

12. Stanisław Olędzki, *Ludowa sztuka lutnicza w Polsce*, „Biuletyn Specjalny Stowarzyszenia Polskich Artystów Lutników” zawierający skrócone materiały SESJI POŚWIĘCONEJ LUTNICTWU W PRL. Warszawa 17-18 maja 1969 r. Warszawa, czerwiec 1970.

Ludowa sztuka lutnicza jest dzisiaj na wymarciu. W odróżnieniu od innych dziedzin ludowej twórczości artystycznej np. tkactwa, hafciarstwa, malarstwa, rzeźby itp. lutnictwo ludowe omijają bodźce pobudzające jego egzystencję. Nie ma zapotrzebowania na ludowe instrumenty (szczególnie lutnicze); w kapelach ludowych, sztucznie zresztą podtrzymywanych, skrzypkowie grają z reguły na instrumentach produkcji seryjnej. Zanim bezpowrotnie odwróci się karta historii ludowego lutnictwa w Polsce, spróbujemy dokonać jego ogólnego przeglądu.

Jakkolwiek nic nie wiemy o budowniczych najstarszych instrumentów smyczkowych na terenie Polski - mam na myśli tzw. gęśle opolskie z XI w. znane z rekonstrukcji dokonanej przez Włodzimierza Rumińskiego w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu¹ - to z pewnością możemy stwierdzić, iż były wykonane na użytek własny. Produkcja amatorska instrumentów muzycznych dominowała u nas aż do późnego średniowiecza. Według Wł. Kamińskiego² już w II połowie wczesnego średniowiecza pojawia się forma produkcji półamatorskiej, a więc budowanie instrumentu na użytek **innych** osób, przy czym zajęcie to nie stanowiło głównego źródła utrzymania. Jest to krok prowadzący do wytworzenia się formy produkcji zawodowej implikowanej wzrastającymi wymaganiami stawianymi instrumentarium zarówno pod względem estetycznego wyglądu jak i walorów brzmieniowych. U zarania renesansu wymagania te stały się tak wielkie, że amator czy nawet półamator nie był w stanie już im poddać. Tutaj należy upatrywać cezury w nierozdzielnej dotąd grupie budowniczych instrumentów, a więc i lutników, tutaj należy upatrywać momentu wyodrębnienia się ludzi, którzy dysponując wiedzą i odpowiednimi umiejętnościami fachowymi całkowicie lub przynajmniej większość swego czasu poświęcać będą sztuce lutniczej. Jednocześnie wszyscy pozostali zajmujący się budownictwem instrumentów wypartych z praktyki muzykowania dworskiego - a więc instrumentów ludowych - staną się grupą autonomiczną, realizującą nadal w sztuce lutniczej formy wyparte z kręgu profesjonalizmu. Pomiedzy tymi dwiema grupami społecznymi zachodzić będzie komunikacja, wymiana z reguły dwukierunkowa: najpierw od ludowości w kierunku profesjonalizmu, a potem - vice versa. Rezultaty tego oddziaływania są uchwytne do dzisiaj, w dzisiejszym instrumentarium ludowym. Siła oddziaływania ze strony instrumentarium profesjonalnego na ludowe wpłynęła na stopień i rodzaj modyfikacji pierwotnych form ludowych dostrzegalnych w dzisiejszym instrumentarium. **Rodzaj** modyfikacji wzoru, czy lepiej deformacji tegoż wzoru - idei, implikowany jest postawą twórczą lutnika, która z kolei uwarunkowana jest ogólnym wykształceniem, wiedzą fachową, umiejętnościami, talentem itp. **Stopień** modyfikacji cech typowych dla pewnego rodzaju instrumentu dostrzegalny w danym egzemplarzu pozwala zaszerzegać budowniczego do jednej z trzech kategorii: artysty, amatora, budowniczego ludowego. Odnosimy to twierdzenie w przypadku lutnictwa tylko do skrzypiec, gdyż tylko ten instrument cieszy się zainteresowaniem wszystkich trzech kategorii lutników.

Lutnik artysta powinien być w równym stopniu lutnikiem i artystą. Rodzaj deformacji przez niego stosowanej porównać można do tej, jaką stosuje artysta plastyk podczas portretowania. Modelem jest tu idealne wyobrażenie skrzypiec, portretem - stworzony instrument.

