojennego systemu edukacji, a w szczególności obecność w jego ramach zajęć z zakresu folkloru pieśniowego. Szczegółowo opisał je w swoich notatkach, co daje interesujący obraz w konfrontacji z literaturą przedmiotu. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku w szkole powszechnej obowiązywał śpiew w wymiarze dwóch godzin tygodniowo. Nauczyciele korzystali początkowo ze śpiewników, takich jak *Pieśni Narodowe* (1920), *Śpiewnik Szkolny* Karola Hławiczki (1922) czy *Śpiewnik Szkolny* Stanisława Pełczyńskiego (1922)[31]. W latach trzydziestych wydano śpiewniki dla poszczególnych klas, od V do VII włącznie. W śpiewnikach tych umieszczone były też pieśni ludowe, jak np. *Czemu żeś mnie matuleńko*[32], *Pieśń o lipce*[33], *Hanii moja*[34], *Pognała wołki*[35], *Koło mego ogrodeńka*[36], *Jechali panowie gościńcem*[37], *Podkóweczki dajcie ognia*[38]. W okręgu lubelskim działali wówczas Walerian Batko i Józef Chmara, którzy opracowali i wydali pieśni dla klas niższych, oparte głównie na lubelskiej pieśni ludowej. W „Lubelskich Wiadomościach Muzycznych" z roku 1937 czytamy:

---

[30] I. Kosmowska, *Nasze kursa gospodarcze dla dziewcząt włościańskich*, „Wieś i Dwór" 1913, z. 18, s. 9-13.

[31] W sporządzonej przez Dębskiego bibliografii odnajdujemy następujące tytuły, które najpewniej odpowiadają sugestii autora: *Pieśni narodowe (w liczbie 75). Zebrał Kasper Wojnar. Wydanie 31. uzupełnione pieśniami Legionów Polskich*, Kraków – Lublin – Poznań 1918 (Dębski podaje wydanie w Wilnie w 1920 roku); *Polski śpiewnik narodowy z melodjami. Zebrał Adamski*, wydanie czwarte, Poznań 1933; K. Hławiczka, *Śpiewnik szkolny*, cz. II, Cieszyn 1925; S. Pełczyński, *Śpiewnik szkolny na jeden, dwa i trzy głosy*, cz. I, wydanie czwarte, Poznań 1926.

[32] W *Lubelskim* zamieszczono wariant o incipicie *Czegożeś mnie, moja mamo, za mąż wydała* (1229).

[33] 2878B, 3065C.

[34] 3009.

[35] 2927A, 2927B.

[36] W *Lubelskim* zamieszczono wariant o incipicie *Koło mego ogródeczka* (499, 961).

[37] 962.

[38] 2287A, 2287B.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

> „Książnica – Atlas wydała zbiór pieśni ludowych Ziemi Lubelskiej. Te cenne dzieło opracowali przy pomocy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego: Walerian Batko, Franciszek Chanaj, Stanisław Maśliński, Józef Rafalski, Ignacy Smaga, Eugeniusz Sokalski, Zygmunt Todys, Stanisław Wiciński pod redakcją Józefa Chmary, instruktora okręgowego muzyki. Pieśni te wyszukiwali wyżej wymienieni zbieracze, przeważnie p. Batko, zaś instr. Chmara przesiewał materiał przez gęste sito i dał nam istne perły naszego folkloru muzycznego. W przedmowie instr. Chmara m.in. pisze: «Pieśni utrzymane na ogół w ścisłej diatonice, są łatwe do wyuczenia, przeznaczeniem zbiorku jest dostarczenie regionalnego materiału pieśniarskiego dla szkół, świetlic, związków i organizacyj». Zbiór tych pieśni winien być w posiadaniu każdego śpiewaka i muzyka[39].

Podczas zajęć szkolnych korzystano też ze śpiewników regionalnych Hławiczki, na Lubelszczyźnie oczywiście z zeszytu lubelskiego. W tym wypadku miał Dębski na myśli *Biblioteczkę Pieśni Regionalnych* pod redakcją Karola Hławiczki, w skład której weszło 16 zeszytów dedykowanych wybranym regionom Polski. Piąty numer z serii zawiera 20 pieśni ze zbiorów Waleriana Batki, które wybrał i opracował na dwa lub trzy głosy Feliks Rybicki[40]. Co warto podkreślić, „zgodnie z sugestią autorów nowego programu" melodie obrzędowe pozostawiono bez harmonizacji. Jest to o tyle istotne, że Hławiczka zasadniczo postulował retuszowanie melodii i warstwy słownej polskich pieśni; był też propagatorem „umarszowienia" piosenek i wprowadzania ich do szkół właśnie w takim, uatrakcyjnionym kształcie[41]. Jak podaje Piotr Dahlig, pierwsze projekty przedmiotu „śpiew" przypadają na lata 1919-1920. Były to 2 godziny tygodniowo lekcji śpiewu i 2 godziny na zespoły muzyczne. Nowy program tworzono w latach 1929-1933 i zaczął on obowiązywać w roku szkolnym 1933/1934. Opiekę nad śpiewem sprawowali instruktorzy mianowani przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W lubelskim okręgu szkolnym taką pieczę

[39] Chodzi o publikację *Lubelska pieśń ludowa*, cz. 1, oprac. J. Chmara [i in.], Lwów – Warszawa 1937; zob. „Lubelskie Wiadomości Muzyczne" 1: 1937, nr 2, s. 7.

[40] *Biblioteczka pieśni regionalnych*, red. K. Hławiczka, nr 5, *Lubelskie. Ze zbiorów Waleriana Batki*, oprac. F. Rybicki, Katowice 1934.

