

EWA DAHLIG-TUREK
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK
ORCID 0000-0003-1895-8594

RELACJA CIAŁO–INSTRUMENT W TRADYCYJNEJ GRZE SKRZYPCOWEJ

ABSTRAKT Artykuł podejmuje kwestię wpływu relacji ciało–instrument na kształtowanie się techniki gry skrzypcowej w kulturze tradycyjnej. Na podstawie badań terenowych oraz źródeł historycznych autorka wskazuje na trwałość dawnych form gry i ich potencjał jako źródła wiedzy o pierwotnym idiomie skrzypcowym. Wskazuje, że ergonomia ruchu, budowa instrumentu oraz funkcja muzyki w kulturze lokalnej wspólnie determinują sposób gry i dowodzi, że archaiczne formy wykonawcze przetrwały w praktyce ludowej jako reliktowe lecz funkcjonalne idiomy techniki skrzypcowej.

SŁOWA KLUCZOWE tradycyjna gra skrzypcowa, ergonomia, ciało–instrument, aparat gry, historia skrzypiec, idiom skrzypcowy, uchwyt smyczka

ABSTRACT *The Relationship between Body and Instrument in Traditional Violin Playing.* This article takes up the question of the impact of the body–instrument relationship on the development of violin technique in traditional cultures. The author uses fieldwork materials and historical sources to demonstrate the enduring presence of old performance models and their potential as a source of information about the early violin idiom. She indicates that the ergonomics of body movement, instrument construction and the functions of music in local culture co-determine violin playing techniques and shows that archaic performance models have survived in traditional practice as relics that nevertheless serve as functional idioms of violin technique.

KEYWORDS traditional violin technique, ergonomics, body–instrument relationship, playing apparatus, violin history, violin playing idiom, bow grip

W roku 1989 Ludwik Bielawski, twórca wybitnej teorii czasu w muzyce i kulturze¹, będącej *de facto* propozycją uniwersalnej metody analizy zjawisk kultury, przedstawił model jej zastosowania w organologii. Ponieważ skupił się wyłącznie na instrumencie muzycznym, w roku 1997 r. sformułowałam propozycję rozszerzoną², u której podstaw leży badanie relacji pomiędzy człowiekiem, instrumentem i muzyką jako trzema podstawowymi czynnikami konstytuującymi proces wykonawczy. Każdy z tych elementów, ze względu na swoją złożoność, może być przedmiotem odrębnych, wieloaspektowych analiz.

Niniejszy artykuł koncentruje się na wybranym fragmencie tego modelu, a mianowicie relacji pomiędzy ciałem wykonawcy a instrumentem, stanowiącej istotny czynnik kształtujący charakter gry skrzypcowej w kulturze tradycyjnej. Podstawę moich rozważań stanowią obserwacje praktyki wykonawczej, poczynione podczas badań terenowych od lat osiemdziesiątych XX w., przede wszystkim na obszarze Polski centralnej³, uzupełnione analizą współczesnych przejawów tradycyjnych praktyk muzycznych oraz refleksją wynikającą z własnych doświadczeń wykonawczych. Należy przy tym jasno zaznaczyć, że obraz wyłaniający się z tych źródeł odnosi się w dużej mierze do kultury, która znajduje się już w fazie zaniku. Zgromadzony materiał został osadzony w szerszym kontekście historycznych przemian techniki gry skrzypcowej w kulturze europejskiej, rekonstruowanych na podstawie literatury przedmiotu.

Problem relacji ciało–instrument ma charakter uniwersalny – dotyczy gry na wszystkich instrumentach muzycznych. W kontekście muzyki tradycyjnej zagadnienie to nabiera jednak szczególnego znaczenia – tym większego, im silniejszy jest stopień zachowania lokalnych tradycji wykonawczych⁴. Tradycyjna praktyka gry na

1 Najpełniejszym przedstawieniem tej koncepcji jest monografia: Ludwik Bielawski, *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa 2015.

2 Ewa Dahlig, „Człowiek – instrument – muzyka i poziomy czasu”, *Muzyka* 42 (1997) nr 2, s. 43–56.

3 Zob.: Ewa Dahlig, *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*, Kraków 1990.

4 W niniejszym opracowaniu odnoszę się do tradycyjnej kultury muzycznej Europy, niegdyś określanej mianem „ludowej”. Występujące na kontynencie znaczne jej zróżnicowanie pod względem stopnia zachowania lokalnych tradycji wynika zarówno z odmiennych uwarunkowań historycznych i społecznych, jak i z przebiegu lokalnych przemian kulturowych. Przykładowo, w Skandynawii tradycyjna muzyka skrzypcowa od dawna funkcjonuje w bardziej sformalizowanej przestrzeni wykonawczej – wykonawcy są często muzycznie wykształceni, posługują się zapisem nutowym i działają w ramach zinstytucjonalizowanych form kultywowania tradycji. Odmienny charakter zachowuje muzyka tradycyjna Europy Środkowo-Wschodniej, w tym Polski, w której proces transmisji repertuaru i techniki gry pozostaje w znacznej mierze ustny. Także i tu jednak nieuchronnie postępuje proces przemian, o którym Weronika Grozdew pisze: „Dawniej tradycyjny folklor muzyczny (szczególnie ten o wiejskim idiomie) określały: ustność, pamięciowość i pokoleniowość przekazu, wariantywność, anonimowość, związek z miejscem, związek z obrzędem, wspólnotowość, komunikatywność w obrębie danej grupy, użytkowość. Dziś ważny obserwator i uczestnik działań związanych z muzyką tradycyjną i tańcem tradycyjnym może te pojęcia zrewidować”, zob.: Weronika Grozdew-Kołacińska, „Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny. Próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną”, w: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Warszawa 2014, s. 42.

skrzypcach stanowi w tym zakresie szczególnie wdzięczne pole badań, ponieważ instrument ten od stuleci odgrywa, zwłaszcza w Europie, istotną rolę zarówno w muzyce artystycznej, jak i w praktyce ludowej. W muzyce artystycznej potencjał skrzypiec realizowany jest w ramach zunifikowanych, wysokich standardów profesjonalnego wykonawstwa oraz wspólnego dziedzictwa literatury muzycznej. W kulturach tradycyjnych natomiast zarówno normy wykonawcze, jak i repertuary mają charakter lokalny i zróżnicowany. Można zatem stwierdzić, że takie same instrumenty, o teoretycznie takim samym potencjale⁵, wykorzystywane są w kulturze tradycyjnej w sposób technicznie mniej zaawansowany niż w muzyce artystycznej, choć nadal w dużej mierze zróżnicowany. Przykładem tego zróżnicowania może być zestawienie wirtuozowskiego wykonawstwa skrzypków romskich z niezwykle prostą techniką gry muzyków z Rezii – słoweńskiej enklawy w Alpach Julijskich⁶. Mimo wyraźnych różnic w stopniu zaawansowania techniki wykonawczej, w obu przypadkach gra skrzypcowa pełni funkcję określoną przez kulturę muzyczną, do której należy. Praktyka wykonawcza polskich muzyków tradycyjnych lokuje się pomiędzy tymi skrajnościami, jakkolwiek także tutaj rozpiętość poziomu wykonawczego jest znaczna – od muzycznego „rzemiosła” po przejawy niekwestionowanego artyzmu.

