

## Z DZIEJÓW PRAKTYKI LIRNICZEJ NA ZIEMIACH RZECZPOSPOLITEJ

- Zbigniew Jerzy Przerembski (tekst artykułu zamieszczony za zgodą autora)

Lira korbowa w swojej długiej historii wiązała się z różnymi rodzajami muzyki, służyła różnym stanom i warstwom społecznym. W średniowieczu wykorzystywana była zarówno w religijnej polifonii, jak i świeckiej monodii. Towarzyszyła twórczości epickiej (chansons de geste)

i lirycznym pieśniom prowansalskich trubadurów i zonglerów. Pod koniec średniowiecza zaczęła opuszczać mury klasztorów, kościołów i uniwersytetów. Straciła znaczenie praktyce kościelnej, ale nie w szeroko pojętej muzyce religijnej — grano na niej w czasie pielgrzymek, świąt kościelnych, towarzyszyła religijnym misteriom. Wzrastać zaczęła jej rola w muzyce świeckiej, zwłaszcza tanecznej. Była instrumentem minstrelów, żebraków i ślepców. W XVII w. funkcjonowała już jako instrument przede wszystkim ludowy. Arkadyjskie idee, XVIII-wieczna moda na wiejskie, pastoralne nastroje spowodowała zainteresowanie lirą we francuskich kręgach dworskich. Wykorzystywano ją w muzyce operowej, baletowej kameralnej (głównie w XVIII w., niekiedy jednak i później). Wiązą się z nią nazwiska takich twórców jak Espirit Philippe Chedeville, Nicolas Chedeville, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Wojtech Jirovec,

Ignaz Joseph Pleyel, Gaetano Donizetti, Zygmunt Krauze, Edward Sielicki. Lira korbowa należy więc do instrumentów związanych zarówno z muzyczną praktyką ludową, jak profesjonalną

(w tym drugim przypadku zwykle w odmianach zmodyfikowanych pod względem budowy, możliwości muzycznych, stroju i skali. Nie wiadomo, czy w dawnej Polsce występowała też w profesjonalnej postaci, czy może w dworskich kapelach grali na ludowej lirze muzycy wiejskiego pochodzenia.

Lira korbowa, według niektórych badaczy, mogła występować w Polsce już w średniowieczu. Nazwa „lira”, zapewne odniesiona do innego instrumentu (być może północnoeuropejskich kanteli, pojawia się bardzo wcześnie, około 629 r. w dotyczącej 595 r. wzmiance greckiego historyka Theophylaktosa Simokattesa o Słowianach nadbałtyckich. Interpretując inny zapis kronikarski Aleksander Poliński przypuszcza, że lira korbowa mogła wchodzić w skład instrumentarium zespołu muzycznego Aldony, żony króla Kazimierza Wielkiego. Zdaniem Aleksandry Szulcówny, zapisani obok innych muzyków w rejestrach skarbowych dworu króla Władysława Jagiełły „citaristes ruthenis” (citarzyści ruscy) mogli być lirnikami, kobziarzami lub bandurzystami. Źródła średniowieczne są jednak pod tym względem niepewne, gdyż wymienia się w nich jedynie nazwę instrumentu (i to nie zawsze w postaci najczęściej spotykanych w średniowieczu pojęć „organistrum” lub „symphonia”, co wobec niejednolitej wówczas terminologii i oznaczania jedną nazwą całych grup instrumentów daje różne możliwości interpretacyjne.

Pierwsze pewne wiadomości o lirze korbowej pochodzą zaledwie dopiero z XVII w. Pierwszy jej polski opis nie dotyczy rodzimego instrumentu. Samuel Maskiewicz, uczestnik polskiej interwencji politycznej i militarnej w Rosji po śmierci cara Fiodora, syna Iwana Groźnego, bywał na weselach w domach moskiewskich bojarów, gdzie w 1611 r. miał okazję usłyszeć lirę korbową. Zamieścił później w swoim pamiętniku jej ogólny i niejednoznaczny opis, z którego dowiadujemy się, że miała około 10 klawiszy, które były umieszczone przy szyjce instrumentu. Z drugiej połowy XVII stulecia (1660 r.) zachowało się nazwisko lirnika Zygmunta Parzyckiego, członka kapeli przy warszawskim dworze magnackiego rodu