[41] Por. K. Hławiczka, *75 polskich pieśni marszowych do użytku młodzieży szkolnej, harcerskiej i przysposobienia wojskowego*, Katowice 1931 (polecany w spisie wydanym przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, zob. *Spis książek szkolnych i środków naukowych dozwolonych do użytku w szkołach powszechnych na rok szkolny 1934/1935 oraz spis książek pomocniczych dla nauczycieli. Okólnik nr 92 z dn. 22 czerwca 1934 (L. I. Pr. 2405/34) w sprawie wyboru i zmian podręczników szkolnych w publicznych szkołach powszechnych, państwowych szkołach średnich ogólnokształcących oraz szkołach prywatnych ogólnokształcących*, Lwów 1934, s. 50).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

sprawował Józef Chmara[42]. W Dzienniku Urzędowym Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego z listopada 1933 roku znajdziemy Pismo Okólne w sprawie repertuaru pieśni w szkole powszechnej w roku szkolnym 1933/34. Kurator Okręgu Szkolnego, Stanisław Lewicki pisze w nim:

> „Przesyłam w załączeniu wykaz pieśni dla poszczególnych oddziałów pełnej, 7-kl. szkoły powszechnej na rok 1933/34. Z wymienionych pieśni obowiązują w pierwszym rzędzie podkreślone, w miarę możności należy uwzględniać i pozostałe; w oddziałach V, VI, VII – po kilka wartościowych i oryginalnych pieśni *ludowych*, *regionalnych*. […] Nauczyciel może stosować pieśni w spisie nieumieszczone z tem jakowoż, by: 1. pieśni były polskie, polskich kompozytorów; z obcych – w ilości minimalnej i tylko o wysokiej wartości artystycznej; 2. pieśni winny być łatwe, dostępne; harmonizacja i układ – pod każdym względem poprawne; 3. własne kompozycje nauczyciela mogą być wykonane tylko w tym wypadku, jeżeli zostały aprobowane do użytku szkolnego. Na repertuar najbliższego «Święta Pieśni» Kuratorium Okr. Szk. Lubelskiego złożą się pieśni wymienione w załączonym wykazie"[43].

W dalszej części pisma następuje wykaz repertuaru zalecanego dla poszczególnych klas (oddziałów) szkolnych. Znalazły się tam tytuły zbiorów pieśni, z wyszczególnionymi do pracy z dziećmi utworami, oraz incipity konkretnych pieśni zalecanych do nauczenia. W zbiorach autorstwa Ryty Gnus, Karola Hławiczki, Józefa Nowickiego, Teodora Szypuły, Zygmunta Noskowskiego, Marii Karpowiczowej i Zofii Kruszewskiej, Julii Baranowskiej-Borowej, Stefana Surzyńskiego, Weroniki Downar-Zapolskiej, Piotra Maszyńskiego, Romana Heisinga, Feliksa Nowowiejskiego, Stanisława Niewiadomskiego, Bronisława Rutkowskiego, Marii Konopnickiej, Feliksa Noskowskiego i Karola Hławiczki, Wacława Lachmana i Czesława Kozietulskiego zalecono do nauki następujące pieśni: *Bogurodzica*, *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*, *Boże coś Polskę*, *Kiedy ranne wstają zorze*, *Ojcze z niebios*, *Kto się w opiekę*, hymn państwowy *Jeszcze Polska nie zginęła*, *Pierwsza Brygada*, a z pieśni ludowych – *Kukułka* i *Góral*[44].

Powyższy wykaz – wespół z zaleceniami kuratorium oświaty w Lublinie – wskazuje na stosowanie ogólnopolskiego profilu programu w szkołach powszechnych, który przewidywał pięć rodzajów pieśni: 1. religijne; 2. narodowe;

[42] Dahlig, *op. cit*., s. 163-164.

[43] *Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego* 6: 1933/1934, s. 98, cyt. [za:] http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/plain-content?id=301 [data dostępu: 15.10.2018].

[44] *Ibid.*, s. 98-101.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

3. ludowe; 4. oryginalne kompozytorów polskich; 5. inne, w korelacji z innymi przedmiotami jak, geografia, język polski itp.[45].

W zapisach Włodzimierza Dębskiego pojawia się nazwisko Józefa Struskiego jako informatora, z którym Dębski dokonywał nagrań dla Muzeum Wsi Lubelskiej w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku i na którego powoływał się przy opisie form rozprzestrzeniania się repertuaru na Lubelszczyźnie, szczególnie poprzez wykorzystanie zbiorów pieśni polecanych dla szkolnictwa powszechnego.

Józef Struski (17 stycznia 1905 – 12 maja 1996) urodził się we wsi Łąkoć koło Kurowa. Wychowywał się u dziadków. Kwestia jego edukacji jest różnie opisywana w dostępnych źródłach. Czytania i pisania najprawdopodobniej nauczył się w tajnej wiejskiej szkółce prowadzonej przez niejakiego Andrzeja Żurkowskiego z Kurowa[46]. W publikacji poświęconej postaci Struskiego Stefan Aleksandrowicz pisze, że Struski ukończył cztery klasy szkoły powszechnej, założonej i prowadzonej przez byłego legionistę, Aleksandra Żórkowskiego[47]. Dalszy rozwój należy przypisać jego samokształceniu, a także różnorodnym doświadczeniom życiowym. W latach 1926/1927 uczęszczał do Szkoły Handlowo-Rolniczej w Dęblinie, a po jej ukończeniu został powołany do wojska. Odbyta przez Struskiego służba wojskowa w 78. pułku piechoty w Baranowiczach – w funkcji łącznika i „kancelisty" – wywarły istotny wpływ na jego osobowość. W sierpniu 1939 roku Struski został zmobilizowany do 15. pułku piechoty w Dęblinie. Po wojnie pochłonęła go praca społeczna w organizacjach młodzieżowych „Siew" (członek stowarzyszenia) i „Wici" (prezes). Jego aktywność w amatorskim ruchu teatralnym rozwinęła zainteresowania literackie. Struski pisał i wystawiał sztuki teatralne, dokumentował i opisywał rodzinne strony (Łąkoć, Izabelmont, Abramów), zbierał pieśni ludowe, podania, legendy. Szczególnie interesowały go opowiadania, pieśni wojskowe i nabożne. Pisał utwory prozatorskie, dramatyczne i poetyckie. Od roku 1977 został członkiem Stowarzyszenia Twórców Ludowych i archiwistą Muzeum Wsi Lubelskiej. Z tego też czasu pochodzi jego znajomość z Włodzimierzem Dębskim[48].

