

dr Joanna Mytnik-Daniluk

Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: j.mytnik@uwb.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0003-3924-8188>

Amatorskie zespoły muzyki dawnej w Polsce w latach 2001–2025. Dynamika, struktura i perspektywy ruchu wykonawczego

AMATEUR EARLY MUSIC ENSEMBLES IN POLAND IN 2001–2025: DYNAMICS, STRUCTURE, AND PROSPECTS OF THE PERFORMANCE MOVEMENT

Summary

The aim of the article is to present the amateur early music movement in Poland in the years 2001–2025 and to highlight its significance as a form of cultural education for children and young people. The theoretical section outlines the origins of historically informed performance and the role of amateur music-making in shaping the artistic sensibility, social competences, and cultural identity of young participants. The empirical section presents the findings of research into the dynamics, structure, and institutional background of the movement over the quarter-century under study. The article concludes with a diagnosis of current challenges and a call for the development of recommendations for cultural policy in support of this important yet endangered segment of Polish musical life.

Keywords: early music; amateur movement; cultural heritage; cultural education

Streszczenie

Celem artykułu jest zaprezentowanie amatorskiego ruchu muzyki dawnej w Polsce w latach 2001–2025 oraz ukazanie jego znaczenia jako formy edukacji kulturalnej dzieci i młodzieży. W części teoretycznej przybliżono genezę historycznego wykonawstwa oraz rolę amatorskiego muzykowania w kształtowaniu wrażliwości artystycznej, kompetencji społecznych i tożsamości kulturowej młodych uczestników. W części empirycznej zaprezentowano wyniki badań nad dynamiką, strukturą i zapleczem instytucjonalnym środowiska w omawianym ćwierćwieczu. Ar-

tykuł zamyka diagnoza aktualnych wyzwań i postulat wypracowania rekomendacji dla polityki kulturalnej wspierającej ten ważny i zagrożony segment polskiego życia muzycznego.

Słowa kluczowe: muzyka dawna; ruch amatorski; dziedzictwo kulturowe; edukacja kulturalna

Wstęp

Muzyka dawna stanowi istotny element dziedzictwa kulturowego Polski i Europy. Choć rozwój tej dziedziny jest widoczny głównie w środowisku profesjonalnym, to równie ważną, lecz często niedostrzeganą rolę odgrywają amatorskie zespoły. Ich działalność ma duże znaczenie dla upowszechniania kultury muzycznej, edukacji artystycznej oraz integracji lokalnych społeczności. Wnoszą one wkład w budowanie tożsamości kulturowej i zachowanie historycznego repertuaru, funkcjonując często z pasji, bez wsparcia instytucjonalnego.

Pomimo rosnącego zainteresowania muzyką dawną, brakuje kompleksowych badań ukazujących stan, potrzeby i potencjał rozwojowy amatorskich zespołów w tym obszarze. Nie są one objęte systematycznym finansowaniem ze strony państwa ani lokalnych instytucji, a ich funkcjonowanie często opiera się na działaniach oddolnych i społecznych. Brak danych powoduje, że ten segment pozostaje niewidoczny dla decydentów, co utrudnia formułowanie skutecznych strategii wsparcia.

Podjęcie tematu jest zatem uzasadnione potrzebą zdiagnozowania niewystarczająco rozpoznanego obszaru kultury muzycznej oraz opracowania rekomendacji, które mogą realnie wpłynąć na rozwój tej formy aktywności artystycznej. Diagnoza ta może również przyczynić się do wzmocnienia roli muzyki dawnej w edukacji muzycznej i promocji dziedzictwa kulturowego Polski.

Celem ogólnym badań jest uzyskanie dogłębnych informacji na temat funkcjonowania amatorskich zespołów¹ muzyki dawnej w Polsce: ich repertuaru, związku z tradycją i kulturą narodową, korzystania ze współczesnych mediów i sposobów promocji własnej marki, ze szczególnym uwzględnieniem ich kondycji, wyzwań, potrzeb oraz szans i kierunków rozwoju.

1 Na potrzeby niniejszego opracowania przez „amatorski zespół muzyczny” rozumie się zespół, którego działalność muzyczna nie stanowi podstawowego źródła utrzymania jego członków, lecz jest podejmowana przede wszystkim z pasji i w ramach aktywności pozazawodowej. Ponieważ brak jest jednego powszechnie przyjętego kryterium rozróżnienia działalności amatorskiej i profesjonalnej, kwalifikacja danego zespołu do jednej z tych kategorii ma częściowo charakter umowny i zależy od przyjętych założeń definicyjnych.

1. Muzyka dawna i jej historyczne wykonawstwo – wprowadzenie do problematyki

Termin „muzyka dawna” funkcjonuje w polskim obiegu kulturalnym i naukowym od kilkudziesięciu lat, jednak jego zakres znaczeniowy jest szerszy, niż mogłoby się wydawać przy pierwszym zetknięciu. W najprostszym ujęciu dotyczy on kompozycji powstałych od średniowiecza przez renesans aż po barok, których wykonawstwo wiąże się z koniecznością użycia historycznego instrumentarium lub przynajmniej odwołania się do dawnych konwencji i praktyk². Jak jednak zauważa Witold Paprocki, pojemność tych dwóch słów jest znacznie większa. Chodzi o poszukiwanie możliwie najoryginalniejszego oblicza dzieła, jego brzmienia oraz stylistyki wykonania, niezależnie od epoki, w której ono powstało³.

Ruch historycznego wykonawstwa muzyki dawnej ugruntował swoją pozycję pod anglojęzycznym akronimem HIP (Historically Informed Performance). Upowszechnienie się tego pojęcia symbolizuje pewien przełom w myśleniu o relacji między przeszłością a teraźniejszością w muzyce – odejście od utopii całkowitej rekonstrukcji historycznego brzmienia na rzecz świadomego, krytycznego czerpania z wiedzy o dawnej praktyce muzycznej. Jak bowiem zauważył Richard Taruskin,

źródeł wzrastającej popularności realizacji utworów Monteverdiego, Bacha czy Mozarta z wykorzystaniem instrumentarium z epoki upatrywać należało nie tyle w archaiczności ich brzmienia, lecz zupełnie czymś innym, a mianowicie nowatorskim i rewolucyjnym spojrzeniu na kwestię interpretacji dzieła, zwłaszcza w stosunku do skostniałych i sztucznie zakonserwowanych tradycji romantycznych i witalistycznych przełomu XIX i XX wieku⁴.

Genezy współczesnego ruchu historycznego wykonawstwa należy szukać w drugiej połowie XIX wieku, kiedy wzrosło zainteresowanie dawnym repertuarem i instrumentarium. Istotną rolę odegrali m.in. Wanda Landowska⁵ oraz Arnold Do-

2 Szerszy punkt widzenia na termin „muzyki dawnej” i „wykonawstwa historycznego” zob. Wojciech Marchwica, „Wykonawstwo historyczne: Ideologia czy powinność?”, w *Almanach muzykologii krakowskiej: 1911–2011*, red. Małgorzata Woźna-Stankiewicz i in., Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 30 (Musica Iagellonica, 2016), 442–464.

3 Zob. Witold Paprocki, „Muzyka dawna: Nieznane oblicze kontrkultury”, *Czas Kultury* 1 (2011): 46–55.

4 Cyt. za Marek Nahajowski, „Historyczne wykonawstwo muzyki dawnej – między idealizmem a pragmatyzmem”, *Notes Muzyczny* 1, nr 19 (2023): 203.