Analiza wpływu relacji ciało–instrument na tradycyjną praktykę gry skrzypcовой zyskuje szczególne znaczenie w kontekście braku sformalizowanego systemu kształcenia, który w przypadku tradycji ludowej zastępowany jest przez bezpośredni przekaz międzypokoleniowy, odmienny od instytucjonalnych modeli klasycznej edukacji muzycznej. Proces edukacji w tradycji artystycznej zakłada systematyczne rozwijanie aparatu gry, polegające na stopniowym przełamywaniu ograniczeń ciała oraz doskonaleniu sprawności wykonawczej poprzez ćwiczenie określonych umiejętności technicznych⁷. W odróżnieniu od tego modelu, w kulturze tradycyjnej – pozbawionej zarówno sformalizowanego nauczania, jak i teoretycznego zaplecza – technika gry kształtuje się przede wszystkim w zgodzie z naturalną ergonomią ciała, a więc w oparciu o to, co fizycznie dostępne i niewymuszone.

Stopień odchodzenia od tej „wygody” w stronę bardziej złożonych, wymagających większego zaangażowania fizycznego technik może być traktowany jako istotne kryterium pozwalające na wyodrębnienie historycznych warstw praktyki wykonawczej.

5 Gwoli ścisłości należałoby uwzględnić historyczną zmienność instrumentów „skrzypcowych” w kulturze ludowej, które od prostych form stopniowo rozwijały się w kierunku modelu profesjonalnego, zob.: Ewa Dahlig, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, Warszawa 2001. Z uwagi na fakt, że w prowadzonych przeze mnie badaniach terenowych dokumentowane były zasadniczo skrzypce o modelu klasycznym (choć nierazko amatorsko wykonane), kwestię form historycznych i ich potencjału muzycznego pomijam.

6 Do tego ostatniego przykładu powracam w dalszej części tekstu.

7 Zob. np.: Tadeusz Wroński, *Zagadnienia gry skrzypcовой*, t. 1, *Intonacja*, t. 2, *Palcowanie*, t. 3, *Technologia pracy*, t. 4, *Aparat gry*, Kraków 2015; Sławomir Tomasik, *Korekta aparatu gry skrzypka*, Kraków 2017.

Wyróżnione we wstępie komponenty procesu wykonawczego – człowiek, instrument i muzyka – stanowią złożone i wielowymiarowe kategorie analityczne, które mogą być rozpatrywane z różnych perspektyw. Na potrzeby konkretnego ujęcia badawczego zakres analizy można odpowiednio zawęzić, przyjmując na przykład, że ograniczamy analizę do współzależności pomiędzy trzema podstawowymi czynnikami: 1) indywidualnymi możliwościami wykonawczymi muzyka, wynikającymi z uwarunkowań fizycznych jego ciała, 2) właściwościami konstrukcyjnymi instrumentu, rozumianego zarówno jako typ, jak i jako konkretny egzemplarz, oraz 3) kulturowym kontekstem wykonawstwa, obejmującym m.in. normy estetyczne, kryteria stylistyczne i funkcje społeczne przypisywane muzyce w danej tradycji muzycznej.

W niniejszym opracowaniu przedmiotem szczególnego zainteresowania są dwa pierwsze wymiary: fizjologiczno-ruchowy aspekt gry oraz właściwości konstrukcyjne instrumentu, które w sposób bezpośredni wpływają na ukształtowanie techniki wykonawczej.

I tak możliwości muzyka można rozważać na trzech poziomach.

Po pierwsze, jest to pewne hipotetyczne maksimum, a więc zakres potencjalny, obejmujący wszystkie teoretycznie możliwe techniki i sposoby gry na danym instrumencie; to abstrakcyjna suma umiejętności wszystkich wykonawców grających na tym instrumencie (z pewnym marginesem na dalsze rozszerzanie techniki, wzbogacanie gry o efekty szczególne czy wręcz efekciarstwo), a zatem wszystko to, co ciało ludzkie może na nim wykonać z uwagi na uwarunkowania anatomiczne.

Po drugie, mamy do czynienia z zasobem możliwości konkretnego muzyka, dysponującego określonymi warunkami fizycznymi (z uwzględnieniem wszelkich ograniczeń osobniczych), doświadczeniem w zakresie praktyki muzycznej itd.; jest to suma jego indywidualnych kompetencji i predyspozycji wykonawczych.

Po trzecie, w momencie wykonania określonego repertuaru muzyk dokonuje wyboru spośród dostępnych mu zasobów własnych możliwości tych, które są niezbędne do realizacji danego utworu, a zarazem osiągalne w danej chwili – np. ze względu na jego bieżącą dyspozycję psychofizyczną lub właściwości instrumentu, którym aktualnie się posługuje.

W przypadku instrumentu należy brać pod uwagę zarówno jego możliwości maksymalne, czyli potencjał jako abstrakcyjnego modelu – to, co teoretycznie można by na nim wykonać, biorąc pod uwagę jego budowę⁸ – jak i konkretne ograniczenia lub walory indywidualnego egzemplarza⁹.

8 Nie można wykonać współbrzmienia dwóch dźwięków na jednej strunie. Niemożliwe jest także wydobyć smyczkiem współbrzmienia dźwięków na strunach ze sobą nie sąsiadujących (ale już można ten efekt osiągnąć techniką *pizzicato*, tj. przez zarywanie strun).

9 Może on być uszkodzony, niekompletny, słabej jakości itd., albo specjalnie ergonomicznie dostosowany (np. mieć obniżony podstawek).