---

[45] Por. Dahlig, *op. cit*., s. 189.

[46] Zob. portal *Nasz Abramów*, www.naszabramow.pl [data dostępu: 15.10.2018].

[47] *Wizytówki Stowarzyszenia Twórców Ludowych. Józef Struski. Jak łza czysta*, wybór, opracowanie, nota bibliograficzna i zdjęcie S. Aleksandrowicz, Lublin 1985. W notatkach Dębskiego znajdziemy jeszcze inne brzmienie nazwiska legionisty, tj. Ziółkowskiego.

[48] Sylwetkę Józefa Struskiego opisano na podstawie: *ibid*.; *Z naszej historii. Józef Struski – pamiętniki*, oprac. L. Kozak, www.naszabramów.pl [data dostępu:15.10.2018]; S. Wójcicki, *Dziedzictwo kulturowe gminy Kurów*, Kurów 2014, s. 436, https://www.kurow.eu/images/Stale/Zalaczniki/Dziedzictwo_Kulturowe_Gminy_Kurow_2014.pdf [data dostępu: 15.10.2018]; J. Adamowski, A. Michalec, *Sylwetki wybranych wykonawców*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa…*, cz. V: *Pieśni stanowe i zawodowe*, s. 482-483.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

W tomie lubelskim zamieszczono w kolejnych częściach 22 pieśni podane przez Józefa Struskiego i reprezentujące różne gatunki: kolędowe – *Za kolędę dziękujemy* (128F) i *Nie bój się królu żadnej odmiany* (229A); weselne – *Uklęknijże, córko, czego będziesz stała* (573), *Już ci teraz, Kasiuleńko, welon zdejmiemy* (742), *Już nie jesteś, Kasiuleńko, panienką* (743), *Już ja was żegnam, moi rodzice* (806), *Kuchareczko nasza, niesolona kasza* (1659B); biesiadne – *Chociaż są na świecie różne alkohole* (2072), *Przyjacielu mój, rób bimber swój* (2073), *Posłuchajcie, ludkowie, co wam tutaj opowiem* (2155); żołnierskie/wojenne – *Zawodzą dzwony w kościele* (2454), *Panna umierała, jeszcze się pytała* (2485), *Chcąc podwyższyć kadrę armii Beselera* (2538); historyczna – *Szczęśliwa Polsko, coś doczekała* (2604B); zalotne i miłosne – *Szedłem sobie drożyneczką* (3040), *Szeroka woda w olszynie* (3270), *Chodzę sobie po ganeczku* (3459), *Zaszło słonko, zaszło za góry* (3469), *Malowana ta wioseczka, malowany dwór* (3699); żartobliwa – *Stary ja se, stary, nikt mnie nie pamięta* (3948); stanowa – *Czarna ja se, czarna, czarna jak Cyganka* (4066); sieroca – *Sieroty we wsi dwie pozostały* (4571C).

Jak ukazuje powyższe zestawienie, pieśni śpiewane przez Struskiego stały się żywym obrazem życia wsi, jaki zapamiętał z czasów dzieciństwa. Na uwagę zasługują pieśni odnoszące się do okoliczności pierwszej wojny światowej (*Szczęśliwa Polsko, coś doczekała* i *Chcąc podwyższyć kadrę armii Beselera*) oraz pieśni opowiadające o ułanach (*Zawodzą dzwony w kościele* i *Panna umierała, jeszcze się pytała*).

Opisując przyczyny poszerzania się zakresu folkloru muzycznego na Lubelszczyźnie, Dębski porusza kwestię kompetencji osób, które w okresie międzywojennym pełniły funkcję nauczyciela śpiewu lub muzyki. Dla Struskiego takim nauczycielem był wspomniany założyciel wiejskiej szkółki, były legionista. Według Dębskiego wielu nauczycieli przybyło na Lubelszczyznę z innych regionów, najwięcej z Galicji. Oni właśnie przywozili ze sobą polskie pieśni patriotyczne, wojskowe, często do melodii austriackich, czeskich i węgierskich.

Przykładem takiej akomodacji jest *Marsz Sokołów* (zob. przykł. 1), skomponowany przez Wilhelma Czerwińskiego do słów Jana Lama w 1886 roku. Utwór ten stał się hymnem Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół" (założonego we Lwowie w 1837 roku). Obaj twórcy hymnu byli związani ze Lwowem, a Czerwiński dodatkowo studiował w Wiedniu i na Węgrzech. *Marsz Sokołów* musiał sprostać wymaganiom organizacji, która prowadziła działalność sportową, oświatową i wychowawczą w zaborach. W okresie międzywojennym służyła także powstającym organizacjom paramilitarnym, tworzonym na gruncie „Sokoła" przez Józefa Piłsudskiego[49]. Hymn

[49] Por. *Biblioteka Polskiej Piosenki*, http://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Marsz_Sokolow_(inc_Ospaly_i_gnusny) [data dostępu: 15.10.2018].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

Sokołów wszedł na trwałe do śpiewników i zbiorów pieśni. Jego rozpowszechnienie, także na prowincji, było więc zrozumiałe. Na jego nutę śpiewano także pieśni do innych słów, związane tematycznie z ideą krzewienia ducha narodowego wśród młodzieży[50].