5 Zob. Wanda Landowska, *Music of the Past*, tłum. William Aspenwall Bradley (Alfred A. Knopf, 1924); Urszula Jasiocka-Bury, „Nostalgiczny powrót do przeszłości czy poszukiwanie brzmienia? O wykorzystaniu klawesynu współczesnego w wykonawstwie muzyki dawnej”, *Notes Muzyczny* 2, nr 16 (2021): 117–135, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0015.5496>.

lmetsch⁶, którzy przyczynili się do ponownego wprowadzenia historycznych instrumentów do praktyki koncertowej.

Właściwy rozkwit ruchu HIP przypadł na lata 70. XX wieku. Pokolenie pionierów, takich jak: Nicolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Jordi Savall, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, Emma Kirkby⁷, nadało temu zjawisku kształt zarówno artystyczny, jak i intelektualny. Co znamienne, ruch ten nie ograniczał się do sfery estetycznej. Był jednocześnie wyrazem sprzeciwu wobec zastanych konwencji życia muzycznego, hierarchii i etykiety sali koncertowej, dominacji wąskiego kanonu repertuarowego oraz anonimowości relacji między wykonawcą a publicznością. W tym sensie historyczne wykonawstwo muzyki dawnej wpisywało się, paradoksalnie, w klimat kontestacji kulturowej lat 60. i 70. XX wieku. Nie było jednak spektakularnym buntem ulicy, lecz cichą rewolucją sal kameralnych i kościołów⁸.

Kwestia autentyczności wykonania stanowiła przez kilka dekad centralny problem dyskursu wokół muzyki dawnej, nierzadko wzbudzając ostre polemiki. We wczesnej fazie ruchu dominowało przekonanie, że zadaniem wykonawcy jest jak najdokładniejsze odtworzenie oryginalnych warunków brzmieniowych dzieła: dobór właściwego instrumentarium, przestrzeganie historycznych zasad ornamentyki i artykulacji. Z czasem jednak takie podejście zaczęło być postrzegane jako zbyt ortodoksyjne. Harnoncourt przestrzegał przed redukowaniem roli muzyka do historyka, pisząc, że „aspekt historyczny – jak to niegdyś robiono, jak to naprawdę brzmiało – oczywiście może na pewien czas zafascynować. Ale nie jest muzykiem ktoś, kto z tego zainteresowania uczyniłby swój zawód; takiego człowieka określiłbym raczej mianem historyka”⁹. Natomiast Daniel Leech-Wilkinson zwracał uwagę, że wykonania repertuaru starszego niż renesansowy stanowią z konieczności w pełni współczesny fenomen artystyczny¹⁰. Spór o autentyczność stopniowo tracił na ostrości, ustępując miejsca bardziej pragmatycznemu i otwartemu podejściu do relacji między wiedzą historyczną a inwencją wykonawcy¹¹.

6 Zob. Karolina Kolinek-Siechowicz, „Paralele i paradoksy odrodzenia muzyki dawnej”, *Ruch Muzyczny* 62, nr 3 (2019): 14–17.

7 Zob. Thomas Forrest Kelly, *Muzyka dawna: Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. Katarzyna Marczak (Fundacja inCanto, 2024); Paprocki, „Muzyka dawna”, 46–55.

8 Zob. Paprocki, 46–55.

9 Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. Magdalena Czajka (Fundacja „Ruch Muzyczny”, 1995), 88.

10 Zob. Nahajowski, „Historyczne wykonawstwo muzyki dawnej – między idealizmem a pragmatyzmem”, 203–209.

11 Zob. Kolinek-Siechowicz, „Paralele i paradoksy odrodzenia muzyki dawnej”, 14–17.

Przełom XX i XXI wieku przyniósł wyraźne poszerzenie horyzontów artystycznych w środowisku muzyki dawnej. Wykonawcy coraz śmielej sięgają po inspiracje spoza obszaru ścisłej rekonstrukcji historycznej, łącząc repertuar dawny z tradycjami muzyki ludowej, jazzem, tańcem czy teatrem. Festiwale muzyki dawnej z niszowych przedsięwzięć dla wyspecjalizowanej publiczności przekształciły się w wydarzenia o szerokim zasięgu, a nagrania fonograficzne uczyniły ten repertuar dostępnym dla słuchaczy na całym świecie. Zarazem obserwuje się stopniowe przesuwanie granic samego pojęcia „dawności”: historycznemu podejściu interpretacyjnemu podlegają dziś nie tylko epoki przedromantyczne. Jak zauważa Karolina Kolinek-Siechowicz, „dziś historycznemu podejściu zaczęły podlegać także epoki, które u źródeł nurtu do historii jeszcze nie należały – druga połowa wieku XIX, a nawet wiek XX”¹².

Muzyka dawna jest zatem zjawiskiem wielowymiarowym: historycznym i zarazem żywo obecnym we współczesnej kulturze muzycznej, niszowym i coraz szerzej dostępnym, restrykcyjnym wobec źródeł i otwartym na twórczy dialog z teraźniejszością. Jej wartość polega nie tylko na przybliżaniu zapomnianego dziedzictwa dźwiękowego Europy, lecz także na stawianiu fundamentalnych pytań o naturę interpretacji muzycznej, o relację między wiernością dziełu a kreatywnością wykonawcy, o granice rekonstrukcji i prawa artystycznej wyobraźni. Te pytania, jak pokazuje literatura przedmiotu, pozostają otwarte. Właśnie dlatego muzyka dawna wciąż stanowi jeden z najbardziej intelektualnie żywotnych nurtów współczesnego życia muzycznego.

2. O amatorskim ruchu artystycznym i wartościach muzykowania

2.1. Ruch amatorski – istota i znaczenie

Amatorski ruch artystyczny stanowi jeden z fundamentów życia kulturalnego społeczeństwa. Jego istotą jest dobrowolne, pozazawodowe uprawianie różnych form działalności artystycznej (np. muzycznej, teatralnej, tanecznej, plastycznej) motywowane wewnętrzną potrzebą twórczą i dążeniem do uczestnictwa w kulturze jako jej aktywny współtwórca, nie tylko bierny odbiorca. Elżbieta Szubertowska przywołuje Stanisława Wiechowicza, gorliwego propagatora ruchu amatorskiego, który trafnie zauważył, że „o kulturze muzycznej narodu nie świadczą tylko wybitne jednostki czy ilość zawodowych instytucji muzycznych, ale przede wszystkim ilość i poziom amatorskich zespołów muzycznych”¹³. Myśl ta, sformułowana kilkadziesiąt lat temu,

12 Kolinek-Siechowicz, 17.

13 Elżbieta Szubertowska, „Śpiewanie – aktywność muzyczna niedoceniana i zaniedbywana”, w „Seria Edukacja – Rodzina – Społeczeństwo”, *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Gospodarki* 36 (5 2020): 240.

zachowuje pełną aktualność – d amatorski ruch artystyczny jest zwierciadłem muzycznej i kulturowej kondycji społeczeństwa, a jednocześnie narzędziem jej kształtowania.

W odróżnieniu od wykonawstwa profesjonalnego, które rządzi się logiką rynku, specjalizacji i zawodowego kunsztu, działalność amatorska czerpie swoją moc ze spontaniczności, wspólnotowości i bezinteresowności zaangażowania. Uczestnik amatorskiego zespołu muzycznego, czy to chóru, orkiestry, czy grupy kameralnej, nie kieruje się rachunkiem ekonomicznym. Jak pisał Antoni Szaliński,

w wielkiej rzeszy członków różnego rodzaju zespołów duży procent stanowią ludzie odczuwający nieprzepartą potrzebę muzykowania. To pragnienie jest tak silne, że każe chórzystom nie znającym nut, nie znającym zasad emisji głosu, podporządkować się narzuconej dyscyplinie artystycznej i uczyć się mozolnie z próby na próbę tekstu pieśni¹⁴.