Sapiehów. W wydanym w 1667 r. dziele Jana Amosa Komeńskiego *Orbis sensualium pictus...* znajduje się opis niektórych instrumentów muzycznych, w tym także liry korbowej. Opis ten (w języku polskim, łacińskim, francuskim i niemieckim) ilustrowany jest miedziorytem zatytułowanym *Muzyka instrumentalna*, na którym pod nr. 23 wyobrażono lirę korbową (z klawiszami umieszczonymi z boku instrumentu). Z pierwszej połowy XVIII w. przetrwało nazwisko lirnika z Makowa w Beskidzie Zachodnim (dzisiejszy Maków Podhalański), dzięki zeznaniom złożonym w 1736 r. przez schwytanego herszta zbójników Józefa Baczyńskiego z nieodległej Makowa Skawicy (dzisiejsze Skawce). Lirnik ten, nomen omen zwany Gabrielem Lirą, przygrywał do tańca Baczyńskiemu i jego kamratom w Sidzinie koło Jordanowa. Z 1778 r. pochodni miedzioryt Daniela Chodowieckiego przedstawiający m.in. grającego lirnika.

Od XVII w. lira korbowa pojawia się jako instrument ludowy w twórczości poetyckiej, w tekstach kolęd, pastorałek i jasełek. Jednak dopiero dwa wieki później w związku z charakterystycznym dla epoki romantyzmu i modernizmu zainteresowaniem ludem i jego kulturą stała się częstym rekwizytem zarówno w poezji (na przykład Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Ludwika Kondratowicza, Teofila Lenartowicza), jak i prozie (Henryka Sienkiewicza). dramacie (Stanisława Wyspiańskiego), malarstwie i grafice (Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, Kajetana Wincentego Kielisińskiego, Michała Elwiro Andriollego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Wincentego Smokowskiego, Wandalina Strzałeckiego, Franciszka Kostrzewskiego), a nawet ceramice (Franciszek Szewczyk).

W literaturze romantyzmu lira i lirnik często symbolizują poezję lub poetę, wieszczą, proroka. Wyrazem tego jest między innymi nazywanie poetów romantycznych lirnikami. Ludwik Kondratowicz, znany pod literackim pseudonimem jako Władysław Syrokomla, obwołał się na przykład „limikiem wioskowym”, zaś Teofila Lenartowicza zwano „lirnikiem mazowieckim”. Dziewiętnastowieczne malarstwo i literatura (szczególnie obraz Matejki oraz Beniowski czy *Sen srebrny Salomei* Słowackiego) przyczyniły się do utrwalenia legendy sławnego, uważanego za proroka lirnika ukraińskiego Wernyhory, autora mistycznych przepowiedni losów Polski”.

Przede wszystkim jednak w XIX stuleciu opisy liry korbowej zaczynają pojawiać się w pracach folklorystów i etnografów. Należy tu zwłaszcza wspomnieć dzieła Oskara Kolberga. W niektórych (tomach jego *Ludu i Obrazów etnograficznych* znaleźć można dłuższe lub krótsze wzmianki na temat liry, mimo że instrumenty muzyczne nie były przez niego traktowane jako odrębny przedmiot badań”. Swoje uwagi na temat tego instrumentu Kolberg częściowo

oparł na pracach Kazimierza Władysława Wójcickiego”. Dziewiętnastowieczne źródła literackie, ikonograficzne, folklorystyczne, mimo że stosunkowo niezbyt liczne, dają jednak ogólne wyobrażenie zarówno o samej lirze, jej wyglądzie, rozpowszechnieniu, jak i o lirnikach,

ich praktyce muzycznej, okolicznościach towarzyszących grze, wykonywanym repertuarze, wreszcie społecznym i ekonomicznym statusie muzyków. Bardziej szczegółowe dane dotyczące budowy instrumentu zawiera dopiero tekst Jana Karłowicza zawierający opis liry ukraińskiej, eksponowanej na warszawskiej „Wystawie muzyczno-artystycznej” w 1888 r., do którego dołączono przedstawiający ten instrument rysunek Tadeusza Dowgirda.