W tomie lubelskim znajdziemy ludową adaptację *Marsza Sokołów* w postaci pieśni zaczynającej się od słów: „Ospały i gnuśny, zgrzybiały ten świat", śpiewaną przez Agnieszkę Krzyś z Cycowa i nagraną w 1979 roku (zob. przykł. 2). Wykonawczyni zastosowała typowe dla tradycyjnego stylu śpiewu uproszczenia – zarówno w melodii, jak i w słowach, które do każdej z trzech zwrotek otrzymały ten sam refren. Omawiana melodia zyskała też nową funkcję marsza weselnego w wykonaniu klarnecisty Andrzeja Gajewskiego z Bęczyna (zob. przykł. 3). Spotkanie z tym muzykiem skłoniło Dębskiego do poczynienia dygresji o zawiłych losach melodii. Pisał wówczas:

> „Trudno ustalić czy marsz weselny – melodia Hymnu Sokołów (Marsz Sokołów) grany przez [Gajewskiego] z Bęczyna przyszedł przez szkołę od nauczyciela, czy też rozpowszechniły go stacjonujące w latach 1915-1916 Legiony Piłsudskiego. Podobnie ma się sprawa z melodiami wielu pieśni".

Przykład 1. *Marsz Sokołów*, cyt. [za:] *Śpiewnik legionisty polskiego 1914-1916. Oryginalne śpiewy i śpiewki wojenne z melodyjami zebrał Zbyszko W. Mroczek*, Kraków 1916, s. 30-31.



[50] Jak zamieszczone w tym samym zbiorze *Marsz Sokołów* (nr 19) i *Marsz Młodzieży* (nr 73), zaczynające się od słów: „Już gwiazdy pobladły i niebo już dnieje", z dopiskiem: nuta „Marsza Sokołów"; por. *Pieśni narodowe*..., s. 19, 73.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

Przykład 2. *Ospały i gnuśny, zgrzybiały ten świat*,
cyt. [za:] *Lubelskie*, nr 2613.



Przykład 3. *Marsz Weselny*,
cyt. [za:] *Lubelskie*, nr 5174.



Kolejny aspekt wyłaniający się z analizy Dębskiego i wyraźnie przezeń wypunktowany w notatkach to wpływ wojska z okresu międzywojennego na późniejszy repertuar pieśniowy oraz wiejską muzykę instrumentalną. Ponownie cofnijmy się do czasów międzywojennych.

Jak potwierdziły wypowiedzi informatorów Dębskiego, w międzywojennej Polsce pieśni uczono się (głównie z pamięci) regularnie w czasie przerw w ćwiczeniach. Nowy repertuar przyswajano także w niedzielę po mszy i po nabożeństwach innych wyznań. W zimie nauka śpiewu odbywała się w świetlicy, w lecie – na dziedzińcu. Dębski sam był świadkiem takich zajęć w 24. pułku piechoty w Łucku, gdzie pluton siedzący na trawie uczył się pod kierownictwem oddelegowanego z orkiestry pułkowej kaprala. Śpiewano wówczas modne w latach 1935/1936 tango *Tamara*, zaczynające się od słów „Gdy na ziemię spływa szary mrok”[51]. Nauczy-

[51] Jak podaje *Biblioteka Polskiej Piosenki*, utwór ten, znany także pod nazwą *Tanga Cygańskiego*, został skomponowany przez Zygmunta Lewandowskiego do słów Zbigniewa Maciejowskiego i wydany drukiem prawdopodobnie w roku 1933. Zob. *Lewandowski Zygmunt*, *Maciejowski Adam*,

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

cielami byli zawodowi muzycy odbywający służbę wojskową lub – z braku takich – amatorzy grający i śpiewający, wreszcie muzycy orkiestry pułkowej.

Nauczycielem takim był Bolesław Strawa[52]. Urodził się 17 czerwca 1913 w Niezdowie (gm. Opole Lubelskie), w miejscowości słynącej z bogatych tradycji muzycznych, doskonałych śpiewaczek i wybitnych muzykantów. Strawa uczestniczył aktywnie w życiu codziennym wsi. Jako mały chłopiec szczególnie interesował się muzyką, zaczynając od gry na bębenku. Chodził na wesela i wiejskie zabawy, aby jak najwięcej wchłonąć grywanych tam melodii. Grywał z niejakimi Wronami, którzy mieli opinię świetnych muzyków[53]. Jak wspomina jego córka, Ewa Strawa, ojciec niewiele opowiadał o fascynacjach muzyką, tym bardziej, że z kolei jego ojciec, bogaty chłop z „Czortów", nie uznawał takich zainteresowań, mawiając: „bo muzykant, to co to za fach!". W wieku 16 lat Bolesław Strawa uciekł więc z domu do Dęblina, aby móc rozwijać się muzycznie. W 15. pułku piechoty stacjonującym w Dęblinie funkcjonowały 120-osobowy chór i orkiestra wojskowa. Najprawdopodobniej początkowo Strawa zaczynał naukę gry na łatwiejszych instrumentach, potem grał na tenorze i fagocie. Opowiadał w domu o niejakim „Żydku", który był znakomitym skrzypkiem i grywał nawet fragmenty koncertów Czajkowskiego, co Strawa, jako przyszły nauczyciel muzyki, musiał dobrze zapamiętać. Tenże „Żydek" przekazał Strawie podstawy gry na skrzypcach. Z opowieści ojca Ewa Strawa wnioskuje, że w dęblińskiej orkiestrze wojskowej znajdowali się ludzie o bardzo zróżnicowanym poziomie muzycznym. Wielu z nich po wojnie zasiliło kadrę pedagogiczną akademii muzycznych. Działalność orkiestry musiała być więc bardzo prężna (grano uwertury i symfonie Mozarta), a kształcenie kadry na użytek własny i zewnętrzny dokonywało się w ekspresowym tempie. Podobnie było z młodym Strawą, któremu przyszło sprostać wymaganiom tamtejszej orkiestry wojskowej oraz wielkiego chóru, początkowo w charakterze przyuczającego się śpiewaka i muzyka, a później także nauczyciela[54].