Beata Kamińska-Kłos, powołując się na słowa autora, dodaje, że „człowiek zarażony bakcyłem muzykowania zrobi wszystko, żeby dać upust wewnętrznej potrzebie muzykowania”¹⁵. Ta wewnętrzna motywacja, będąca źródłem amatorskiej aktywności muzycznej, nadaje jej szczególny charakter pedagogiczny i wychowawczy, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym.

Amatorskie muzykowanie, rozumiane jako czynne uprawianie muzyki dla własnej przyjemności, satysfakcji i celów relaksowych, wpisuje się w szerszy kontekst edukacji kulturalnej. Anna Janosz-Olszowy wskazuje, że „udział w amatorskim zespole wpływa na zainteresowania i upodobania muzyczne członków, co wyraża się uczestnictwem w imprezach muzycznych, czynnym muzykowaniem, a także kształceniem muzycznym”¹⁶. Amatorski zespół staje się zatem przestrzenią nieustannego samodoskonalenia oraz miejscem, gdzie wiedza i umiejętności zdobywane są nie z przymusu, lecz z autentycznej potrzeby.

2.2. Wartość artystyczna muzycznego wykonawstwa amatorskiego

Wartość artystyczna amatorskiego muzykowania bywa często niedoceniana w dyskursie publicznym, zdominowanym przez kategorie profesjonalizmu i technicznej perfekcji. Tymczasem Karol Szymanowski, jeden z największych polskich kompozytorów, w swoich rozważaniach o kulturze muzycznej i wartości zespołowego mu-

14 Antoni Szaliński, *Muzykowanie zespołowe* (Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1970), 12.

15 Beata Kamińska-Kłos, „Muzykowanie jako forma twórczej ekspresji dzieci i młodzieży”, *Muzyka*, nr 10 (2020): 13–14, <https://doi.org/10.34767/MHTE.2020.01.01>.

16 Anna Janosz-Olszowy, *Motywy uczestnictwa w amatorskim zespole chóralnym* (Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003), 162.

zykowania podkreślał, że każde dzieło muzyczne jest złożonym kompleksem wielu poszczególnych elementów, których odpowiednie zestrojenie, uwarunkowane podleganiem jakiejś indywidualnej, organizującej woli, umożliwia ujawnienie zasadniczej jedności. Każdy z owych elementów opiera się na indywidualnej odpowiedzialności każdego uczestnika¹⁷. Ten opis doskonale oddaje istotę pracy w amatorskim zespole muzycznym – jest ona zbiorowym wysiłkiem zmierzającym ku artystycznej jedności, a chwila publicznego wykonania dzieła łączy we wspólnym przeżyciu wykonawców i słuchaczy.

Zoltán Kodály, węgierski kompozytor i pedagog muzyczny, ujął to jeszcze dobitniej: „wielu ludzi łączy się dla urzeczywistnienia czegoś, czego człowiek w pojedynkę, nawet najbardziej utalentowany, nie może zrealizować. Gdzie praca wszystkich jest jednakowo ważna, a błąd jednego może wszystko zepsuć”¹⁸. W tym sensie amatorskie muzykowanie zespołowe ma wymiar artystyczny, który przekracza sumę indywidualnych możliwości uczestników. Dąży ku pięknu i poprzez to dążenie kształtuje smak artystyczny zarówno wykonawców, jak i publiczności.

2.3. Wartość kulturalna i edukacyjna amatorskiego muzykowania

Muzykowanie amatorskie pełni niezastąpioną rolę w edukacji kulturalnej społeczeństwa. Stanowi pomost między kulturą wysoką a codziennym życiem obywateli, demokratyzując dostęp do sztuki i umożliwiając aktywny kontakt z dziedzictwem muzycznym. Szczególnie wyraźnie widoczne jest to w przypadku muzyki dawnej, której amatorskie wykonawstwo przybliży szerokim kręgom słuchaczy repertuar historyczny, nierzadko niedostępny w ofercie instytucji zawodowych.

Bronisława Dymara, pisząc o muzyce jako wartości osobistej i społecznej, wskazuje, że wiedza zdobywana w sposób aktywny i przeżywana staje się ważną wartością osobistą, a trud jej zdobywania nigdy nie jest daremny¹⁹. W kontekście amatorskiego muzykowania oznacza to, że uczestnik zespołu nie tylko wykonuje muzykę, lecz równocześnie uczy się jej rozumieć poprzez poznawanie struktur formalnych, kontekstów historycznych czy sposobów interpretacji. Muzykowanie w zespole amatorskim jest zatem formą kształcenia ustawicznego realizowaną poza instytucjonalnymi ramami szkolnictwa, a mimo to niezwykle skuteczną. Maciej Kołodziejski zauważa, że w procesie kształcenia muzycznego aktywność ucznia (a przez analogię i uczestnika

17 Zob. Szubertowska, „Śpiewanie – aktywność muzyczna niedoceniana i zaniedbywana”, 225–244.

18 Cyt. za Szubertowska, 239.

19 Zob. Bronisława Dymara, „Muzyka jako wartość osobista i społeczna”, w *Wartości w muzyce*, red. Jadwiga Uchyła-Zroski, t. 3 (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010), 273–283.

amatorskiego zespołu) przejawia się przede wszystkim poprzez śpiew, grę na instrumentach, ruch przy muzyce, a także słuchanie i tworzenie muzyki²⁰. Wszystkie te formy aktywności obecne są w pracy amatorskich zespołów, czyniąc z nich w pełni edukacyjne środowiska.

2.4. Wartość społeczna i psychologiczna amatorskiego muzykowania

Wymiar społeczny amatorskiego ruchu artystycznego jest być może jego najważniejszą cechą w perspektywie długofalowej. Szubertowska, badając wartości śpiewania jako formy aktywności muzycznej, zwraca uwagę, że wspólne muzykowanie buduje silne więzi między uczestnikami, kształtuje poczucie wspólnoty i współodpowiedzialności. Badania naukowe potwierdzają, że podczas wspólnego śpiewania serca uczestników zaczynają bić jednakowym rytmem, a w ich organizmach wzrasta poziom oksytocyny, zwiększając poczucie wzajemnej więzi i zaufania²¹. Współpraca w zespole amatorskim uczy podporządkowania się wspólnemu celowi, dyscypliny i systematyczności, a zatem wartości, które przenoszą się na inne obszary życia społecznego i zawodowego.

Kamińska-Kłos wskazuje za Tadeuszem Krystyniakiem, że muzykowanie jako jedna z form wychowania muzycznego realizuje zadania polegające na zbliżeniu ucznia do muzyki, dostarczeniu mu satysfakcji płynącej z czynnego jej uprawiania oraz pomocy w przyswojeniu wiadomości teoretycznych²². Te same mechanizmy działają w przypadku amatorów dorosłych. Uczestnictwo w zespole muzycznym jest źródłem satysfakcji, poczucia sprawstwa i przynależności do wspólnoty wartości. Badania przeprowadzone przez Szubertowską²³ wśród seniorów, którzy w szkole regularnie śpiewali i muzykowali, wykazały, że aż 88,75% z nich nadal lubi śpiewać i uważa tę aktywność za ważną część swojego życia. Dane te unaocniają, jak trwały ślad pozostawia aktywne uczestnictwo w muzyce, nawet wiele dekad po pierwszych doświadczeniach.