Najwięcej informacji na temat budowy liry dostarczają zachowane egzemplarze instrumentów pochodzące z ostatnich 200 lat (przeważnie z XIX w., gdyż lira korbowa wyszła z tradycyjnego obiegu na ziemiach polskich przed I wojną światową, pojawiając się

później jedynie sporadycznie). Ten stosunkowo krótki — w porównaniu ze źródłowo potwierdzoną zachodnioeuropejską historią liry - przedział czasowy utrudnia obserwację zmienności

budowy instrumentu w perspektywie historycznej. Z kolei istniejąca do dziś relatywnie niewielka liczba instrumentów, często o niepewnej proveniencji, uniemożliwia prześledzenie tych zmian w zależności od przynależności regionalnej zachowanych zabytków. Pewne ogólne spostrzeżenia można odnieść jedynie do regionu południowo-wschodniego, jako że z niego właśnie pochodzi większość znanych dziś egzemplarzy.

W XX w. lira korbowa jest już na ziemiach polskich rzadkością. Niekiedy pojawiają się o niej wzmianki w literaturze pięknej (na przykład u Jarosława Iwaszkiewicza). Informacji o ostatnich lirnikach można także spotkać w czasopiśmie (o czym niżej). Dwudziestowieczne badania nad tym instrumentem są w Polsce nieliczne. Ogólne informacje na temat liry zawierają prace Kazimierza Moszyńskiego, Zdzisława Szulca i Mariana Sobieskiego. Najwięcej uwagi poświęciła lirze Anna Bednarska-Kopeć, autorka nieopublikowanej monografii tego instrumentu, a także opartych na tej pracy artykułów.

Współczesne modyfikacje liry korbowej dotyczą bądź jej konstrukcji, poszerzania możliwości muzycznych, wzbogacania strony estetyczno-wizualnej, bądź też polegają na kopiowaniu, rekonstruowaniu historycznych modeli instrumentu. Pierwsza z tych tendencji przejawia się

w instrumentach Stanisława Wyżykowskiego z Haczowa koło Krosna, drugą reprezentuje Stanisław Mytczak ze Swięcan koło Biecza, Wiktor Grochocki z Dębniak na Kurpiach, Adam Królikowski z Żywca, Andrzej Kuczkowski z Warszawy. Niektórzy z twórców sięgają po wzory obce (w 1977 r. Stanisław Mytczak zbudował lirę wykazującą pewne cechy konstrukcyjne lir węgierskich).

W siedemnastowiecznych i późniejszych tekstach kolęd i pastorałek na lirze (a także na piszczałkach, fujarkach, dudach, skrzypcach, basach, kobzie, bandurze, drumli) grają pasterze, z kolei w większości pieśni ludowych, źródeł literackich, ikonograficznych, etnograficznych jest ona atrybutem lirnika.

W bardzo zróżnicowanym, wielowarstwowym środowisku żebraków, dziad, a zwłaszcza dziad—lirnik należał do warstwy najwyższej. Wiele wiedział o rzeczach świętych, znał „skuteczne” modlitwy i zabiegi magiczne, umiał leczyć, sporządzać lecznicze mikstury, znał się na ziołach, dużo wiedział o świecie, nauczał i moralizował, znał legendy, a w końcu śpiewał i grał. Jeśli był ślepcem, to - jak wierzą - miał jeszcze dar duchowego widzenia rzeczy teraźniejszych i przyszłych. Niekiedy pełnił różne jawne lub tajne (np. wywiadowcze czy polityczne) misje. Wszystko to wznosiło jego prestiż. Określenie „dziad” nie odnosiło się ani do jego wieku, gdyż nie musiał być starcem, ani do stanu żebraczego, ponieważ jakkolwiek żył z datków, to jednak wspieranie go uważane było za pewnego rodzaju powinność. Szacunku przysparzała mu więc względna zamożność, jak również fakt, że osiągał ją chwaląc Boga.

Lirnicy dzielili się na osiadłych i wędrownych. W pierwszym przypadku funkcjonowali zazwyczaj w najbliższej okolicy zamieszkiwanej miejscowości, mogli też utrzymywać się z innych źródeł. Dziad wędrowny przemierzał znaczne odległości. Traktował swą działalność jako zawód, który cenił i z którego był dumny. Jeśli miał syna, dążył zwykle do przekazania mu swojej wiedzy i umiejętności. Wywodzenie się z lirnicy rodziny było powodem do dumy. Środowisko