Kwestie muzyki wojskowej w II Rzeczypospolitej były regulowane już od początków odzyskania niepodległości. Jak podaje Jerzy Wojciechowski, wraz

---

Tamara tango, *Biblioteka Polskiej Piosenki*, http://www.bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Lewandowski_Zygmunt_Adam_Tamara_tango [data dostępu: 15.10.2018].

[52] Dębski odnotowuje, że swoje informacje oparł w dużej mierze na podstawie relacji Bolesława Strawy nagranej na taśmie MWL 45A. Niestety, dotarcie do nagrania jest aktualnie utrudnione, natomiast wielu informacji o postaci Strawy dostarczyła jego córka, Ewa Strawa, pianistka, emerytowany wykładowca akademicki UMCS i nauczycielka lubelskich szkół muzycznych. Wywiad z Ewą Strawą przeprowadziłam 25 lipca 2018 roku.

[53] Stefan Wrona (ur. 1929) – skrzypek i akordeonista, znany z wieloletniego muzykowania na lokalnych potańcówkach i weselach, laureat kazimierskiej „Baszty" w roku 1988.

[54] Na podstawie wywiadu z Ewą Strawą i notatek Włodzimierza Dębskiego.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

z formowaniem się nowych jednostek wojskowych zgłaszali się muzykanci, co umożliwiało organizowanie orkiestr w pułkach piechoty i jazdy[55]. W jednostkach pieszych organizowano orkiestry, natomiast w broniach jezdnych były to plutony trębaczy. Początkowo orkiestry w różnych jednostkach miały inny skład osobowy i różne instrumenty. Od roku 1919 zaczęto pracę nad przepisami regulującymi sprawy muzyczne. Orkiestry miały podlegać kontroli referatu muzycznego Sekcji Oświaty i Kultury w Oddziale III Sztabu Ministerstwa Spraw Wojskowych, sam zaś referat sprawował pieczę nad ogólnym kierunkiem wyszkolenia muzycznego i nad artystycznym poziomem orkiestr wojskowych. W roku 1920 powołano do życia referat muzyczny, a na referenta powołano muzyka i romanistę, prof. Stefana Tymienieckiego, z którym współpracował znany pianista, kompozytor i autor *Śpiewnika Żołnierza Polskiego*, prof. Andrzej Wielhorski[56]. Jednakże rok później zostali oni odwołani z Ministerstwa Spraw Wojskowych (jako osoby cywilne), a ich miejsce zajął kpt. S. Śledziński-Lidzki. Sprawą niezmiernie ważną okazało się przypisanie orkiestr do pułków na froncie i wiązało się z misją muzyków, którzy mieli zagrzewać do boju i pozytywnie wpływać na morale walczących[57].

Personel orkiestr wojskowych – z wyjątkiem kapelmistrza – miał być uzupełniany z podoficerów wyszkolonych muzycznie oraz szeregowych i ochotników. W październiku 1921 roku Ministerstwo Spraw Wojskowych zezwoliło na przyjmowanie do orkiestr wojskowych także chłopców narodowości polskiej w wieku 14-17 lat w charakterze „uczniów-grajków", kandydatów na żołnierza zawodowego (elewa). Uczniowie ci mieszkali w koszarach, podporządkowywali się dyscyplinie i regulaminom wojskowym, uczęszczali też na ćwiczenia i naukę wedle rozkazów kapelmistrza[58]. W okresie pokoju orkiestry w jednostkach pułkowych uczestniczyły w różnorodnych uroczystościach. Dowódcy Okręgów Korpusów zaczęli zwracać uwagę na szkolenie orkiestr w jednostkach w systemie ujednoliconym. W jednym z rozkazów znajdziemy nadany do codziennego wykonania porządek ćwiczeń, w skład których wchodziły: musztra formalna i w szyku zwartym orkiestry (1 godzina), granie marszów w pochodzie (1 godzina), ćwiczenie repertuaru nowego (3 godziny), wykład teorii i muzyki (1 godzina). Reszta czasu służyła indywidualnym ćwiczeniom muzyków. Od kwietnia 1923 roku wszelkie sprawy dotyczące

[55] J. S. Wojciechowski, *Pierwszy konkurs orkiestr wojskowych o mistrzostwo Wojska Polskiego w 1923 r.*, „Studia z dziejów wojskowości" 2016, t. 5, s. 173-191.

[56] Andrzej Wielhorski z Lublinem związał się po zakończeniu wojny. Aleksander Bryk wymienia go jako jednego ze zbieraczy folkloru muzycznego. Por. A. Bryk, *O muzyce i pieśni lubelskiej słów kilka*, „Kalendarz Lubelski" 1959, s. 168-169.

[57] Armia przeszła w stan pokojowy dopiero w roku 1921, po zakończeniu działań wojennych o granice II Rzeczypospolitej.

[58] Dziennik Rozkazów MSWojsk. 1921, nr 42, poz. 760; [za:] Wojciechowski, *op. cit*., s. 178.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

muzyki w wojsku były przejęte przez Departament I Piechoty Ministerstwa Spraw Wojskowych. Kilka miesięcy później gen. dyw. Aleksander Osiński wydał rozkaz o organizacji dorocznych konkursów dla orkiestr wojskowych. Pierwszy konkurs odbył się w dniach 8-9 września 1923 roku w Warszawie, a wśród 12 orkiestr znalazła się orkiestra z 15. pułku piechoty w Dęblinie. Jak podaje Wojciechowski, w jej składzie znalazło się 33 szeregowych i kapelmistrz, urzędnik wojskowy, Józef Śliwiński[59].