Badania wskazują, że aktywne muzykowanie sprzyja dobrostanowi psychicznemu, redukcji stresu oraz wzmacnianiu więzi społecznych. Wspólne muzykowanie stwarza ponadto okazję do nawiązywania trwałych kontaktów towarzyskich i podtrzymywania aktywności społecznej, co ma szczególne znaczenie w dobie postępującej atomizacji życia publicznego i dominacji relacji wirtualnych nad bezpośrednimi. Amatorski zespół muzyczny jest przestrzenią, w której ludzie spotykają się w celu realizacji

20 Zob. Maciej Kołodziejcki, „Diagnoza i ocena osiągnięć muzycznych uczniów na lekcjach muzyki w szkole podstawowej – wybrane wątki z badań własnych”, *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*, nr 9 (2017): 543–586.

21 Zob. Szubertowska, „Śpiewanie – aktywność muzyczna niedoceniana i zaniedbywana”, 225–244.

22 Zob. Kamińska-Kłos, „Muzykowanie jako forma twórczej ekspresji dzieci i młodzieży”, 13–28.

23 Zob. Szubertowska, „Śpiewanie – aktywność muzyczna niedoceniana i zaniedbywana”, 225–244.

wspólnych, bezinteresownych celów artystycznych, a to doświadczenie buduje kapitał społeczny i wzmacnia tkankę lokalnych wspólnot.

3. Wykonawstwo muzyki dawnej w nurcie amatorskim

Jak słusznie zauważa Katarzyna Piątkowska-Pinczewska,

zadziwiającym zjawiskiem jest liczba działających w Polsce amatorskich zespołów muzyki dawnej, które poszczycić się mogą wieloletnią tradycją i znacznymi osiągnięciami artystycznymi. Nie będzie w tym miejscu żadną przesadą, jeśli stwierdzimy, że źródłem i inspiracją do ich powstawania i funkcjonowania był i jest niewątpliwie kaliski Ogólnopolski Festiwal Zespołów Muzyki Dawnej „Schola Cantorum”, który w lutym 2008 roku odbył się już po raz trzydziesty²⁴.

Faktem jest, że od 1978 roku większość młodych muzyków amatorów wywodzących się ze wszystkich typów szkół, placówek wychowania pozaszkolnego, stowarzyszeń kulturalno-oświatowych, organizacji społecznych i parafii pojawiała się na scenach kaliskiego festiwalu²⁵.

Konfrontacje amatorskich zespołów muzyki dawnej nie tylko w Kaliszu, ale i innych festiwalach (np. w Żywcu, Malborku, Lęborku, Świeradowie-Zdroju) wykazują, że miłośnicy tej sztuki wywodzą się zarówno z dużych ośrodków miejskich, jak i niewielkich miejscowości, co świadczy o szerokim zasięgu ruchu muzyki dawnej w Polsce²⁶. Od początku istnienia festiwalu muzyki dawnej, czyli od ponad 40 lat, można zidentyfikować setki amatorskich zespołów. Wszystko to świadczy, że w Polsce wytworzył się amatorski ruch muzyczny osób, które z zapałem i umiłowaniem wykonują dawną sztukę.

Muzyka dawna przestała być domeną wyłącznie solistów i profesjonalnych zespołów. Coraz częściej sięgają po nią także chóry i formacje amatorskie. Szczególnie wartościowym zjawiskiem jest dynamiczny rozwój w Polsce zespołów wokalnych, instrumentalnych i wokально-instrumentalnych, których członkami są uzdolnione muzycznie dzieci i młodzież. To właśnie amatorski ruch zespołów muzyki dawnej okazuje się nieocenioną szansą dla młodych ludzi z małych miejscowości, gdzie dostęp do szeroko pojętej edukacji muzycznej pozostaje wciąż ograniczony. Działając przy szkołach

24 Katarzyna Piątkowska-Pinczewska, „Dydaktyczne i wychowawcze aspekty wykonawstwa muzyki dawnej na przykładzie trzydziestu edycji ogólnopolskiego Festiwalu Zespołów Muzyki Dawnej «Schola Cantorum» w Kaliszu”, *Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, nr 11 (2008): 59.

25 Zob. Tadeusz Krokos, „30 lat Festiwalu «Schola Cantorum» w grodzie nad Prosną”, *Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, nr 11 (2008): 9–46.

26 Zob. Krokos, 9–46.

ogólnokształcących, domach kultury i centrach kultury, zespoły te pełnią rolę nie tylko artystyczną, lecz przede wszystkim społeczną, otwierając przed młodymi talentami drzwi do świata muzyki, które inaczej mogłyby pozostać zamknięte.

4. Stan amatorskiego ruchu muzyki dawnej w Polsce w latach 2001–2025. Analiza empiryczna

4.1. Metodologia badań

Prezentowane wyniki stanowią efekt badań prowadzonych metodą analizy danych zastanych (*desk research*), obejmujących dwa uzupełniające się zakresy materiałów źródłowych. Pierwszym z nich była kwerenda dokumentacji (informatorów festiwalowych) Kaliskiego Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży Schola Cantorum zawierającej informacje o zespołach uczestniczących w Międzynarodowym (wcześniej Ogólnopolskim) Festiwalu Zespołów Muzyki Dawnej „Schola Cantorum” w Kaliszu od 2001 roku. Festiwal ten, jako jedno z nielicznych ogólnopolskich wydarzeń skupiających amatorskie zespoły muzyki dawnej, stanowi wyjątkowo cenne i stosunkowo kompletne źródło wiedzy o środowisku. Zgromadzona dokumentacja pozwoliła na identyfikację zespołów, ich kategorii wykonawczej, repertuaru, instytucjonalnego zaplecza oraz danych dotyczących instruktorów.

Drugi zakres źródeł obejmował dane pozyskane z analizy zasobów internetowych: stron instytucji kultury, portali społecznościowych oraz innych publicznie dostępnych materiałów cyfrowych. Dzięki temu, lista istniejących amatorskich zespołów muzyki dawnej została poszerzona o te, które nigdy nie uczestniczyły w festiwalu w Kaliszu. Eksploracja zasobów internetowych (a w przypadku braku dostatecznych informacji również zasięgnięcie wiedzy u źródła poprzez przeprowadzenie rozmów telefonicznych) umożliwiła weryfikację aktualnego statusu działalności zespołów (aktywne/nieaktywne), uzupełnienie informacji o ich historii, a także ocenę obecności środowiska w przestrzeni cyfrowej.

Łącznie zgromadzono i poddano analizie dane dotyczące 162 amatorskich zespołów muzyki dawnej, których działalność przypadała w całości lub częściowo na lata 2001–2025. Dane analizowano w następujących kategoriach: typ wykonawczy zespołu, wykonywany repertuar, długość trwania działalności, instytucja patronująca oraz obecność cyfrowa. Przyjęta metodologia, opierając się wyłącznie na analizie danych zastanych, ma charakter ilościowo-opisowy. Natomiast interpretację wyników uzupełniono o wnioski o charakterze jakościowym.

4.2. Wyniki badań

4.2.1. Struktura środowiska – kategorie wykonawcze

W toku badań zidentyfikowano 162 amatorskie zespoły muzyki dawnej funkcjonujące w Polsce w latach 2001–2025. Dominującą kategorię stanowiły zespoły instrumentalne, które objęły 60,5% ogółu środowiska (98 zespołów). Tak wysoki odsetek grup stricte instrumentalnych wskazuje, że praktyka wykonawcza amatorskiej muzyki dawnej w Polsce opierała się przede wszystkim na grze na instrumentach dawnych, w szczególności na konsorcie fletów prostych – jednym z najbardziej dostępnych i najpowszechniej stosowanych instrumentów w edukacji muzycznej.