wędrownych lirników było dobrze zorganizowane. Istniały korporacje działające na wzór cechów rzemieślniczych (zwłaszcza na Ukrainie). Zapewniały one młodym adeptom naukę tego zawodu (kończącą się formalnym i komisyjnym sprawdzianem umiejętności), wyznaczały lirnikom obszary działalności (aby zapobiec nieporozumieniom powodowanym konkurencją). Korporacje te, zrzeszające zwłaszcza ślepców, miały charakter zamknięty, stąd też lirnicy chcąc zapewnić synom dziedziczenie zawodu i przynależności do korporacji, nierzadko oślepiali ich w dzieciństwie. Jan Stanisław Bystroń podaje, że w miasteczku Siemieżew pod Słuckiem w końcu ubiegłego stulecia była szkoła, w której kandydatów na lirników (jednym z warunków przyjęcia było widoczne kalectwo) uczono starych modlitw, śpiewów, gry na lirze i dialektu żebraczego, którym posługiwali się wówczas, gdy nie chcieli być rozumiani przez osoby postronne. Po sześcioletniej nauce następowało uroczyste wyzwolenie. W Siemieżewie mieściła się także siedziba korporacji, w której - podobnie jak w szkole - szczególnie wielkim poważaniem cieszyli się ślepcy; zwykle spośród nich wybierano starszego korporacji i nauczycieli szkoły.

W Polsce dziad mógł pracować nie tylko na lirze, lecz także na innych instrumentach, na przykład na dudach, a później (w XX w.) czysto na harmonii. W dawnej Polsce popularność dud była duża, a gra na tym instrumencie musiała przynosić spore dochody, skoro w 1578 r. sejm Rzeczypospolitej nałożył na dudziarzy podatek w wysokości 14 srebrnych groszy rocznie, co równało się analogicznej opłacie od wodnego młyna. Podatek ten (później jeszcze zwiększony) obowiązywał aż do drugiej połowy XVIII w. Zdaniem Stanisława Nyrkowskiego fakt ten był przyczyną tego, iż wędrowni dziadowie dopiero po upadku Rzeczypospolitej zaczęli grywać na dudach. Wcześniej bowiem, chcąc umknąć płacenia podatku, obywali się bez instrumentu.

Lirnicy odbywali pielgrzymki do świętych miejsc kultu chrześcijańskiego, przybywali na odpusty, targi i jarmarki, śpiewali i grali pod kościołami, na cmentarzach i w karczmach, odwiedzali chłopskie chaty, szlacheckie dwory, miasteczka, a nawet duże miasta. Wszędzie byli chętnie przyjmowani, zapraszani na uczyty, rodzinne i doroczne uroczystości. Repertuar wykonywany przez samego lirnika lub przez towarzyszącego mu chłopca - adepta dziadowskiego fachu - dostosowany był do okoliczności: pieśni religijne, historyczne dumy, od których zaczynali śpiew, ballady, niekiedy pieśni o treści społecznej, jak i piosenki taneczne (na wschodzie często kołomyjki), którymi zazwyczaj kończyli swój występ. Pieśni religijne szczególnie często tematycznie wiązały się z żywotami świętych. Na wschodzie Polski (podobnie jak na Ukrainie) były to przede wszystkim pieśni o św. Mikołaju, w Polsce centralnej - o św. Stanisławie, ale także o Łukaszu Ewangelistcie, Jerzym, Wawrzyńcu, Franciszku, Antonim, Rochu, św. Helenie, Dorocie czy Katarzynie.

Bardzo często w repertuarze występowały, zwykle związane z miejscem kultu pieśni maryjne, kierowane na przykład do Matki Boskiej Częstochowskiej, Gidelskiej czy Poczajowskiej; śpiewano też o Męce Pańskiej, sądzie Bożym, pieśni postne, pogrzebowe, także parodie kolęd. Częstym tematem dum były wojny z Tatarami i Turkami: śpiewano o Kamieńcu Podolskim, zwycięstwie pod Wiedniem, królu Janie III Sobieskim. W XIX w. weszły do repertuaru pieśni o cesarzu Napoleonie i księciu Józefie Poniatowskim.

Dziewiętnastowieczne zapisy tych pieśni znaleźć można przede wszystkim w dziełach Oskara Kolberga, w których są umieszczone w osobnych grupach jako pieśni dziadowskie

{niekiedy ze wzmianką, że mogły być wykonywane przez lirników). W tomach Pokucie (cz. 2.) i Wołyń Kolberg podał kilka przykładów melodii granych na lirze, w tym instrumentalne „przegrywki” (interludia). Zawarł tam również informację o trzech możliwościach stroju strun burdonowych: oktawowym, kwintowym i kwartowym.