Pojęcia „maksymalnych możliwości muzyka” i „maksymalnych możliwości instrumentu” należy traktować wyłącznie umownie, ponieważ nie sposób jednoznacznie określić ich granic¹⁰. W analizie wykonawstwa instrumentalnego przedmiotem zainteresowania stają się zatem rzeczywiste możliwości wykorzystane przez konkretnego muzyka, grającego w określonym momencie na danym instrumencie i realizującego konkretny repertuar. Funkcjonując w ramach określonej kultury muzycznej, wykonawca uwzględnia obowiązujące w niej uwarunkowania stylistyczne i estetyczne, wyznaczone m.in. przez cechy muzyczne repertuaru, takie jak skala, intonacja, melodyka, tempo, artykulacja, barwa dźwięku czy ornamentyka. Jego działanie jest ponadto podporządkowane oczekiwaniom słuchaczy co do jakości wykonania, których zakres może być bardzo szeroki – od tego, co uznawane za wystarczające, po to, co budzi podziw. Możliwości wykonawcze danego muzyka muszą być wystarczające, by przy użyciu danego instrumentu mógł on spełnić przynajmniej minimalne wymagania kulturowe na poziomie akceptowanym w danej społeczności.

Im niższe są oczekiwania słuchaczy, a tym samym im większa ich tolerancja wobec poziomu wykonawstwa, tym w większym stopniu wykonawca może kierować się względami ergonomii. W takich warunkach osiągnięcie zadowalającego efektu muzycznego nie wymaga od niego wykraczania poza technikę możliwie naturalną i uproszczoną. W sytuacji odwrotnej, gdy poziom oczekiwań odbiorców jest wysoki, a rezultat brzmieniowy staje się nadrzędny wobec ergonomii gry, muzyk zmuszony jest do przewyższania ograniczeń wynikających zarówno z uwarunkowań własnego ciała, jak i z trudności pojawiających się w punkcie styku ciało–instrument.

Elementem wyjściowym w tej relacji, w znacznym stopniu warunkującym technikę wykonawczą, jest postawa grającego oraz sposób trzymania instrumentu. To one w pierwszej kolejności determinują zakres wykorzystania potencjalnych możliwości zarówno muzyka, jak i instrumentu – mogą je wspomagać lub istotnie ograniczać.

Znaczący wkład w rekonstrukcję historycznych przemian aparatu gry skrzypcowej wnosi fundamentalna monografia Davida Boydena *Historia gry skrzypcowej*¹¹. Opracowanie to uwzględnia zarówno ewolucję konstrukcji instrumentu, rozwój i zróżnicowanie technik wykonawczych, jak i kształtowanie się repertuaru skrzypcowego na przestrzeni wieków. Motywem przewodnim tej publikacji jest proces kształtowania się i przemian idiomu skrzypcowego, rozumianego jako zespół cech wykonawczych konstytuujących specyfikę tego instrumentu.

10 Przykładowo młody polski gitarzysta Marcin Patrzałek z niekonwencjonalnego wykorzystania gitary uczynił swój znak rozpoznawczy, zob.: *Marcin – Carmen Habanera on One Guitar*, <https://www.youtube.com/watch?v=PzBKlcYaKNg>, dostęp 15 V 2025.

11 David D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761 oraz jej związek ze skrzypcami i muzyką skrzypcową*, przekł. Helena Dunicz-Niwińska, Ewa Gabrys, Kraków 1980.

Na podstawie dostępnych źródeł, głównie ikonograficznych, Boyden przyjmuje, że od XVI w. sztuka gry na skrzypcach rozwijała się, mając za punkt wyjścia dwie podstawowe funkcje: dublowanie partii wokalnych oraz – przede wszystkim – wykonywanie muzyki tanecznej. Te proste zastosowania, odpowiadające stosunkowo niskiemu wówczas statusowi skrzypiec w kulturze muzycznej¹², nie stawały przed wykonawcami wysokich wymagań technicznych. Ponieważ trudno przypuszczać, iż dublowanie partii wokalnych mogło sprzyjać rozwojowi idiomatyki skrzypcowej, Boyden formułuje hipotezę, iż „jeśli skrzypce używane były w XVI wieku w sposób idiomatyczny – co jest nader prawdopodobne – to musiało to mieć miejsce właśnie w muzyce do tańca”, a związek skrzypiec z tym repertuarem „można przypisać głównie ich zdolności do artykulacji rytmicznej oraz ich przenikliwemu, jaskrawemu brzmieniu”¹³. Zakłada przy tym, że świadomość idiomatyczności instrumentów muzycznych ukształtowała się dopiero po roku 1600¹⁴. Z racji przyporządkowania praktyce skrzypcowej XVI w. repertuaru o przeznaczeniu tanecznym, kluczowym kryterium wykonawczym była wyrazistość rytmiczna. Miało to bezpośrednie przełożenie na sposób trzymania instrumentu oraz technikę gry.

Źródła ikonograficzne z XVI w. ukazują trzy podstawowe warianty trzymania skrzypiec: 1) na lewej piersi, czy wręcz pośrodku klatki piersiowej, 2) na ramieniu, nieco powyżej piersi, 3) przy szyi, z komorą kołkową często skierowaną ku dołowi, przy czym szyja grającego znajdowała się z prawej strony strunociągu¹⁵.

12 Philibert Jambe de Fer następująco usprawiedliwia się przed czytelnikami: „Nie zamieściłem wam ilustracji tychże skrzypiec, ponieważ możecie je rozważać na przykładzie violi, a poza tym niewiele jest osób, które ich używają, chyba że ci, którzy z tego żyją, poprzez swoją pracę” („Le ne vous ay mis en figure ledict violon par ce que le pouuez considerer sus la viole, ioint qu'il se trouue peu de personnes qui en vse, si non ceux qui en viuent, par leur labour”), zob.: Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humains, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons*, Lyon 1556, s. 63, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007136d/f64.item>, dostęp 15 V 2025. Za dowód, że „skrzypce przestały być wyłączną własnością i wyłącznym przedmiotem zainteresowania skrzypków zawodowych, a krąg grających rozszerzył się na znacznie szerszą grupę społeczną”, uważa Boyden fakt, że pojawiające się pod koniec XVII w. pierwsze podręczniki poświęcone technice skrzypcowej pisane były z myślą o amatorach, zob.: D. Boyden, *Historia gry skrzypcowej*, s. 267.