Drugą pod względem liczebności kategorią były zespoły wokально-instrumentalne, stanowiące 29,5% środowiska (48 zespołów). Ich udział świadczy o tym, że znacząca część grup dążyła do łączenia warstwy instrumentalnej z elementami wokalnymi, osiągając pełniejsze brzmienie, charakterystyczne dla autentycznej praktyki muzyki dawnej.

Zespoły wokalne stanowiły 16% badanej grupy (26 zespołów), chóry kameralne – 10,5% (17 zespołów), zaś zespoły kameralne prezentujące muzykę w powiązaniu z innymi sztukami – 8% (13 zespołów). Warto odnotować, że 17% grup (22 zespoły) funkcjonowało jednocześnie w dwóch kategoriach: instrumentalnej i wokально-instrumentalnej, a 23% spośród zespołów wokalnych i chórów kameralnych (8 zespołów) działało równolegle w obu tych formach. Zjawisko to wskazuje na naturalną elastyczność form organizacyjnych, charakterystyczną dla środowiska amatorskiego.

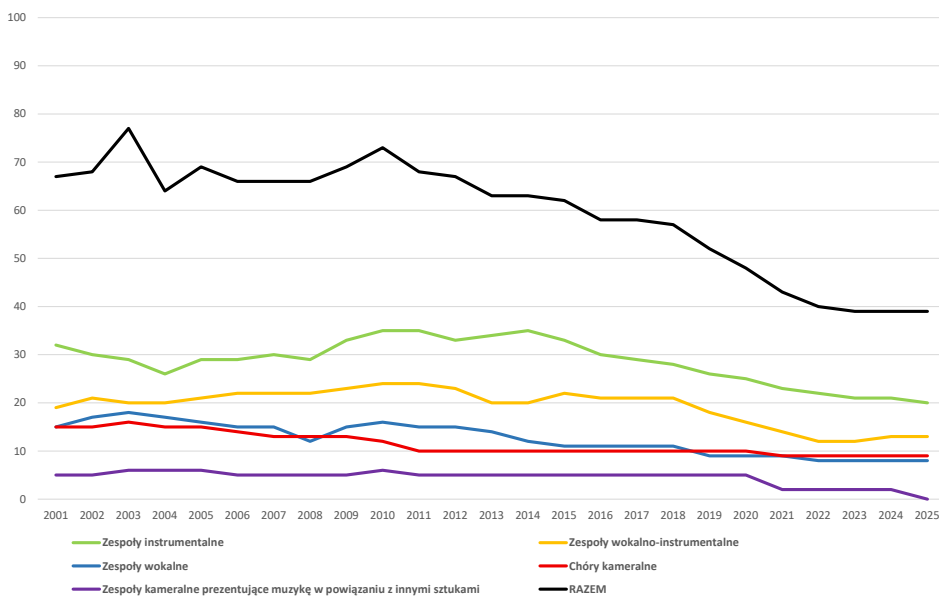
Niewielki odsetek grup realizujących muzykę w powiązaniu z innymi sztukami (np. tańcem dawnym) można tłumaczyć zarówno większymi wymaganiami organizacyjnymi i finansowymi takich projektów, jak i koniecznością pozyskania specjalistów z różnych dziedzin. Realizacja interdyscyplinarnych przedsięwzięć wymaga też odpowiednich przestrzeni prób oraz infrastruktury scenicznej, niedostępnej dla wielu ośrodków kultury ze względu na ich ograniczone zasoby.

4.2.2. Dynamika środowiska w czasie

Dane dotyczące liczby aktywnych zespołów w poszczególnych latach badanego okresu ujawniają wyraźną dwufazowość rozwoju środowiska. Pierwsza faza – wzrostu i apogeum – obejmuje lata 2001–2010. W tym czasie łączna liczba aktywnych zespołów wzrosła z 67 (2001) do ponad 73 (2010), przy czym szczególnie dynamicznie rozwijały się zespoły instrumentalne, których liczba wzrosła z 32 do 35, oraz wokально-instrumentalne – z 19 do 24. Był to okres intensywnego wsparcia ze strony ośrodków kultury, szkół różnych szczebli oraz festiwali młodzieżowych, sprzyjający powstawaniu nowych grup.

Druga faza – systematycznego regresu – rozpoczęła się około roku 2011 i trwa do chwili obecnej. Liczba aktywnych zespołów systematycznie malała: z 68 w 2011 roku do zaledwie 39 w 2025 roku. Szczególnie gwałtowny spadek nastąpił w latach 2020–2022, co zbiega się w czasie z okresem pandemii COVID-19, która przerwała lub znacząco ograniczyła działalność wielu grup. Dane za rok 2025 wskazują, że aktywnie działa jedynie 41 zespołów, czyli około 25% wszystkich tych, które kiedykolwiek w badanym okresie funkcjonowały.

Regres dotknął wszystkich kategorii: najbardziej instrumentalnych (z 35 do 20) i chórów kameralnych (z 15 do 9), wyraźnie też wokально-instrumentalnych (z 24 do 13) i wokalnych (z 18 do 8).



Źródło: opracowanie własne.

Wykres 1. Amatorskie zespoły muzyki dawnej działające w latach 2001–2025, prezentujące daną kategorię

4.2.3. Aktualny status działalności

Spośród 162 zidentyfikowanych zespołów aktywną działalność prowadzi dziś 41 (25,3%), podczas gdy 121 (74,7%) zakończyło funkcjonowanie. Wśród grup aktywnych dominują – podobnie jak w całej populacji – zespoły instrumentalne (46%, 19 zespołów) i wokально-instrumentalne (29%, 12 zespołów). Zespoły wokalne stanowią

24% aktywnych grup (10 zespołów), chóry kameralne – 19,5% (8 zespołów), a grupy interdyscyplinarne – jedynie 5% (2 zespoły).

Dane dotyczące grup nieaktywnych wskazują na szczególnie wysoki wskaźnik rozwiązań wśród zespołów instrumentalnych (79 spośród 98, czyli 81%) oraz wokально-instrumentalnych (36 spośród 48, czyli 75%). Relatywnie korzystniej prezentuje się sytuacja chórów kameralnych i zespołów wokalnych, co może wynikać z zakorzenienia w instytucjach o trwałej tradycji chóralnej.

Wśród aktualnie działających grup wyraźnie wyższy niż w populacji ogólnej jest odsetek zespołów funkcjonujących jednocześnie w dwóch kategoriach – 31% grup instrumentalnych i wokально-instrumentalnych działa w obu formach (8 zespołów), a aż 38% grup wokalnych i chórów kameralnych (5 zespołów) prezentuje obie te kategorie. Sugeruje to, że wielość form wykonawczych sprzyja trwałości i żywotności zespołu.