Lutnik amator stara się naśladować we wszystkim lutnika artystę. Unika on jednakże rzeczy najbardziej istotnej w sztuce - właśnie deformacji. Nie oznacza to, że jego instrumenty są dokładnym odbiciem ideału. Występuje tu deformacja niezamierzona, nieświadoma i obejmująca elementy, do których nie powinna się zakradać. Łatwo zauważyć, że w przeciwieństwie do wprowadzonego uprzednio pojęcia produkcji amatorskiej tym razem określenie amator ma sens współczesny, pejoratywny. Pojęcie amatorstwa w tym znaczeniu dotyczy walorów artystycznych dzieła sztuki lutniczej, a nie trybu wytwarzania uwarunkowanego stosunkami produkcji. Nie należy też przenosić

¹ Wł. Kamiński, *Instrumentarium muzyczne w Polsce średniowiecznej*. [w:] *Musica medii aevi II*. PWM 1968, s. 20 i n.

² Wł. Kamiński, *Z badań nad kształtowaniem społecznej funkcji instrumentarium muzycznego w Polsce*. [w:] *Z dziejów muzyki polskiej*, z. 9. Bydgoszcz 1969, s. 72

tego pojęcia na lutników autodydaktów, których dzieła odznaczają się częstokroć wysokimi walorami artystycznymi.

Lutnik ludowy (w wypadku budownictwa skrzypcowego), podobnie jak amator, naśladuje pracę artysty. Rezultat jego działania jest jednak nieraz tak odmienny od ogólnie nawet wyobrażonej idei skrzypiec, iż wypadłoby raczej efekt tej pracy uznać za twór samoistny, stosowaną deformację za transformację, która usprawiedliwiałaby przyznanie lutnikowi miana artysty (artysty ludowego), a jego wytworom - określenia dzieła sztuki. Naśladownictwo dotyczy tu tylko spraw najogólniejszych, warunkujących fakt, że wynikiem czynności kreacyjnych jest instrument. Natomiast sposób kreowania, wybór ostatecznych konkretnych form dla poszczególnych elementów instrumentu jest wysoce oryginalny i zależy każdorazowo od indywidualności ludowego artysty.

Materiał jakim dysponujemy pochodzi z końca wieku XIX i XX w. Rzecz zastanawiająca, że ogromna większość prac, by nie powiedzieć wszystkie, poświęconych sztuce ludowej traktuje o sztuce XIX w. Dzieje się tak zapewne dlatego, ponieważ istotnie polska sztuka ludowa przeżywa około połowy XIX w. niezwykle rozkwit. Jak twierdzi Piwocki³ przyczyną tej przemiany jest powrót do oczyszczania chłopów, co pozwala co najmniej ich części na zgromadzenie środków wystarczających do podniesienia stopy życiowej i wzmożenia chociażby najsłabszych potrzeb estetycznych. Twierdzenie to może być i słuszne w stosunku do innych dziedzin sztuki ludowej, jednak źródła takiego stanu rzeczy należałoby upatrywać gdzie indziej. Otóż od XIX w. poczynają się dopiero rozwijać poważne zainteresowanie sztuką ludową, co jest wynikiem zmian światopoglądowych i budzenia się poczucia odrębności kulturowej. Uwzględniając ponadto nietrwałość niektórych wytworów sztuki, staje się jasne i oczywiste, że to, co zachowało się, pochodzi z lat nam najbliższych. Zakres historyczny materiału ma także swoją górną granicę, na razie jeszcze nietrwałą, niesprecyzowaną, lecz coraz wyraźniej zarysowującą się. Chodzi o to, że niektóre grupy instrumentów wymarły już całkowicie (np. złóbcoki, suka, mazanki) inne zanikają (basy, skrzypce ludowe). Skrzypce roboty ludowej wypierane są coraz częściej przez instrumenty fabryczne. Również zanik kapel, tych samorodnych lub zmiana ich składu instrumentalnego przyczynia się do osłabienia zainteresowania lutnictwem wśród ludności wiejskiej. Przemiany te są charakterystyczne dla całej szerokiej twórczości ludowej. W wyniku migracji ludności wiejskiej, stałej tendencji do przejmowania wzorców miejskich, a ostatnio w wyniku wprowadzenia środków masowego przekazu, następują szybkie przemiany kulturowe – unifikacja sztuki ludowej i profesjonalnej.