13 D. Boyden, *Historia gry skrzypcowej*, s. 19.

14 Ibid, s. 141. Boyden przywołuje pogląd Mersenne'a, że „choć każdy instrument może posłużyć do wykonania dowolnego utworu [co jest tezą raczej ryzykowną – E.D.-T.], to jednak doświadczenie uczy, że jedne wypadają lepiej niż inne, gdy są grane na określonych instrumentach, i że to, co brzmi dobrze na jednym, nie jest tak przyjemne ani tak odpowiednie na innym” („[...] car bien que chaque instrument puisse servir pour joüer telle pièce qu'on voudra, néatmoins l'expérience enseigne que les unes reüssissent mieux que les autres, quand elles sont jouées sur de certains instruments, & que ce qui est bon sur l'un n'est pas si agréable, ou si propre sur l'autre”), zob.: Marin Mersenne, *Traité des instruments a cordes, Préface au lecteur*, w: tegoż, *Harmonie Universelle, Traité des instruments a cordes, Première partie*, Paris 1636, b. paginacji. Wypowiedź Mersenne'a przytacza także Piotr Wilk w kontekście rozwoju idiomu skrzypcowego w muzyce baroku, zob.: Piotr Wilk, „The Violin Technique of Italian Solo Sonata in the 17th Century”, *Musica Iagellonica* 5 (2011), s. 163.

15 D. Boyden, *Historia gry skrzypcowej*, s. 92.

Można przy tym zaobserwować pewną zależność pomiędzy rozmiarami instrumentu a przyjmowaną pozycją gry: instrumenty większych rozmiarów trzymano zazwyczaj przy piersi, natomiast mniejsze – na ramieniu. Ta druga pozycja była na ogół charakterystyczna dla kontekstu wykonawczego związanego z muzyką taneczną¹⁶.

W I poł. XVII w. wszystkie powyższe sposoby trzymania skrzypiec nadal były stosowane, ale wyraźnie zarysowała się, zwłaszcza we Włoszech, preferencja umieszczania instrumentu przy szyi lub na ramieniu. Pozycja piersiowa, w połączeniu z tzw. francuskim uchwytem smyczka, o czym niżej, zachowała się jako podstawowy sposób trzymania instrumentu w kontekście gry do tańca. Niezależnie jednak od przyjętej pozycji instrumentu, jego głównym punktem podparcia była lewa ręka, co istotnie ograniczało jej swobodę ruchu. Ten właśnie czynnik miał najistotniejszy wpływ na technikę wykonawczą, ponieważ znacząco utrudniał zmianę pozycji. O ile w przypadku repertuaru tanecznego, wykonywanego wyłącznie w pierwszej pozycji, nie stanowiło to większego problemu, o tyle przy utworach bardziej wymagających konieczne było posługiwanie się specjalnymi technikami umożliwiającymi przemieszczanie ręki po podstrunnicy¹⁷.

Istotnym elementem aparatu gry, różnicującym technikę wykonawczą, był także sposób trzymania smyczka. W źródłach ikonograficznych z XVI w. można zidentyfikować dwa jego podstawowe sposoby: 1) tzw. uchwyt francuski, w którym kciuk umieszczony jest pod włosiem, a trzy palce spoczywają na pręcie. Uchwyt ten przypuszczalnie należy wiązać z konstrukcją wczesnych smyczków (stosowanych do około 1700 r.), w których włosie mocowano na stałe, a jego napięcie regulowano bezpośrednio przez nacisk kciuka, 2) tzw. uchwyt włoski, z kciukiem umieszczonym pomiędzy włosiem a prętem, przy czym pozostałe palce (zwykle cztery) spoczywają na pręcie. Rozwiązanie to zapewniało większą kontrolę nad smyczkiem i umożliwiało wykonywanie dłuższych, bardziej płynnych pociągnięć¹⁸.

Uchwyt „włoski” z czasem stał się podstawą dla klasycznego, do dziś obowiązującego sposobu trzymania smyczka, natomiast „francuski” ma szczególne znaczenie w kontekście badań nad muzyką tradycyjną (ludową). Najdłużej, bo jeszcze w XVIII w., stosowany był we Francji, ale w XVII stuleciu wciąż pozostawał popularny w wielu krajach, m.in. w Anglii. Dwa jego opisy z tego właśnie kręgu przytacza Mary Cyr. Starszy z przekazów (1654) jest dość ogólny:

16 Ibid., s. 92.

17 Ibid., s. 172–173.

18 Ibid., s. 93. Stosowanie skrótu „tzw.” (bądź cudzysłowu) w odniesieniu do obu opisanych uchwytów jest istotne, ponieważ są to funkcjonujące w literaturze przedmiotu określenia umowne, wykształcone w sposób konwencjonalny, z myślą o dominujących sposobach trzymania smyczka charakterystycznych dla poszczególnych kręgów wykonawczych, nie zaś oficjalna terminologia.

Smyczek trzyma się w prawej ręce między koniuszkami kciuka i trzech palców; kciuk spoczywa na włosiu przy żabce, a trzy palce spoczywają na pręcie¹⁹.

Drugi opis, znacznie późniejszy (1693), zawiera nieco więcej szczegółów:

[...] niech twój smyczek będzie tak długi jak twój instrument, solidny i z napiętym włosiem – w przeciwnym razie będzie chwiał się na strunie przy długim pociągnięciu; trzymaj go kciukiem częściowo pod żabką, częściowo pod włosiem przy żabce, i niech spoczywa na środku pierwszego stawu małego palca opartego o pręt²⁰.

Jak pisze Cyr, ok. 1670 r. uchwyt typu włoskiego sprowadził do Anglii Nicola Matteis (ojciec), o którym Roger North napisał: „Nauczył [on] Anglików trzymać smyczek wyłącznie za drewno, nie dotykając włosa, co było niemałą reformą”²¹.

W praktyce głównym kryterium rozróżnienia obu typów uchwytów pozostawała pozycja kciuka, ponieważ „nieklasyczne” warianty ułożenia małego palca – umieszczonego pod prętem lub odchylanego ku górze – występowały w obu przypadkach, jakkolwiek częściej w kontekście uchwytu „francuskiego”. Ilustrują to zamieszczone przykłady uchwytu typu francuskiego (il. 1 i 2) i włoskiego (il. 3–5).

Od XVII w. pomiędzy dwoma typami uchwytu smyczka można zaobserwować wyraźne rozróżnienie funkcjonalne. Uchwyt „francuski” zapewniał wykonawcy większą stabilność i bezpośredni kontakt z włosiem, choć kosztem ograniczonej możliwości kształtowania subtelnych niuansów artykulacyjnych. Z perspektywy praktyki wykonawczej okazywał się on szczególnie przydatny w realizacji krótszych, wyrazistych pociągnięć smyczka, niezbędnych w repertuarze tanecznym, charakteryzującym się wyrazistą rytmiką i jednoznacznością artykulacją. Uchwyt „włoski” umożliwiał wykonywanie bardziej zróżnicowanych i subtelnych ruchów smyczka, szczególnie istotnych w grze sonatowej²². To właśnie na gruncie tej ostatniej wykształciły się bardziej zaawansowane środki, które doprowadziły bezpośrednio do rozwoju współczesnej techniki gry, a uchwyt typu włoskiego, stwarzający większe możliwości techniczne, stał się w praktyce profesjonalnej obowiązującym do dziś.