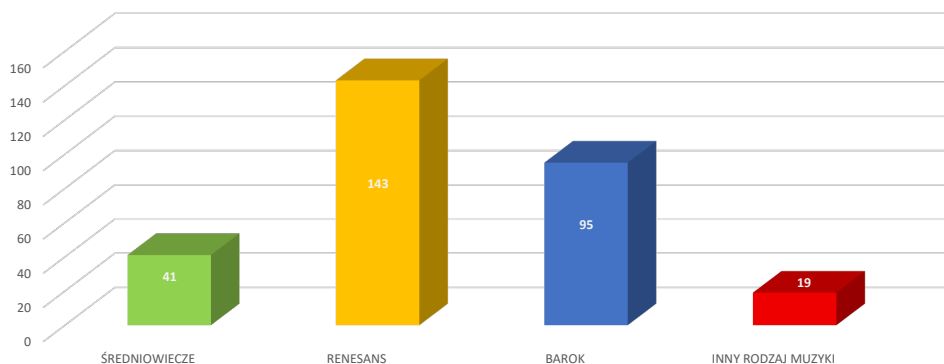
4.2.4. Repertuar

Analiza repertuarów badanych zespołów ujawnia zdecydowaną dominację muzyki renesansowej – spośród wszystkich 162 grup wykonywało ją aż 88% (143 zespoły). Wynik ten jest zgodny z ugruntowaną tradycją polskiego ruchu muzyki dawnej, który od początku silnie czerpał z estetyki i praktyki XVI wieku. Popularność repertuaru renesansowego można tłumaczyć zarówno względną dostępnością materiałów nutowych i opracowań dydaktycznych, jak i przystępnością techniczną dla wykonawców amatorskich.

Muzykę barokową wykonywało 59% zespołów (95 grup). Choć liczba ta jest znacznie niższa niż w przypadku renesansu, odsetek ten wzrasta wśród grup aktywnych w 2025 roku do 68% (28 zespołów), co sugeruje, że sięganie po ten repertuar jest cechą zespołów dojrzałych artystycznie i o dłuższym stażu.

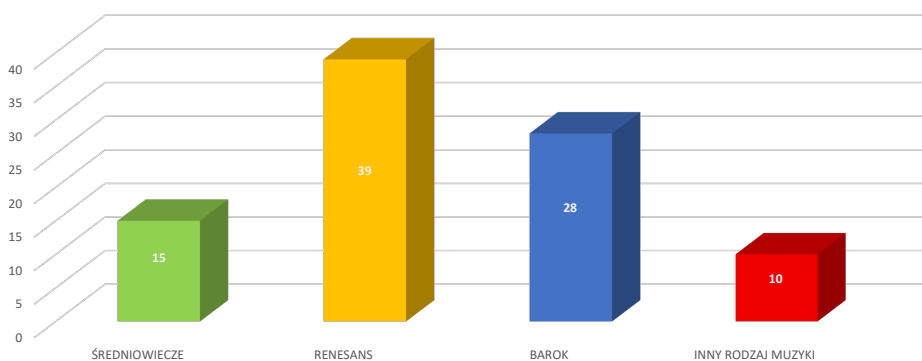
Muzyka średniowieczna, przez długi czas pozostająca na marginesie amatorskiej praktyki wykonawczej ze względu na trudność dostępu do źródeł i konieczność rekonstrukcji historycznej praktyki, obejmowała repertuar 25% wszystkich badanych zespołów (41 grup). Wśród aktualnie aktywnych grup odsetek ten wynosi jednak już 37% (15 zespołów), co świadczy o rosnącym zainteresowaniu tym repertuarem.

Inny repertuar – obejmujący muzykę współczesną stylizowaną na dawną, spektakle teatralizowane czy taniec dawny – wykonywało 12% wszystkich badanych grup (19), zaś wśród aktywnych w 2025 roku – już 24% (10 zespołów). Rosnący odsetek grup sięgających po repertuar o poszerzonych ramach stylistycznych wskazuje na dążenie do łączenia muzyki dawnej z innymi formami wyrazu artystycznego w celu efektywniejszej komunikacji ze współczesną publicznością.



Źródło: opracowanie własne.

Wykres 2. Amatorskie zespoły muzyki dawnej działające w latach 2001–2025, wykonujące dany repertuar



Źródło: opracowanie własne.

Wykres 3. Amatorskie zespoły muzyki dawnej działające aktualnie, wykonujące dany repertuar

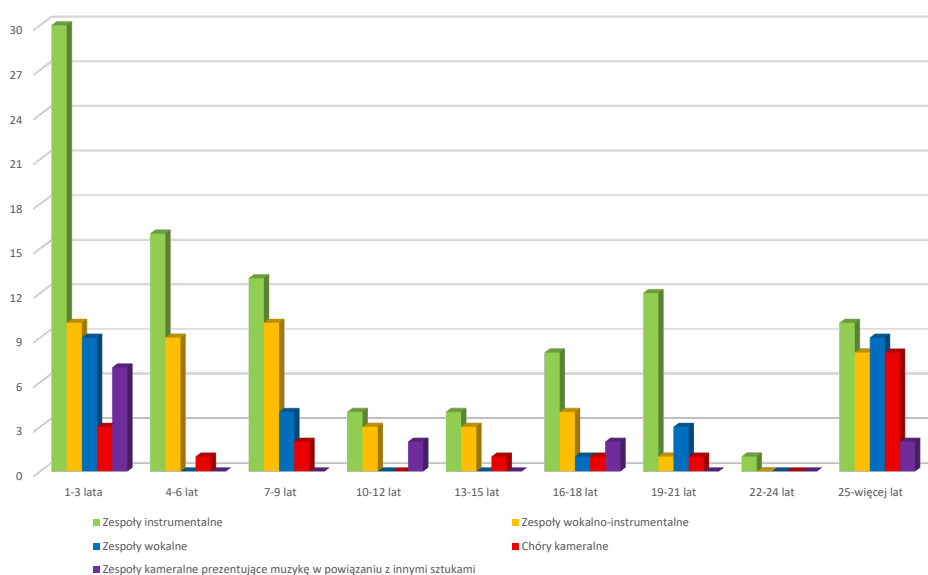
4.2.5. Długość trwania działalności

Analiza długości funkcjonowania poszczególnych zespołów ujawnia model charakterystyczny dla środowiska amatorskiego. Ponad połowa wszystkich zidentyfikowanych grup działała krócej niż 6 lat: 30 spośród 98 zespołów instrumentalnych (ponad 30%) istniało zaledwie 1–3 lata, a kolejnych 16 – 4–6 lat. Podobną tendencję obserwujemy wśród zespołów wokalnie-instrumentalnych: 10 grup (ponad 20%) działało 1–3 lata, a 9 kolejnych – 4–6 lat. Wskazuje to na typowy dla amatorskiego ruchu artystycznego

model projektowy, w którym grupy powstają przy okazji festiwalu, warsztatów lub inicjatyw edukacyjnych, a po kilku latach, najczęściej wraz z ukończeniem szkoły przez głównych uczestników lub odejściem instruktora, kończą działalność.

Na ograniczoną trwałość zespołów wpływają zarówno czynniki demograficzne (naturalny cykl funkcjonowania uczestników), jak i organizacyjne: brak stabilnego zaplecza instytucjonalnego, rotacja kadry oraz trudności z pozyskaniem środków finansowych i przestrzeni do regularnych prób.

Na tym tle wyraźnie wyróżniają się zespoły o najdłuższym stażu – 25 lat i więcej. Takich grup zidentyfikowano 10 spośród instrumentalnych, 8 wokально-instrumentalnych, 9 wokalnych i 8 chórów kameralnych. Ich trwałość jest pochodną splotu kilku czynników: silne wsparcie instytucjonalne, charyzmatyczny i kompetentny instruktor, jasny profil artystyczny oraz zdolność zespołu do adaptacji w zmieniającym się środowisku kulturowym i edukacyjnym.