Ten obszerny opis starań mających na celu rozwój artystyczny orkiestr wojskowych w okresie międzywojnia znakomicie wyjaśnia, dlaczego w Polsce po drugiej wojnie światowej to właśnie z szeregów orkiestr wojskowych pochodzili uznani muzycy i pedagodzy akademii muzycznych. Jednocześnie też system zasilania szeregów orkiestr przez młodych chłopców, wiejskich grajków, zapewniał częściowy ich powrót na prowincję – ale teraz już wyposażonych w umiejętności posługiwania się pismem nutowym, gry na kilku instrumentach, ze znajomością kompozycji orkiestrowych i ogólnopolskiego repertuaru.

Włodzimierz Dębski, opisując proces przekazu repertuaru w wojsku, podkreślał znaczenie przekazu ustnego starszych roczników młodszym rocznikom. Przyczyniało się do ustalenia reprezentatywnego repertuaru poszczególnych kompanii, a nawet pułków. I tak, 7. pp Legionów w Chełmie śpiewał pieśń *Idzie dziewczę po lesie*[60], 9. pp Legionów w Zamościu – *Trawka murawka, róży kwiat*[61], 27. pułk artylerii lekkiej we Włodzimierzu Wołyńskim – *Co to za tuman na drodze się ściele*[62], *Przy drodze stoi biały dom*[63], 23. pp we Włodzimierzu – *Do polskiego wojska*[64]. Część powyższych ustaleń zaczerpnął Dębski od informatorów, ale wiele faktów znał z własnego doświadczenia. Zdarzało się też, że od tytułów repertuaru i prezentowania go na zewnątrz poszczególne pułki miały swoje przezwiska.

[59] Podczas konkursu każda z orkiestr zobowiązana była wykonać *Poloneza A-dur* Fryderyka Chopina, a orkiestra 15. pp wykonała wiązankę melodii moniuszkowskich (w układzie Aleksandra Sielskiego) oraz *Uwerturę* z opery *Verbum nobile*. Warto wspomnieć, że Aleksander Sielski, którego opracowania wykorzystało w konkursie sześć orkiestr, był organizatorem konkursu, inspektorem orkiestr Dowództwa Okręgu Korpusów I. Jury konkursu oceniało poprawność wykonania, artystyczny poziom interpretacji, na który złożyły się: strój orkiestry, brzmienie, rytm, tempo, frazowanie, poczucie stylu. W ocenie uwzględniano także stopień trudności kompozycji i skład orkiestry.

[60] Por. 4058, 2125; pieśni żołnierskie, jak: *Idzie dziewczę po lesie*, *Świeci miesiąc na niebie*, *Wojenko, wojenko*, *Jak to na wojence ładnie* (w układzie Adama Szlendaka), [w serii:] *Nuty miniaturowe*, wyd. F. Grąbczewski, I. Rzepecki, Warszawa ok. 1920.

[61] Por. 3189B.

[62] W *Lubelskim* zamieszczono wariant o incipicie „Co to za tuman na drodze się zrywa" (2443).

[63] Por. 2489A, 2489B.

[64] W *Lubelskim* zamieszczono wariant o incipicie „Do polskiego wojska chłopców zaciągają" (2449D, 2449E).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

I tak, „bogami" przezywano 50. pp z Kowala, bo chodzenie z kolędą rozpoczynali od *Bóg się rodzi*, a 24. pp w Łucku zwano „herodami", bo chodzili z „herodami"[65]. Oprócz pieśni o przeznaczeniu użytkowym (marszowych), uczono śpiewów ludowych *in crudo* lub w opracowaniu artystycznym[66], pieśni artystycznych, popularnych, a także piosenek „przebojów", rozpowszechnionych głównie przez film i radio. Repertuar czerpano także z licznie wydawanych śpiewników i pojedynczych druków[67]. Pieśni ludowe, artystyczne, popularne i szlagiery prezentowano na konkursach batalionowych i pułkowych. Bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej przeważały w repertuarze tłumaczenia wojskowych pieśni rosyjskich lub austriacko-niemieckich, a także melodie obce do tekstów nowych[68].

W drugiej połowie lat trzydziestych zaczynają w ogólnym obiegu przeważać pieśni patriotyczne, historyczne i ludowe. Młodzież, po przejściu do cywila, przenosiła te pieśni do organizacji przeważnie paramilitarnych, jak Strzelec, „Krakusi" Związek Rezerwistów i Ochotnicza Straż Pożarna, a stąd trafiały one „pod strzechy". W okresie wiosenno-letnim Dębski obserwował coniedzielne przemarsze śpiewających kolumn tych organizacji i podążające za nimi grupy dzieciaków, które w ten sposób przyswajały sobie nowy repertuar. Często też repertuar przenoszony był bezpośrednio do społeczności wiejskiej, jak w opisywanej przez niego sytuacji, kiedy to kapral rezerwy Wacław Daczkowski w ciągu kilku wieczorów nauczył dziewczęta z Kisielina na Wołyniu następujących pieśni: *Rano, rano, raniusieńko*[69], *Przy drodze stoi biały dom*[70], *Szedł żołnierz przez las*[71], *Cichy, pogodny wieczór majowy*[72], *Już w gruzach leżą Maurów posady* (*Alpuhara*)[73]. Potwierdzenia takich praktyk znajdziemy w publikacjach wspomnieniowych i monografiach miejscowości[74]. Jak po-

[65] Zdaniem Dębskiego opisywanie dyslokacji pułków na Wołyniu i Polesiu wynikało z tego, że młodzież lubelska odbywała tam często służbę wojskową (na podstawie Bolesława Strawy).