19 John Playford, *A Briefe Introduction to the Skill of Musick*, London 1654, s. 127, cyt. za: Mary Cyr, „Violin Playing in Late Seventeenth-Century England: Baltzar, Matteis, and Purcell”, *Performance Practice Review* 8 (1995) nr 1, s. 54: „The Bow is held in the right Hand between the ends of the Thumb and three Fingers, the Thumb being stay'd upon the Hair at die Nut, and the three *Fingers* resting upon the Wood”.

20 John Lenton, *The Gentleman's Diversion or the Violin Explained*, London 1693, s. 11, cyt. za: M. Cyr, „Violin Playing”, s. 55: „[...] let your Bow be as long as your Instrument, well mounted and stiff Hair'd, it will otherwise totter upon the String in drawing a long stroke; hold it with your Thumb half under the Nutt, half under the Hair from the Nutt, and let it rest upon the middle of the first joynt of the little Finger against the Wood”.

21 Roger North *on Music*, red. John Wilson, London 1959, s. 309, cyt. za: M. Cyr, „Violin Playing”, s. 56: „he taught the English to hold the bow by the wood onely [sic] and not to touch the hair, which was no small reformation”.

22 D. Boyden, *Historia gry skrzypcowej*, s. 173.



Il. 1. Uchwyt typu francuskiego (1),
fot. Ewa Dahlig-Turek



Il. 2. Uchwyt typu francuskiego (2),
fot. Ewa Dahlig-Turek



Il. 3. Uchwyt typu włoskiego (1),
fot. Ewa Dahlig-Turek



Il. 4. Uchwyt typu włoskiego (2),
fot. Ewa Dahlig-Turek



Il. 5. Uchwyt typu włoskiego (3),
fot. Ewa Dahlig-Turek

Z uproszczonym aparatem gry, a zwłaszcza z brakiem stabilności trzymania instrumentu, podtrzymywanego lewą ręką, jednoznacznie, dosadnie (i w osobliwym stylu) rozprawia się Johann Jacob Prinner w 1677 r., wskazując na konieczność trzymania skrzypiec brodą i właściwego uchwytu smyczka:

Skrzypce to instrument artystyczny, na którym można przede wszystkim zaprezentować swoją wirtuozerię, choć i wieśniacy oraz weselni grajkowie sięgają po nie, by na nich po swojemu rzeźbić. W takiej postaci nie jest to oczywiście żadna sztuka, gdy ktoś, tak jak ci ludzie, trzyma skrzypce w pełnej lewej garści, naciska płaskimi palcami, czy raczej – jak by należało rzec – kielbaskami, na raz jeden dźwięk czy chwyt, a smyczek dzierży w prawej ręce tak jak woźnica bat. Jeśli jednak ktoś naprawdę dobrze chce opanować grę na skrzypcach, musi je trzymać pod brodą, tak by lewe ramię było zgięte w łuk, a w wydrążeniu dłoni ułożyć szyjkę u góry przy kołkach, w zagłębieniu między kciukiem, i tak mocno trzymać skrzypce brodą, by nie było potrzeby podtrzymywać ich lewą ręką, bo inaczej byłoby niemożliwe, bym mógł na przemian szybko poruszać się to w dół to w górę i czysto trafiać dźwięki, chyba że ktoś musiałby trzymać skrzypce prawą ręką, aby nie wypadły, przez co jednak niektóre nuty zostałyby pominięte. Chociaż znałem znacznych wirtuozów, którzy nie zwracali na to uwagi i kładli skrzypce jedynie na piersi, sądząc, że to wystarczające i eleganckie, ponieważ być może zaczerpnęli to z jakiegoś obrazu, na którym anioł grał na skrzypcach przed świętym Franciszkiem, i tak zostało to namalowane. Powinni jednak byli wiedzieć, że ów malarz być może był biegły w posługiwaniu się pędzlem, ale niekoniecznie smyczkiem.

Co się zaś tyczy prowadzenia smyczka prawą ręką, istnieją tu znów różne maniere, ponieważ szczególnie we Włoszech widziałem wielu takich, co trzymali smyczek tylko między kciukiem a innym palcem, a więc tylko dwoma palcami na drzewcu, pośrodku smyczka, w punkcie równowagi, i tak grali, którego to sposobu i maniere prawdziwi artyści nie aprobują lecz mówią, że smyczek należy trzymać bliżej żabki, z kciukiem położonym na włosiu, a pozostałymi palcami na pręcie, aby móc od czasu do czasu napiąć włosie kciukiem i poprzez nacisk nadać smyczkowi siłę, dzięki której można poprowadzić równe, długie pociągnięcie smyczka, a szybkie dźwięki wyprowadzać z nadgarstka i nie męczyć się przy zamasztywym używaniu całego ramienia²³.

- 23 Joannes Jacobus Prinner, *Musikalischer Schisl*, 1677, rękopis niepublikowany, Library of Congress, Washington, USA, (ML95.P79.), s. 95–96, cyt. za: Dario Luisi, „*Wie man die Violin halten, und den Bogen führen müsse*”. *Posizione e tenuta del violino e dell'arco dall'inizio del XVII alla fine del XVIII secolo*, Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz 2009 (praca magisterska), s. 24: „Die Violin ist ein künstliche Geigen, auf welcher man seine Virtu hauptsächlich erweisen khan, unangesehen sich auch die Bauren und Brätlgeiger darumb annehmen ihre schnizn darauf zu khrazen. Solcher Gestalt ist es freylich kheine Khunst, wan man wie solche Läuht die Violin in die linke völlige Faust leget, mit den flachen Finger – oder mehr sozusagen Bratwürstchen – mit zwen Fingern einen Burchstab oder Griff zugleich greift, den Bogen in der rechten Hand gleich wie Fuhrmans Peütschen fasset und regieret. Wan man aber diese Violin recht beherschen will, so mueß man solche unter die Khay fassen, damit man den linken Arm holl gebogen als wie einen Röff auch mit hollgebogener Handt den Hals oben bey den Schrauffen zwischen den Daum lege, und mit der Khay die Geigen sovill fest halte, dass man nicht Ursach hat mit der linken Handt solche zu halten, weillen es sunst unmöglich wäre, dass ich darmit balt hoch baldt nider lauffen und reine Greiffen khundte, es seye dan, dass man mit der rechten Handt die Geigen halten müsse, damit sie nicht entfalle, und dadurch etliche Notten zu streichen verabsäumen würde. Unangeshen ich ansehliche Virtuosen gekhennet, welche solches nicht geachtet und die Violin nur auf die Brust gesetzt,