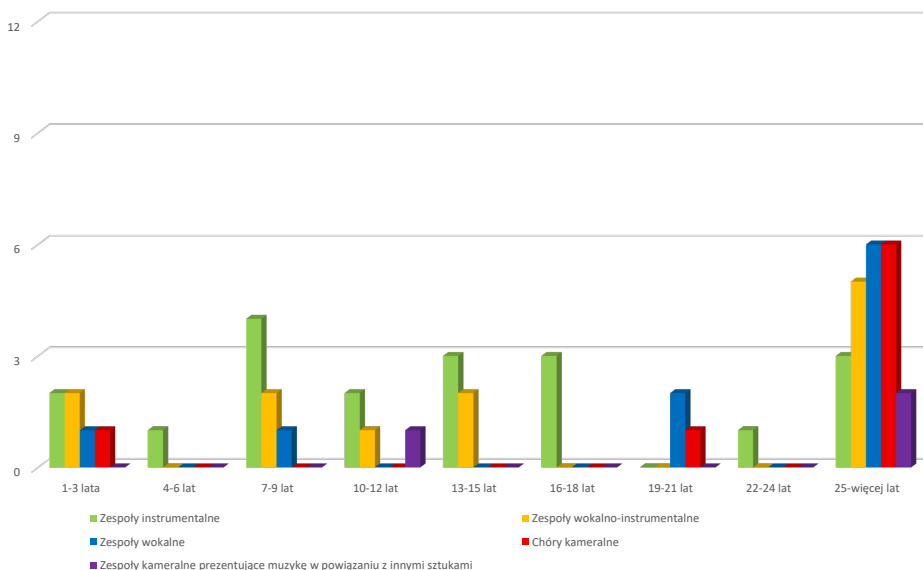


Źródło: opracowanie własne.

Wykres 4. Długość trwania działalności amatorskich zespołów muzyki dawnej działających w latach 2001–2025

Na podstawie zgromadzonych danych można wyróżnić dwa zasadnicze modele funkcjonowania amatorskich zespołów muzyki dawnej: 1) model „edukacyjny” – grupy krótkotrwałe, szkolne, o dużej rotacji uczestników, silnie uzależnione od konkretnego etapu nauki lub projektu; 2) model „artystyczny” – zespoły stałe, o ambicjach

koncertowych, utrzymujące ciągłość międzypokoleniową i wypracowany styl działania. Oba modele pełnią odmienne, lecz komplementarne funkcje w ekosystemie muzyki dawnej.



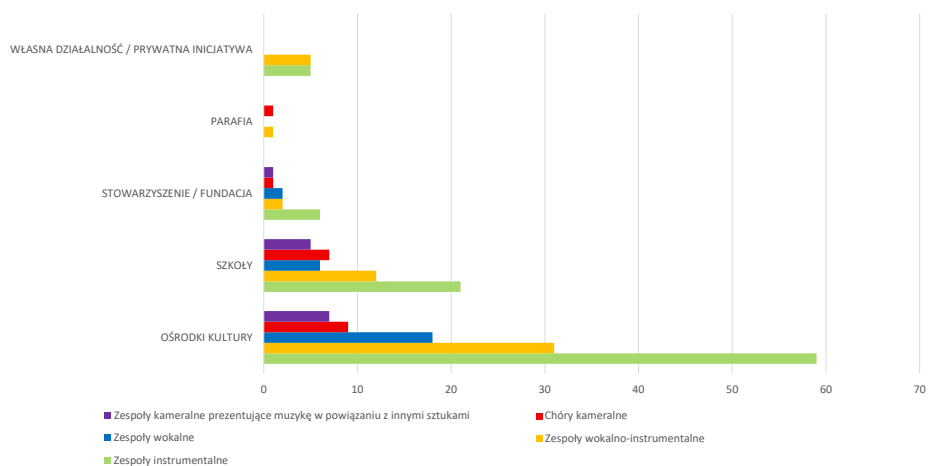
Źródło: opracowanie własne.

Wykres 5. Długość trwania działalności amatorskich zespołów muzyki dawnej aktualnie istniejących

4.2.6. Sieć instytucjonalna

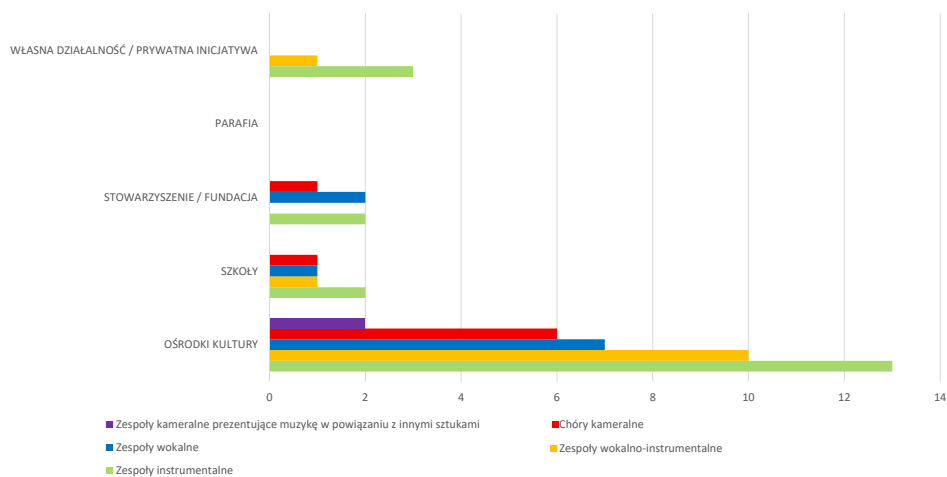
Dane dotyczące afiliacji instytucjonalnej ujawniają zdecydowaną dominację ośrodków i domów kultury jako podstawowego środowiska funkcjonowania amatorskich zespołów muzyki dawnej. Spośród wszystkich zbadanych grup przy instytucjach tego typu działało 59 zespołów instrumentalnych, 31 wokально-instrumentalnych, 18 wokalnych, 9 chórów kameralnych i 7 grup interdyscyplinarnych. Ośrodki kultury stanowiły zatem naturalne zaplecze organizacyjne i promocyjne, zapewniały przestrzeń do prób, umożliwiały organizację koncertów oraz kontakt z lokalną publicznością.

Znaczący, choć niższy, był udział szkół: przy nich działało 21 grup instrumentalnych i 12 wokально-instrumentalnych. Dane aktualne ujawniają jednak dramatyczny spadek tej roli – liczba aktywnych przy szkołach grup instrumentalnych zmniejszyła się z 21 do zaledwie 2, co jest konsekwencją reform edukacji (likwidacja gimnazjów, ograniczenie godzin lekcji muzyki).



Źródło: opracowanie własne.

Wykres 6. Instytucje, przy których amatorskie zespoły muzyki dawnej prowadziły działalność w latach 2001–2025



Źródło: opracowanie własne.

Wykres 7. Instytucje, przy których amatorskie zespoły muzyki dawnej prowadzą działalność aktualnie

Stowarzyszenia i fundacje patronowały stosunkowo nielicznym grupom, zmagającym się z trudnościami finansowymi i brakiem stałej infrastruktury. Parafie stanowiły mar-

ginalne zaplecze – mimo historycznych związków muzyki dawnej z repertuarem sakralnym ruch liturgiczny nie stał się w Polsce istotnym nośnikiem tego wykonawstwa.

Aktualne dane z końca 2025 roku pokazują zapaść sieci instytucjonalnej – przy ośrodkach kultury działa łącznie 38 aktywnych grup, podczas gdy w pierwszej dekadzie XXI wieku liczba ta była niemal pięciokrotnie wyższa. Środowisko pozbawione jest też struktur sieciowych – federacji czy ogólnopolskich programów wsparcia.