[66] Bolesław Strawa w swojej kompanii prowadził chór obejmujący większość żołnierzy.

[67] Za przykład takich wydawnictw Dębski podaje zbiór *Mandolinista. Wybór najcelniejszych utworów na mandolinę lub skrzypce. Na głos z podłożonym tekstem*, wyd. F. Grąbczewski, Warszawa 1938, w którym znajdował się zapis prymki z tekstem słownym.

[68] Zdaniem Dębskiego „pieśni swawolnych, pieprznych i plugawych, od których aż się roiło" (np. *Antek złodziej*, *Mańka kurwa*, *Służyła Kasia u leśniczego*), nie należy drukować w planowanej antologii.

[69] Por. 2930.

[70] Por. 2489.

[71] Por. 2487.

[72] Por. 3271.

[73] Zob. *Polski śpiewnik narodowy z melodiami…*, s. 71-73.

[74] Przykładowo: K. Butryn, *Taka muzyka. Wspomnienia o muzykantach i muzyce wiejskiej z okolic Janowa Lubelskiego*, Lublin 2014; K. Gorczyca, *„Przy onej dolinie". Zaburze, Radecznica, Roztocze Szczebrzeszyńskie. Muzyka tradycyjna i jej wykonawcy*, Radecznica – Lublin 2017.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

daje Henryk Welcz, po pierwszej wojnie światowej we wsiach Ziemi Tomaszowskiej pojawili się muzycy, którzy służyli w wojsku. Posiadali oni umiejętność gry na instrumentach dętych, znali nuty, więc kontynuowali muzykowanie, tym razem w mniejszych zespołach muzycznych (od czterech do dwunastu osób), na które było spore zapotrzebowanie. Na weselach i zabawach tanecznych grywały orkiestry dęte, wykonując zarówno repertuar tradycyjny, swojskie *majdaniaki* i *suwaki*, jak i popularne szlagiery miejskie, znane dzięki radiu i płytom pocztówkowym oraz winylowym[75]. Wiele z tych melodii Dębski udokumentował dla Muzeum Wsi Lubelskiej[76].

Także okres okupacji stanowił czas nauki i utrwalania repertuaru wokalnego. Dla dzieci wiejskich, spędzających wiele czasu na pasieniu bydła, śpiew stanowił istotną rozrywkę. Pieśni żołnierskie i partyzanckie w repertuarze dziecięcym były świadectwem uczestniczenia dzieci w życiu dorosłych, w tym wypadku związanym z ruchem oporu. Stanisław Zybała z Radecznicy tak wspomina okres okupacji przeżyty w wieku kilku lat:

> „Krowy paśliśmy zazwyczaj w Olszynach (wspólnotowym pastwisku wiejskim) – tutaj wiosną i latem 1944 roku w Rzeczpospolitej Radecznickiej, każdego dnia po popołudniu odbywał się «dziecięcy festiwal» piosenki partyzanckiej. Pasąc krowy zbiorowo lub pojedynczo śpiewaliśmy – zasłyszane od starszych piosenki partyzanckie. Repertuar mieliśmy ogromny […]"[77].

Zdybała wymienia całą listę potocznych tytułów pieśni, które wówczas śpiewano i uznawano za powszechnie znane. Były to: *Karpaccy górale*[78], *Brama malowana*[79], *Do polskiego wojska*, *Wojenko, wojenko*[80], *W suterenie daleko*[81], *O mój*

[75] H. Welcz, *Tradycje muzyczne orkiestr dętych Ziemi Tomaszowskiej*, „Rocznik Tomaszowski" 5: 2016, s. 343-349.

[76] Zapisy nagrań Ignacego Bednarza, Kapeli z Dzierążni, Kapeli z Majdanu Górnego; zob. *Lubelskie* cz. 6.

[77] R. Smoter Grzeszkiewicz, S. Rozwar Zybała, *Rzeczpospolita Radecznicka (wrzesień 1939 – lipiec 1944) i druga konspiracja*, s. 37-39, https://docplayer.pl/5115803-Rzeczpospolita-radecznicka-wrzesien-1939-lipiec-1944-i-druga-konspiracja.html [data dostępu: 15.10.2018].

[78] Pieśń, funkcjonująca pod innymi tytułami (np. *Pieśń górali* czy *Czerwony pas*), powstała na bazie pieśni z dramatu *Karpaccy górale* Józefa Korzeniowskiego, do której nieznany autor ułożył słowa refrenu. Muzykę skomponował Karol Kurpiński.

[79] Por. Warianty pieśni *Pod Krakowem brama malowana* (2450A, 2450B).

[80] *Do polskiego wojska chłopców zaciągają*, *Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani*.

[81] Znana też od incipitu jako *Niedaleko na skraju za miastem* (1859) czy *W małym domku daleko za miastem* (2539) lub o tytule *Kołysanka.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

rozmarynie[82], *Oj, bieda, bieda*[83], *Wierzby płaczące*[84], *Dziś do ciebie*[85], *Było późno z wieczora*[86], *Wśród nocy ciemnej*[87], *Tam we pękach bzu altana*[88], *Morze, nasze morze*[89], *Rozkwitały pąki białych róż*[90], *Deszcz jesienny*[91], *Z młodej piersi*[92].

Powyższy wykaz – obok repertuaru Teresy Sołtys i Józefa Struskiego – daje znakomity obraz rozpowszechnienia ogólnopolskich pieśni wojskowych, żołnierskich i partyzanckich wśród mieszkańców Lubelszczyzny po drugiej wojnie światowej. Przegląd licznych w okresie międzywojennym wydań zbiorów śpiewnikowych, choćby tylko tych cytowanych w niniejszym artykule, i konfrontacja z wydawnictwami powojennymi utrwala przekonanie o tym, że pieśni te bardzo szybko wchodziły w powszechny obieg i w znacznej większości pozostawały na długo w pamięci wykonawców. Przykładem takiej powojennej publikacji może być antologia tekstów około 250 pieśni wybranych do druku z materiałów konkursu Związku Młodzieży Wiejskiej i Nowej Wsi autorstwa Stanisława Świrko. Znajdziemy w niej większość przytaczanych w artykule pieśni, których pełne incipity wraz z tytułem (o ile występuje) podano w przypisach[93].