W pozycji piersiowej, a więc bez stabilizacji instrumentu brodą, grał m.in. Arcangelo Corelli, którego twórczość dowodzi, że również przy takim sposobie trzymania skrzypiec możliwe było stosowanie dość zaawansowanej techniki wykonawczej²⁴, choć było to osiągalne wyłącznie dla najwybitniejszych wirtuozów. Trafność uwag Prinera pozostaje jednak niekwestionowana: upowszechnienie nowego sposobu trzymania instrumentu, polegającego na jego unieruchomieniu między podbródkiem a barkiem, stanowiło moment przełomowy w historii techniki skrzypcowej, otwierając drogę do istotnego poszerzenia możliwości wykonawczych. Uwolnienie lewej ręki od funkcji podpierania instrumentu umożliwiło swobodne przemieszczanie się przedramienia wzdłuż gryfu, co z kolei ułatwiło płynne zmiany pozycji oraz stosowanie wibracji. Poszerzeniu uległ również zakres ruchu w kierunku poprzecznym, co zwiększyło dostępność najniższej struny oraz poprawiło komfort posługiwania się czwartym (małym) palcem. Należy jednak podkreślić, że sposób trzymania instrumentu z jego stabilizacją przy pomocy podbródka wymaga od adepta gry skrzypcowej systematycznego i cierpliwego przyswojenia – ze względu na konieczność skręcenia szyi w kierunku lewego barku nie jest on bowiem tak naturalny ani wygodny, jak pozycje historycznie wcześniejsze, niewymagające dodatkowego unieruchomienia skrzypiec brodą.

Dla interpretacji tradycyjnej gry skrzypcowej szczególne znaczenie ma jednak pierwszy okres kształtowania się gry skrzypcowej, tj. XVI w. i I poł. XVII w., zdominowany przez muzykę taneczną. Wykorzystywano wówczas jedynie podstawowe środki techniczne i prosty aparat gry, którego wszystkie elementy do chwili obecnej odnajdujemy w ludowej praktyce gry skrzypcowej, m.in. w Polsce²⁵, co ujmuje poniższa tabela (tab. 1).

vermeint es seye schon und zierlich, weilen sie es etwan von einen Gemähl abgenommen, da der Engel dem heyligen Francisco vorgegeigt, also gemallener gefunden. Sie hetten aber wissen sollen, dass derselbigen Maller vielleicht woll khünstlich mit dem Bembel, aber nicht mit dem Geigenbogen gewesen seye.

Den Geigenbogen aber in der rechten Hand zu führen, sein wiederumb unterschiedliche Manieren, weillen ich sonderbar in Wälschlandt die meisten gesehen, so den Bogen nur zwischen den Daumen und ander Finger, also mit zweyen allein bey dem Holz in der Mitte des Bogens also gleichsamb in ebenen Gewicht gefasst und damit gestrichen, welche Weis und Manier die rechten Khünstler nicht approbiren, sondern sagen, dass man den Bogen mehr bey dem Untersatz mit dem Daumen an den Haaren und die anderen Finger auf das Holz legen solle, damit man mit dem Daum zuzeiten das Haar des Bogens anstreken und durch einen Druk den Bogen die Khrafft geben khönne, damit einen stätten langen Strich führen, und die Geschwindigkeit der Fuseln mit der Buls und nicht mit den ganzen Arm wüetend sich selbst abmatten solle” (przekł. E.D.-T.).

24 Christoph Riedo, „How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?”, *Music in Art* 39 (2014) nr 1–2, s. 103–118.

25 Zob.: E. Dahlig, *Ludowa gra skrzypcowa*.

Tab. 1. Ergonomiczne uwarunkowania gry skrzypcowej w praktyce tradycyjnej

Aspekt	Opis	Wpływ na zakres ruchu	Wpływ na technikę	Efekt muzyczny
Pozycja instrumentu	Pośrednia między piersiową a ramieniową; instrument oparty na obojczyku, szyjka skierowana lekko ku przodowi, pudło rezonansowe nachylone w stronę słuchaczy	Brak stabilizacji brodą	Utrudnione zmiany pozycji	Przy grze w I. pozycji ambitus ²⁶ zawężony od góry (powyżej b^2-c^3)
Układ lewego ramienia (1)	Łokieć ściśle przylega do tułowia; główka skrzypiec skierowana ku dołowi	Lewa ręka pełni funkcję podpierającą; unieruchomienie przedramienia	Utrudnione zmiany pozycji; uproszczona technika palcowania	Jw.
Układ lewego ramienia (2)	Łokieć oddalony od tułowia; oś instrumentu niemal pozioma	Lewa ręka pełni funkcję podpierającą; ograniczenie ruchomości przedramienia		
Pozycja lewej dłoni ²⁷	Dłoń przylega całą powierzchnią do szyjki; nadgarstek oparty o pudło rezonansowe; kciuk wystaje ponad podstrunnice	Ograniczona ruchomość dłoni; mały palec nie dosięga strun; ograniczony obrót dłoni w kierunku struny G	Gra głównie trzema palcami; przy wykonywaniu dwudźwięków i akordów konieczne użycie pustych strun	Rezygnacja z gry na strunie G ; ambitus zawężony od dołu (poniżej d^1); łącznie ambitus ograniczony do $d^1-b^2(c^3)$ ²⁸

26 Za potencjalny ambitus skrzypiec przyjmuję przedział $g-g^4$.

27 Rządziej: szyjka w zagłębieniu między kciukiem a palcem wskazującym, przy czym lewa ręka zachowuje funkcję podtrzymywania instrumentu.

28 D. Boyden, *Dzieje gry skrzypcowej*, s. 87: „XVI-wieczna muzyka skrzypcowa posiadała ograniczoną skalę i utrzymywała się najczęściej w obrębie I pozycji ($g-b^2$), z rzadką tylko wykorzystując strunę najniższą”. W terminologii anglosaskiej dźwięk b określan jest jako b .