4.2.7. Kadra instruktorska

Kilkanaście osób o wyjątkowo bogatym dorobku prowadziło cztery lub więcej zespołów jednocześnie. Czołowe miejsca zajmują: Marcin Skotnicki (9 grup), Barbara Czypul, Ryszard Dominik Dembiński, Bożena Magdalena Mrózek i Magdalena Warszawa (po 7 każde).

Dane potwierdzają, że kapitał ludzki jest głównym czynnikiem ciągłości środowiska. Odejście doświadczonego instruktora oznacza często rozwiązanie kilku grup jednocześnie i poważne osłabienie lokalnego środowiska.

4.2.8. Obecność cyfrowa

Analiza aktywności 41 aktualnie działających zespołów ujawnia słabą obecność w przestrzeni cyfrowej: profil na Facebooku prowadzi kilkanaście grup, kanał YouTube – kilka, obecność na Instagramie i Spotify jest sporadyczna.

Najszerzej obecne w sieci są: „Scholares Minores pro Musica Antiqua” (Poniatowa), Zespół Męski „Gregorianum” (Warszawa), Zespół Muzyki Dawnej „Capella All’ Antico” (Zamość), Chór Kameralny „Portamento” (Starachowice) i Zespół Muzyki Dawnej „Rodzanice” (Kalisz).

Ograniczona obecność cyfrowa stanowi poważne wyzwanie dla promocji i rekrutacji nowych członków – nieobecność w sieci oznacza praktyczną niewidoczność dla potencjalnych uczestników, zwłaszcza młodych.

4.3. Wnioski

Amatorski ruch muzyki dawnej w Polsce od połowy pierwszej dekady XXI wieku przeżywa wyraźny regres – w 2025 roku aktywnie działa jedynie ok. 25% grup z badanego ćwierćwiecza. Jednocześnie zespoły, które przetrwały, cechują się dojrzałym profilem artystycznym: poszerzają repertuar o barok i średniowiecze, łączą formy wykonawcze i wychodzą poza ramy konwencjonalnego konsorcjum fletowego.

Głównymi czynnikami trwałości okazały się: silne zakorzenienie instytucjonalne, kompetentna kadra instruktorska i jasny profil artystyczny. Ich brak prowadzi do zaniku grup, co obserwujemy w przypadku ponad 70% wszystkich zidentyfikowanych zespołów.

Wyniki mają charakter wstępny i wymagają pogłębienia metodami jakościowymi: wywiadami z instruktorami, analizą przypadków regionalnych i badaniami ankietowymi uczestników. Szczegółowej weryfikacji wymagają zwłaszcza hipotezy dotyczące przyczyn regresu – wpływ reformy oświaty, pandemii i zmian pokoleniowych.

Zgromadzona wiedza może stanowić podstawę rekomendacji dla polityki kulturalnej zmierzających do wzmocnienia tego ważnego, lecz zagrożonego segmentu polskiego życia muzycznego.

Zakończenie

Amatorski ruch muzyki dawnej stanowi wartościowy, choć niedostatecznie rozpoznany obszar polskiego życia kulturalnego. Aktywne wykonawstwo muzyki minionych epok przynosi młodym uczestnikom korzyści wykraczające daleko poza sferę artystyczną, kształtuje wrażliwość estetyczną, buduje poczucie wspólnoty, uczy odpowiedzialności i systematyczności, a zarazem przybliża dziedzictwo kulturowe Polski i Europy w sposób żywy i angażujący. Dla wielu dzieci i młodzieży z mniejszych ośrodków zespół muzyki dawnej bywa pierwszą i najważniejszą przestrzenią świadomego uczestnictwa w kulturze.

Przeprowadzone badania ujawniają zarówno potencjał, jak i kruchość tego środowiska. Trwałość poszczególnych grup zależy od splotu czynników instytucjonalnych, kadrowych i artystycznych, których osłabienie prowadzi do szybkiego zaniku działalności. Wyniki te mają charakter wstępny i wymagają pogłębienia metodami jakościowymi, jednak mogą służyć za podstawę konkretnych rekomendacji służących wsparciu i dalszemu rozwojowi tej formy edukacji kulturalnej.

References/Bibliografia

- Dymara, Bronisława. „Muzyka jako wartość osobista i społeczna”. W *Wartości w muzyce*, redakcja Jadwiga Uchyła-Zroski, t. 3. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Harnoncourt, Nikolaus. *Muzyka mową dźwięków*. Tłumaczenie Magdalena Czajka. Fundacja „Ruch Muzyczny”, 1995.
- Janosz-Olszowy, Anna. *Motywy uczestnictwa w amatorskim zespole chóralnym*. Wydawnictwo Adam Marszałek, 2003.
- Jasiecka-Bury, Urszula. „Nostalgiczny powrót do przeszłości czy poszukiwanie brzmienia? O wykorzystaniu klawesynu współczesnego w wykonawstwie muzyki dawnej”. *Notes Muzyczny* 2, nr 16 (2021): 117–135. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0015.5496>.
- Kamińska-Kłos, Beata. „Muzykowanie jako forma twórczej ekspresji dzieci i młodzieży”. *Muzyka*, nr 10 (2020): 13–28. <https://doi.org/10.34767/MHTE.2020.01.01>.
- Kelly, Thomas Forrest. *Muzyka dawna: Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłumaczenie Katarzyna Marczak. Fundacja inCanto, 2024.

- Kolinek-Siechowicz, Karolina. „Paralele i paradoksy odrodzenia muzyki dawnej”. *Ruch Muzyczny* 62, nr 3 (2019): 14–17.
- Kołodziejski, Maciej. „Diagnoza i ocena osiągnięć muzycznych uczniów na lekcjach muzyki w szkole podstawowej – wybrane wątki z badań własnych”. *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*, nr 9 (2017): 543–586.
- Krokos, Tadeusz. „30 lat Festiwalu «Schola Cantorum» w grodzie nad Prosną”. *Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, nr 11 (2008): 9–46.
- Landowska, Wanda. *Music of the Past*, tłumaczenie William Aspenwall Bradley. Alfred A. Knopf, 1924.
- Marchwica, Wojciech. „Wykonawstwo historyczne: Ideologia czy powinność?” W *Almanach muzykologii krakowskiej: 1911–2011*, redakcja Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Zofia Fabiańska i Andrzej Sitarz. Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 30. Musica Iagellonica, 2016.
- Nahajowski, Marek. „Historyczne wykonawstwo muzyki dawnej – między idealizmem a pragmatyzmem”. *Notes Muzyczny* 1, nr 19 (2023): 205–212.
- Paprocki, Witold. „Muzyka dawna: Nieznane oblicze kontrkultury”. *Czas Kultury* 1 (2011): 46–55.
- Piątkowska-Pinczewska, Katarzyna. „Dydaktyczne i wychowawcze aspekty wykonawstwa muzyki dawnej na przykładzie trzydziestu edycji ogólnopolskiego Festiwalu Zespołów Muzyki Dawnej «Schola Cantorum» w Kaliszu”. *Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, nr 11 (2008): 53–61.
- Szaliński, Antoni. *Muzykowanie zespołowe*. Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1970.
- Szubertowska, Elżbieta. „Śpiewanie – aktywność muzyczna niedoceniana i zaniedbywana”. W „Seria Edukacja – Rodzina – Społeczeństwo”. *Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Gospodarki* 36 (5 2020): 225–244.