Omawiane w artykule niniejszym instrumenty pochodzą z różnych terenów Polski. Skrzypce w liczbie pięciu egzemplarzy zbudowane zostały w Wielkopolsce, Małopolsce, w Opolskiem, na Podhalu i na Białostocczyźnie. Mazanki pochodzą z Wielkopolski, basy z Kaliskiego i Podhala, złóbcoki z Podhala. Najwięcej uwag szczegółowych poświęcam skrzypcom jako instrumentowi cieszącemu się, jak wspominałem, zainteresowaniem trzech kategorii lutników.

Przegląd ludowych instrumentów smyczkowych rozpoczynam od najstarszego obiektu - gęśli opolskich z XI w. zrekonstruowanych przez Włodzimierza Kamińskiego na podstawie znaleziska archeologicznego.⁴ Jakkolwiek rekonstrukcja ta nie była rzeczą łatwą i być może skonkretyzowana w niej hipoteza będzie kiedyś zmodyfikowana, to z całą pewnością stwierdzić możemy w tym instrumencie pojawienie się cech typowych dla późniejszego polskiego instrumentarium ludowego: dłubany korpus nie klejony z boczkami oraz taka konstrukcja, która implikuje paznokciową technikę gry. Te dwie cechy występują w instrumentach, które dotrwały w praktyce ludowej do lat niemalże ostatnich. Pierwszym z nich, który zachował najwięcej cech archaicznych jest suka, będąca w użyciu do lat dwudziestych XX w, w okolicach Biłgoraja w woj. lubelskim. Jediną informację o niej podaje Kazimierz Moszyński zamieszczając rysunek z 1888 r.⁵ Instrument ten łączy w sobie znamiona średniowiecznego smyczkowego instrumentarium ludowego z nawarstwieniami późniejszymi, zaczerpniętymi z wzorów profesjonalnych i jest klasycznym przykładem oddziaływania instrumentarium profesjonalnego na ludowe. Cechami tradycyjnymi są: krótka i szeroka szyjka zakończona płytą kołkową z odspodnie osadzonymi kołkami, szerokie rozstawienie strun wskazujące

³ Ks. Piwocki, *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*. Wrocław 1953.

⁴ Wł. Kamiński, *Instrumentarium...*

⁵ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian, cz. II. Kultura duchowa*, z. 2. Kraków 1939, s. 1294.

na technikę paznokciową stosowaną przy grze na tym instrumencie, rozeta a przede wszystkim podstawek. Posiada on długie nóżki przechodzące przez otwory w płycie wierzchniej i opierające się wewnątrz instrumentu o jego spód, stanowiący prawdopodobnie całość z boczka (na podstawie rysunku nie można tego z całą pewnością stwierdzić). Forma podstawka, jaką tu mamy, jest najstarszą ze znanych przykładów. Podobną konstrukcję obserwujemy w serbach przedstawionych na polichromii kościoła w Grębieniu z lat 20-30-tych XVI w., co stwierdził pierwszy Kamiński. Jeżeli odrzucimy późniejsze nawarstwienia, a więc otwory rezonansowe w kształcie efów skrzypcowych i kształt korpusu przejęty także od skrzypiec oraz, zapewne później dodaną, czwartą strunę, otrzymamy obraz suki w postaci znanej naszemu ludowi przed pojawieniem się skrzypiec.

Jak wyglądały średniowieczne ludowe skrzypce, pośrednio informuje nas inny instrument - oktawka czorsztyńska, którą opisuje A. Chybiński.⁶ I w tym wypadku konieczne jest odrzucenie późniejszych nawarstwień, do których należy podstrunnica (w suce jej nie ma), otwory rezonansowe w kształcie efów, a także skrzynka kołkowa zakończona ślimakiem. Długość całkowita instrumentu i sposób ustawienia kołków odpowiada odnośnym cechom skrzypiec. Oktawka stanowi zatem reliktową formę dawnych skrzypiec, które otrzymawszy w I poł. XVI w. kształt klasyczny wyparły stopniowo z instrumentarium wiejskiego formę tradycyjną. Ta w postaci oktawki przetrwała do naszych czasów jedynie na południu Polski.

Mazanki i basy kaliskie także zachowują podstawową cechę polskich ludowych instrumentów smyczkowych – żłobiony korpus, W mazankach i w niektórych egzemplarzach basów jest on żłobiony wraz z szyjką. Istotną wspólną cechą tych instrumentów jest podstawek reprezentujący w porównaniu z suką kolejne stadium rozwojowe i to bezpośrednio następne.