Trzymanie smyczka	Kciuk: – między włosiem a prętem; – (rzadziej) pod włosiem. Piąty (mały) palec: – odchylony ku górze; – pod prętem	Wyeliminowanie małego palca zaburza układ dźwigni, utrudniając grę przy żabce ²⁹	Gra środkowym i górnym odcinkiem smyczka	Krótsze pociągnięcia smyczka
-------------------	---	---	--	------------------------------

Podobne, choć uproszczone zestawienie podstawowych cech aparatu gry przedstawia również Julijan Strajnar w swojej monografii *Citina*, poświęconej tradycji gry skrzypcowej w Rezii. Wskazuje on następujące elementy charakterystyczne³⁰:

– trzymanie instrumentu: niemal pionowe³¹, na piersi; głowa pozostaje swobodna (a zatem nie uczestniczy w podtrzymywaniu skrzypiec);

– trzymanie smyczka: kciuk na żabce³² lub kilka centymetrów powyżej niej; łokieć utrzymywany nisko;

– technika smyczkowania: wyłącznie artykulacja *détaché*, przy czym gra odbywa się zawsze w górnej jednej trzeciej długości smyczka;

– lewa ręka: nadgarstek przylega do szyjki instrumentu; gra ograniczona wyłącznie do pierwszej pozycji; czwarty (mały) palec używany sporadycznie; okazjonalne zastosowanie techniki *glissando*.

Strajnar określa praktykę gry skrzypcowej w Rezii jako uderzająco prostą, odbiegającą nie tylko od bogactwa środków wypracowanych w profesjonalnej wiolinistyce, ale nawet od tego, co spotyka się w innych tradycjach ludowych. Jak pokazują dostępne nagrania³³, skrzypkowie nie grają na strunie *G*, a istotą konstrukcji melodii jest kilkuktowa fraza, najpierw powtórzona, a następnie wykonana w transpozycji o kwintę w dół, z zachowaniem tego samego palcowania, czyli po prostu wiernie przeniesiona

29 W klasycznym uchwycie smyczka palce prawej dłoni pełnią określone funkcje: pierwszy i trzeci (licząc od kciuka) tworzą oś gry, natomiast drugi i piąty działają jak ramiona dźwigni. Czwarty palec, ściśle powiązany z trzecim, nie funkcjonuje niezależnie. Szczególną rolę odgrywa piąty palec, który równoważy ciężar smyczka podczas gry w jego dolnej części, czyli między żabką a środkiem ciężkości (ok. 1/3 długości smyczka). W partiach środkowej i górnej jego udział staje się wręcz niezbędny. Tymczasem układ dłoni spotykany w praktyce ludowej uniemożliwia wykorzystanie piątego palca w tej funkcji, co w efekcie wyklucza grę w pobliżu żabki, zob.: E. Dahlig, *Ludowa gra skrzypcowa*, s. 58.

30 Julijan Strajnar, *Citina*, Udine–Trieste 1988, s. 28–29.

31 Chodzi o takie ułożenie instrumentu, w którym jego oś podłużna zachowuje pozycję poziomą lub lekko ukośną, natomiast płaszczyzna płyty wierzchniej (deki) ustawiona jest pionowo, tj. równoległe do płaszczyzny klatki piersiowej grającego.

32 Określenie to jest co prawda nieprecyzyjne, ale zamieszczone w książce ilustracje bardzo wyraźnie pokazują tzw. uchwyt francuski, i to w formie niezwykle prostej i ograniczającej technikę smyczkowania, a mianowicie z palcami ciasno oplatającymi żabkę od spodu (kciuk) i od góry (palec drugi i trzeci).

33 Zob. przykłady nagrań z Rezii, przyp. 36.

ze struny wyższej na niższą. Odpowiedzi na pytanie o przyczynę powszechnej akceptacji dla tego stylu gry oraz braku jakichkolwiek prób jego rozwoju i urozmaicenia szukać należy, zdaniem Strajnar, w zachowawczości lokalnej kultury, dla której wartością nadrzędną jest trwanie, a nie zwiększanie jej atrakcyjności przez zmianę³⁴. Dla porównania, w tradycję muzyczną polskiej wsi, nawet jeśli w zakresie gry skrzypcowej zachowuje te same co w Rezii bazowe ograniczenia w zakresie sposobu posługiwania się instrumentem jako narzędziem, wpisany jest wymóg kreatywności³⁵.

Tytułem podsumowania można stwierdzić, że w świetle badań pewne cechy wykonawcze, które w toku rozwoju profesjonalnej techniki skrzypcowej zostały zarzucone, przetrwały w niektórych tradycyjnych kulturach skrzypcowych w postaci niemal niezmienionej. Trwałość dawnych środków wykonawczych w praktyce ludowej znajduje stosunkowo proste wyjaśnienie: wynika przede wszystkim z istotnego wpływu czynników fizjologicznych, które – w perspektywie historycznej – pozostają w zasadzie niezienne.

Na zachowanie tradycyjnego idiomu gry istotny wpływ wywiera również funkcjonalne przeznaczenie muzyki, w szczególności jej ścisły związek z praktyką taneczną. W konsekwencji utrwała się taki aparat wykonawczy, który z jednej strony odpowiada naturalnej biomechanice ciała ludzkiego, z drugiej zaś okazuje się wystarczający wobec rytmiczno-artykulacyjnych wymogów repertuaru.

Dla nakreślonej przez Davida Boydena historii gry skrzypcowej, zachowane do dziś najbardziej konserwatywne praktyki muzyczne, jak np. w Rezii, jawią się jako „żywe laboratorium”, w którym możliwe jest badanie dawnych idiomów (odtworzonych na podstawie źródeł historycznych) w rzeczywistym, funkcjonalnym otoczeniu. Umożliwiają one analizę pierwotnych zależności między ciałem a instrumentem (oraz repertuarem) i uchwycenie reliktowych cech techniki wykonawczej, które w innych obszarach kultury muzycznej uległy przekształceniu lub całkowitemu zatarciu.

Choć przenikanie wzorców klasycznych do repertuaru tradycyjnego staje się faktem, to jednak liczne świadectwa z XX, a nawet XXI w. dowodzą, że rozwój praktyki ludowej determinowany był własnymi zasadami użytkowymi. Pozostawała przy tym w dużej mierze niezależna od kierunków ewolucji muzyki artystycznej, nawet jeśli w niektórych przypadkach mogła czerpać z niej pośrednie inspiracje. Jednym z głównych kryteriów kształtujących technikę gry w kulturze tradycyjnej była – i nadal pozostaje – wygoda wykonawcza. Należy ją rozumieć jako zgodność mechaniki ruchu podczas gry z fizjologiczną naturalnością ciała, przy jednoczesnym dostosowaniu do charakterystyki wykonywanego repertuaru. W przeciwieństwie do systematycznego rozwijania aparatu gry w praktyce profesjonalnej, muzycy tradycyjni kształtowali sposób trzymania instru-

34 J. Strajnar, *Citira*, s. 244.

35 Zob.: Ewa Dahlig-Turek, „Tradycyjna gra skrzypcowa. Kreatywność w gorsecie norm i ograniczeń”, w: *Muzykolog wobec instrumentu muzycznego*, red. Krzysztof Rottermund, Poznań 2020 (= *Studia Musicologica Calisiensia* 2), s. 53–66.

mentu i smyczka, opierając się na własnych predyspozycjach fizycznych i konkretnych wymaganiach repertuarowych. Takie podejście sprzyjało utrwaleniu praktyk, które – choć technicznie skromniejsze w porównaniu z kanonem muzyki artystycznej – były w pełni funkcjonalne w kontekście lokalnych stylów wykonawczych.