***

Pozostawione po Włodzimierzu Dębskim materiały i komentarze są zwierciadłem przemian, jakie zaszły w polskim folklorze muzycznym pod wpływem zjawisk okresu międzywojnia. Po drugiej wojnie światowej wytworzyła się specyficzna sytuacja w obrębie dotychczas funkcjonujących form muzyki wiejskiej. Scentralizowany ruch wyzyskania muzyki ludowej dla celów propagandy PRL, wytwarzający ogromną rzeszę zespołów, wydarzeń artystycznych i stymulujących owe działania instruktorów, zderzył się z przesiąkającym z pamięci przedwojennej

[82] *O mój rozmarynie, rozwijaj się*.

[83] *Oj, bieda, bieda wszędzie* lub o tytule *U bauera piesek wyje*.

[84] *Rozszumiały się wierzby płaczące.*

[85] *Dziś do ciebie przyjść nie mogę.*

[86] Prawdopodobnie chodzi o pieśń *Przyszedł nam rozkaz ruszać do boju, było już późno z wieczora*.

[87] *Wśród nocy ciemnej, niedługo może* lub o tytule *Niedługo.*

[88] *Tam w pękach bzu, gdzie altana* lub o tytule *Pożegnanie ułana*.

[89] *Chociaż każdy z nas jest młody* lub o tytule *Morze, nasze morze.*

[90] Także pod tytułem *Białe róże*.

[91] *Deszcz, jesienny deszcz*.

[92] *Z piersi młodej się wyrwało* lub o tytule *Serce w plecaku*.

[93] S. Świrko, *Z pieśnią i karabinem: pieśni partyzanckie i okupacyjne z lat 1939-1945. Wybór materiałów z konkursu ZMW i „Nowej Wsi”*, Warszawa 1971.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 02/11/2026 03:29:39

wykonawców repertuarem nostalgicznym, jak opisywane pieśni żołnierskie, patriotyczne, ludowe czy muzyka rozrywkowa „zza oceanu". Muzycy i śpiewacy stopniowo ulegali obowiązującym modom i trendom, w dużej mierze przetwarzając na własny użytek i we własnym lokalnym stylu materiał napływowy. Falę oczyszczenia na ziemi lubelskiej wniósł kazimierski festiwal (od 1967 roku początkowo wyławiając naturalnych kontynuatorów tradycyjnej warstwy folkloru). Niezależnie od tej sceny nastąpiło też upowszechnienie dostępu do muzyki ludowej poprzez media (głównie radio) i powstające coraz to nowe imprezy folklorystyczne. Dzisiaj, z perspektywy obszernych zasobów internetowych, procesy powojennego rozwarstwienia repertuarowego – w tym pieśniowych odgłosów międzywojnia – nie robią wrażenia. Dla Polaków minionych dekad miały jednak swoje znaczenie.

Summary

The article is an attempt to present the influences of the song tradition of the interwar period on the repertoire documented after World War 2 on the Lublin province territory. The unpublished handwritten notes of Włodzimierz Dębski (1922- 1998), a composer, theoretician of music, ethnomusicologist, animateur of music education, were the inspiration for undertaking this subject. In 1963-1976 Dębski actively co-created the music education in Lublin; simultaneously he documented and studied Lublin's musical folklore. The majority of performers included in Dębski's studies were born between 1910 and 1925. Therefore, they were the representatives of the generation whose school age fell on the interwar period. The construction of this paper is based on the comparison of musical culture in interwar Lublin and in the Lublin region with the repertoire of the 1970s and 1980s. The song material from the Lublin region phonically recorded and in written form (texts) in the interwar period consists of the singing of several performers. In her repertoire, Teresa Sołtys from Zemborzyce near Lublin had scouts', patriotic, military/war, and ritual songs, inter alia, *Cicho w stepie*, *Do polskiego wojska chłopców zaciągają*, *Gdy kogut zapiał w kurniku*, *Gdybym był hulaką*, *Hej, tam w karczmie,za stołem*, *Na nowej górze jada żołnierze*, *Pod Krakowem czarna rola*, *Przyszedł nam rozkaz stanąć do boju*, *Szabla dzwoni o ostrogę*, *W suterynie daleko za miastem*, *Wesoła marynarska pragnie powitać nas wiara*, *Zmarł biedaczysko w szpitalu wojskowym.* Another source of the postwar repertoire that includes songs from the pre-war period are the recordings of Józef Struski, which comprised Christmas carols (*Za kolędę dziękujemy*, *Nie bój się królu żadnej*), wedding songs (*Już ci teraz, Kasiuleńko, welon zdejmiemy*, *Uklęknijże córko)*, drinking songs (*Chociaż są na świecie różne alkohole*, *Przyjacielu mój, rób bimber swój*), military/war songs (*Chcąc podwyższyć kadrę armii Beselera*, *Zawodzą dzwony w kościele*), courtship/love songs (*Szedłem sobie drożyneczką*, *Zaszło słonko, zaszło za góry)* and others. Bolesław Strawa and Stanisław Zdybała were precious informants, especially as far as military music was concerned. The latter remembers many titles of the pre-war songs which were present in post-war military singing (*Było późno z wieczora*, *Do polskiego wojska*, *Oj, bieda, bieda*, *Karpaccy górale*, *Tam we pękach bzu altana*).