W mazankach bowiem ma on już tylko jedną nóżkę przechodzącą przez otwór w płycie wierzchniej specjalnie w tym celu wycięty. Basy kaliskie pozwalają na szersze spojrzenie na dzieło sztuki lutniczej, gdyż są lepiej zdokumentowane⁷. Tu obserwujemy może w największym stopniu dużą swobodę ludowego artysty w odrzucaniu szablonów. Już sam kontur instrumentu w poszczególnych egzemplarzach przybiera niezwykle zróżnicowane formy, od blisko spokrewnionych z kształtem grupy skrzypcowej, aż do niemal prostokątnych. Swoboda ta znajduje odzwierciedlenie w wymiarach, które różnią się nieraz w granicach 100 % (np. wysokość boczka waha się od 6 do 16 cm przy szyjce i od 6,5 – 17,5 cm przy wcięciach bocznych, maksymalna wypukłość korpusu wynosi od 9 do 19 cm, szerokość górna korpusu od 24 cm do 35). Szczególnie oryginalnie modelowane są kołki oraz ślimak, który mimo swej surowości zawsze zachowuje rys indywidualnego prymitywizmu. Oba typy instrumentu są przykładem oddziaływania instrumentarium profesjonalnego na ludowe. Proweniencji ludowej jest tu główna zasada konstrukcyjna (żłobienie w jednolitym kawałku drewna) i typ podstawka. Wpływ instrumentarium profesjonalnego; zaznacza się przede wszystkim w kształcie konturu instrumentu i kształcie otworów rezonansowych przejętych i tym razem od instrumentów grupy skrzypcowej.

Złóbcoki podhalańskie obok wspomnianej wyżej oktawki czorsztyńskiej są ilustracją zjawiska peryferyczności tzn. zachowania starych form na terenach odciętych od obcych wpływów. W złóbcokach utrwalone zostały cechy azjatyckiego rebeku. Korpus instrumentu żłobiony w jednym kawałku drewna oraz szyjka mają kontur spłaszczonego owalu upodabniając się w niektórych egzemplarzach do zarysu owocu migdałowego.

Obok oktawki czorsztyńskiej jest to jedyny typ w smyczkowym polskim instrumentarium ludowym, który nie asymilował wcięć bocznych charakterystycznych dla grupy skrzypcowej. Spód złóbcoków wymodelowany jest w ten sposób, iż powstają podłużne płaszczyzny na wzór żeberkowej konstrukcji instrumentów lutniowych. Oczywiście i tu nieodzowna jest eliminacja późniejszych wpływów instrumentarium profesjonalnego – odrzucenie dodanej czwartej struny, otworów rezonansowych w kształcie efów i ślimaka.

Lutnika zainteresuje niewątpliwie materiał, z którego wykonywano wspomniane dotąd instrumenty. Gęśle opolskie wykonano z drewna lipowego. Oktawka czorsztyńska posiada korpus wraz z

⁶ A. Chybiński, *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*. [w:] *O polskiej muzyce ludowej*. Kraków 1961 PWM, s. 400 i n.

⁷ J. Lisakowski, *Nieznane ludowe instrumenty muzyczne. Basy kaliskie*. „Muzyka” 1965 nr 3

szyjką oraz podstrunnicą wykonane z drewna bukowego, płytę wierzchnią ze świerku, kołki i strunociąg - z jaworu. Mazanki, wg ludowego budowniczego Tomasza Śliwy, powinny mieć korpus wykonany z buczyny, jesionu, dębu lub gruszy, zaś wierzchnią płytę ze świerku a wyjątkowo z sosny. W basach kaliskich dobór materiału uwarunkowany jest drzewostanem okolicy⁰. Korpus instrumentu wyrabiano z wierzby lub topoli, płyty wierzchnie w wielu egzemplarzach były sosnowe. Podstrunnice wykonywano wyłącznie z drewna sosnowego. Pozostałe części jak strunociągi, kołki i podstawki wyrabiano z gruszy, grabu, buku, akacji i dębu. Złóbcoki mają najczęściej korpus z szyjką wykonany z jaworu, płytę wierzchnią – ze świerku. Podstrunnice z reguły wykonywano ze świerku, rzadziej z drewna bukowego lub jaworu. Kołki – z jesionu i buczyny, strunociąg i podstawek – z jaworu. W tym krótkim zestawieniu zwraca uwagę konsekwencja w doborze materiału na płytę wierzchnią.