Ergonomia ludowej gry skrzypcowej jawi się zatem jako dynamiczny kompromis pomiędzy fizycznymi możliwościami wykonawcy, konstrukcją instrumentu a wymaganiami repertuarowymi. To właśnie układ tych trzech czynników warunkuje lokalne idiomy wykonawcze i pozwala uchwycić zróżnicowanie praktyk gry na skrzypcach w obrębie tradycyjnych kultur muzycznych³⁶. Co istotne, stopień odchodzenia od naturalnej ergonomii może stanowić istotne kryterium chronologizacji współcześnie obserwowanych tradycji skrzypcowych oraz oceny zakresu wpływów, jakim zostały one poddane.

BIBLIOGRAFIA

- Bielawski, Ludwik. *Czas w muzyce i kulturze*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Boyden, David D. *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761 oraz jej związek ze skrzypcami i muzyką skrzypcową*, przekł. Helena Dunicz-Niwińska, Ewa Gabryś. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980.
- Cyr, Mary. „Violin Playing in Late Seventeenth-Century England: Baltzar, Matteis, and Purcell”. *Performance Practice Review* 8, nr 1 (1995): 54–66.
- Dahlig, Ewa. „Człowiek – instrument – muzyka i poziomy czasu”. *Muzyka* 42, nr 2 (1997): 43–56.
- Dahlig, Ewa. *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990.
- Dahlig, Ewa. *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001.
- Dahlig-Turek, Ewa. „Tradycyjna gra skrzypcowa. Kreatywność w gorszej normie i ograniczeniu”. W: *Muzykolog wobec instrumentu muzycznego*, red. Krzysztof Rottermund, 53–66. Poznań: Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, 2020 (= *Studia Musicologica Calisiensia* 2).
- Grozdew-Kołacińska, Weronika. „Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny. Próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną”. W: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, 40–47. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2014.
- Luisi, Dario. „*Wie man die Violin halten, und den Bogen führen müsse*”. *Posizione e tenuta del violino e dell'arco dall'inizio del XVII alla fine del XVIII secolo*. Praca magisterska, Graz: Universität für Musik und darstellende Kunst, 2009.

36 Poniższe zestawienie prezentuje kilka przykładów nagrań ilustrujących tradycje gry skrzypcowej odznaczające się zróżnicowanym stopniem zachowania cech o charakterze historycznym.

Rezia: Bile maskere #VALRESIA #TRADITIONMUSIC Val Resia, <https://www.youtube.com/watch?v=EBrTnlVWuwo>, dostęp 15 V 2025.

Rezia: <https://www.youtube.com/watch?v=oGjYiN0Hi24>, dostęp 15 V 2025.

Ukraina: Lively Folk Fiddle Instrumental Dance Music for Joy, <https://www.youtube.com/watch?v=aEr8hedFaW0>, dostęp 15 V 2025.

Szkocja: Fast Scottish Fiddle Performance by Paul Anderson and Friends at Deeside Inn, Ballater, 2018, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JhcxpXfXDGs>, dostęp 15 V 2025.

Polska: Tadeusz Jedynak gra mazurka Jaźwiczów, <https://www.youtube.com/watch?v=ptbvUOedBG0>, dostęp 15 V 2025.

Polska: Piotr Gaca – mazurek, Muzyka Zakorzeniona, https://www.youtube.com/watch?v=l9iy9gp6uE4&list=RDl9iy9gp6uE4&start_radio=1, dostęp 15 V 2025.

- Riedo, Christoph. „How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?”. *Music in Art* 39, nr 1–2 (2014): 103–118.
- Roger North on Music. Red. John Wilson. London: Novello and Company, 1959.
- Strajnar, Julijan. *Citira*. Udine–Trieste: Edizioni della Laguna, 1988.
- Tomasik, Sławomir. *Korekta aparatu gry skrzypka*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, 2017.
- Wilk, Piotr. „The Violin Technique of Italian Solo Sonata”. *Musica Iagellonica* 5 (2011): 163–207.
- Wroński, Tadeusz. *Zagadnienia gry skrzypcowej*. T. 1–4. Kraków: PWM, 2015.

THE RELATIONSHIP BETWEEN BODY AND INSTRUMENT
IN TRADITIONAL VIOLIN PLAYING

This article analyses the body–instrument relationship as a key factor determining violin technique in traditional cultures. The study is based on observations of performance practice, fieldwork materials, and the context of historical changes in violin technique, reconstructed on the basis of the subject literature. A special place has been attributed to ergonomics, understood as the concordance between the mechanics of movement and the body’s natural biomechanics, and to its functions in environments devoid of ‘classical’ music education.

Comparison of traditional performance practice with old models of violin technique shows the enduring presence of some archaic elements, such as playing the instrument without using the chin to hold it still or early ways of holding the bow. Despite simplification of the playing apparatus, such practices have retained a high degree of functionality in local musical contexts. In many cases, they represent relics of earlier performance idioms, which have been transformed or eroded in the artistic tradition.

By studying the interdependence between the performer’s physical capabilities, instrument construction and the demands of the repertoire, we can grasp local playing idioms as the effect of a dynamic compromise between these three factors. In traditional cultures, where music is mostly functional, performance technique is adjusted to actual needs and possibilities, developing in ways that are independent of professional canons of performance practice. Thus traditional performance techniques may serve as a valuable source of knowledge about historical stages in the development of the violin idiom.

Translated by Tomasz Zymer

Dr hab. Ewa Dahlig-Turek – etnomuzykolożka, profesor w Instytucie Sztuki PAN. Specjalizuje się w badaniach nad tradycyjną kulturą muzyczną w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem historii chordofonów smyczkowych oraz morfologii „rytmów polskich” w muzyce tradycyjnej Polski i Skandynawii. Prowadzi także badania w zakresie muzykologii cyfrowej. Autorka bądź współautorka pięciu książek, m.in. *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem* (1990) i *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce* (2001).
ewa.dahlig-turek@ispan.pl