Centralnym obiektem naszych zainteresowań są skrzypce. Operując skromnym co prawda materiałem pięciu instrumentów z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu (Oddział Instrumentów Muzycznych) nie jesteśmy w stanie przeprowadzić pełnej typizacji ludowych skrzypiec w Polsce. Nie istnieje również literatura dotycząca tego zagadnienia. W publikacjach obcych skrzypce w wersji ludowej są zaledwie wzmiankowane⁸. Skromny zatem niniejszy przyczynek stanowić będzie zaczątek poważniejszych studiów nad ludowymi skrzypcami w Polsce. Wnioski tu zawarte będą w trakcie dalszych badań na pewno niejednokrotnie modyfikowane i uzupełniane w miarę pozyskiwania nowych obiektów.

W celu gruntowniejszego zapoznania się z problematyką instrumentologiczną ludowej sztuki lutniczej przeanalizuję jeden z instrumentów. Są to skrzypce wykonane współcześnie przez anonimowego lutnika pochodzącego ze wsi Górka Duchowna w pow. leszczyńskim woj. poznańskiego. Materiał: płyta wierzchnia – modrzew, płyta spodnia, boczek, szyjka – grab, podstrunnica i trzy kołki – grabina malowana na czarno, czwarty kołek – roboty fabrycznej. Korpus nie barwiony. Egzemplarz ten, jako jeden z oryginalniejszych, pozwala już na pierwszy rzut oka uchwycić kilka typowych cech lutnictwa ludowego. Kontur instrumentu nie preferuje linii opływowych, łagodnych lecz nieregularnych. Korpus jest dosyć wydłużony przez odpowiednie wymodelowanie wcięć bocznych. Tego typu modele spotykamy w początkowym etapie rozwoju lutnictwa profesjonalnego (por. np. skrzypce szkoły bresciańskiej z XVI w. z kolekcji Muzeum Instrumentów w Mediolanie, Nr kat. 45). Na związek tego instrumentu z instrumentami dawnych mistrzów wskazują jeszcze inne cechy. Strunociąg wzorowany jest na modelach siedemnastowiecznych, o czym świadczy jego kształt oraz sposób połączenia z guzikiem – wiązadło przeciągnięte jest przez dwa otwory przebite na wylot, tak jak to ma miejsce w suce, oktawce, starszych egzemplarzach mazanek i z reguły we wszystkich złóbcokach.

Drugą cechą podkreślającą ten związek jest charakterystyczne połączenie szyjki, podstrunnicy i korpusu. Zbyt niskie osadzenie szyjki spowodowało konieczność naklejenia klinowatej nakładki o grubości 4 mm przy jej końcu. Dzięki temu podstrunnica podniesiona została nad płytę. Klin między podstrunnicą a szyjką jest właśnie typowy dla starszych instrumentów z krótką menzurą⁹. Następna cecha – to kołki bardzo cienkie w stosunku do normalnej ich długości, w wyniku czego wystają swymi końcami ponad 15 mm za krawędzie zewnętrzne korytka. Rozmieszczenie otworów kołkowych w dawny sposób, a więc nie na linii prostej lecz na linii środkowej ścianek bocznych komory kołkowej także jest znamienne dla starszych modeli instrumentów profesjonalnych lutników.

Te zbieżności pozwalają postawić hipotezę, że w tradycji ludowego lutnictwa zachował się dawny wzorzec instrumentów z krótką menzurą i on stanowił odskocznnię dla ludowych twórców nawet najnowszych czasów⁰. Oprócz wyżej wymienionych cech instrument ten posiada elementy specyficznie ludowe. Sposób rzeźbienia płyt wskazuje na większą dbałość o formę płyty wierzchniej niż spodniej. Krój efów oraz ich rozmieszczenie nie jest wynikiem sztywnego naśladownictwa

⁸ B. Sárosi, *Die Volksinstrumente Ungarns*. Leipzig 1967, s. 55.

⁹ Por. skrzypce wykonane przez P. Romboutsy z kolekcji Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu (syg. MNP-I.574).

lecz świadczy o świadomej intencji, wyborze formy odpowiadającej uprzednio zafiksowanej koncepcji. Charakterystyczną cechą strony plastycznej instrumentu jest brak żyłki, niezabarwienie korpusu, oryginalne wykończenie ślimaka i komory kołkowej. Ostry kontrast tworzący się między częściami czarnymi a jasną płaszczyzną płyty też można zaszeregować do arsenału środków wyrazu sztuki ludowej. Wreszcie konstrukcja wnętrza wskazuje na odmienne niż w lutnictwie profesjonalnym traktowanie poszczególnych składników. W omawianym wypadku mamy bardzo długi pieńek dolny (okół 10 mm) a listewki obszycia są wielokrotnie pozałamywane z uwagi na swój przekrój (5 x 5 mm).

Opisany instrument reprezentuje typ ludowego lutnictwa w formie czystej nie skażonej dążeniami do profesjonalizacji, co prowadziło do uwikłania się w manery amatorszczyzny. Analiza pozostałych egzemplarzy pozwoliła na wyciągnięcie wniosków z uwzględnieniem zastrzeżeń poczynionych uprzednio. Wbrew temu, co sugerują Pawlakowie, budowniczości ludowi nie stosują rygorystycznie zasady użytkowania jedynie świerku na płytę wierzchnią¹⁰. W przeanalizowanych instrumentach wykonywano ją także z gruszy, modrzewia i sosny. Zgodzić się jednak trzeba z ich uwagą, że istotnym lecz nie decydującym czynnikiem w doborze drewna był lokalny stan zadrzewienia. Ogólnie możemy stwierdzić znaczne zróżnicowanie materiału i brak tu jakiegokolwiek uchwytnej w tym stanie badań zasad jego selekcji. Kontur, rzeźbienie płyt, krój efów, forma ślimaka traktowane są przez lutnika ludowego indywidualnie. Każdy z nich wnosi elementy niespotykane na gruncie profesjonalizmu. Nie jest to, jak pozornie mogłoby się wydawać, sprawą przypadku, gdyż elementy te w formie „wzorcowej” nie są trudne do naśladowczego zrealizowania. Charakterystyczną cechą jest brak żyłki, która występuje tylko w jednym instrumencie w formie naturalnej. Zastępuje się ją nieraz obwiedzeniem krawędzi ciemniejszą farbą. W jednym przypadku obserwujemy nawet swoisty eksperyment: funkcję żyłki pełni wpuszczony w rowek czarny sznureczek. Oczywiście jest to funkcja czysto estetyczna, a nie konstrukcyjna. Egzemplarz ten zresztą i pod innymi względami zasługuje na miano eksperymentu szczególnie z uwagi na zagadkowe przesunięcie duszy i belki basowej oraz ich wzajemne połączenie przy pomocy poprzecznej dźwigienki. Potwierdza to tylko fakt twórczego stosunku ludowego artysty do budowanego instrumentu preradzającego się nawet w eksperymentatorstwo. Cechą ogólną skrzypiec ludowych jest nieużywanie formy do sklejanania boczaków. Tym bardziej należy podziwiać doskonałość ich sklejenia w niektórych instrumentach. Generalną zasadą jest także większa dbałość o formę zewnętrzną niż prawidłowość konstrukcji wewnętrznej – stąd częste pomijanie obszycia czy belki basowej, deformacja pieńków jako elementów niewidocznych. Lutnika ludowego interesuje przede wszystkim forma, kształt; dźwięk natomiast jest sprawą dla niego drugorzędną.

Polskie lutnictwo spełniło przed wiekami swe najważniejsze zadanie powołując do życia instrument, który zrobił ogromną karierę będąc do dzisiaj jednym z niezastąpionych środków wykonawczych. Od momentu wkroczenia skrzypiec na teren instrumentarium profesjonalnego impulsy, bodźce do dalszego rozwoju będą szły w odwrotnym kierunku, tzn. od instrumentu profesjonalnego do ludowego. Lutnik nasz nie pozostawał bierny wobec nich, nie był także ich niewolnikiem.

Sztuka ludowa nie może być rozpatrywana w oderwaniu od innych dziedzin kultury narodowej. Podkreślając różnice między oficjalną sztuką lutniczą a sztuką ludową byliśmy w stanie tym wyraźniej uchwycić specyficzne rysy tej ostatniej. To, co stwierdziliśmy, koresponduje z cechami ogólnymi całej twórczości ludowej. Dostrzegliśmy tam bowiem silny związek z tradycją, tradycją sztuki ludowej i sztuki oficjalnej, uproszczenie kształtów i ich redukcją do rzeczy najważniejszych, deformację kształtów i tendencję do ekspresyjnego oddziaływania. Były także wpływy z zewnątrz. Lutnik ludowy zachował jednak własną żywotną indywidualność, która stała się czynnikiem kreującym instrument na dzieło sztuki.

¹⁰ D. i A. Pawlakowie, *Instrumenty muzyczne*. [w:] *Kultura ludowa Wielkopolski*. Poznań 1967, t. III, s. 269-297.