Drogi rozprzestrzeniania się liry korbowej na ziemiach polskich możemy badać dopiero od XIX w., gdyż w zasadzie dopiero począwszy od tego stulecia zachowały się wzmianki źródłowe lokalizujące praktyką gry na (tym instrumencie i same instrumenty w konkretnych regionach

(z. XVII i XVIII w. zachowały się tylko wspomniane wyżej wiadomości na temat lirników z warszawskiej kapeli księcia Sapiehy i z Makowa w Beskidzie Zachodnim). O lirze lub lirniku mówią zanotowane przez Kolberga teksty pieśni ludowych z Krakowskiego, Kieleckiego, Mazowsza, Kaliskiego, Poznańskiego. Spotykanych na Mazowszu lirników opiewa w swoich wierszach Teofil Lenartowicz. Niewiele wzmiankują na ten temat inni badacze folkloru. Karo Kurpiński podaje, że w Sandomierskiem tańczy się przy dźwiękach liry. O ostatnim lirniku, który śpiewał i grał w gospodach i na ulicach Warszawy, często nie znajdując już jednak słuchaczy

i zarobku, przegrywając konkurencję z katarynkami, pisze Kazimierz Władysław Wójcicki. Kiedy ów lirnik zmarł (w 1820 r. lub nieco wcześniej) jego instrument posłużył do rozniecenia ognia

w domu ubogiej rodziny, u której mieszkał. Wójcicki nadmienia też o istnieniu ślepych lirników w Hrubieszowskiem, a Karol Milewski stwierdza, że lirę korbową można niekiedy zobaczyć

w okolicach Krakowa.

Ksiądz Józef Gacki wspomina Jakóba Rolaka urodzonego w okolicach Świętego Krzyża w Górach Świętokrzyskich (słynnego już od średniowiecza miejsca pielgrzymek). Rolak był synem żebraczki i od dzieciństwa przebywał wśród żebraków w Iłży. Będąc od urodzenia kaleką (prawdopodobnie z krzywicą rąk), prowadził przez jakiś czas ślepego lirnika (gdzieś po wschodniej stronie Bugu), po którym odziedziczył instrument. Odwiedzał później liczne miejsca kultu chrześcijańskiego. Słuchano go chętnie tak w Iłży, jak i w okolicznych wsiach i dworach. Grał i śpiewał pieśni nabożne i „światowe”. Niekiedy rozweseleni chłopci zmuszali go nawet do gry ponad siły, co było przyczyną jego śmierci w 1849 r. Oskar Kolberg stwierdza, że między „dziadami żebraczymi”, którzy włóczyli się w Płockiem, byli także lirnicy. O potwierdzonej przez starych ludowych muzykantów aktywności lirników na Kurpiach jeszcze w latach 1850—1860 pisze Adam Chętnik. Zdaniem Jana Chorośńskiego, w połowie ubiegłego stulecia lirnicy działali na terenie Sandomierskiego, Kieleckiego i Radomskiego, docierając nawet do osad w Puszczy Sandomierskiej, Świętokrzyskiej i Kozienickiej. M. Kapuściński opublikował tekst pieśni o św. Helenie śpiewanej przez ślepego lirnika z Zakrzówka koło Podgórze (Krakowskie). Ze wschodnich rejonów Krakowskiego (Radłów koło Brzeska) pochodzi tekst opowiedzianej przez Franciszka Gawelka, a zapisanej przez Władysława Semkowicza szopki bożonarodzeniowej,

w której jedna z postaci, pasterz Furgoł, szczyci się tym, że za grę na lirze lubili go „dworscy”. Zachowane w muzeach dziewiętnastowieczne liry pochodzą z Krośnieńskiego (Frysztak), Nowosądeckiego (Siółkowa), Rzeszowa, Zamościa, Tarnowskiego (Łękawka), prawdopodobnie Mazowsza i z niezidentyfikowanej miejscowości w Małopolsce Wschodniej. W pierwszych dziesięcioleciach XX w. lira była obecna już tylko w porudniowo-wschodniej Polsce. Jarosław Iwaszkiewicz wspomina, że w latach dwudziestych widział w dniu targowym na rynku

w Sandomierzu dziada śpiewającego przy wtórze liry jakąś „apokaliptyczną” pieśń, której

fragment tekstu nawet zapamiętał. W Krośnieńskim jeszcze przed II wojną światową dziadlirnik chodził po domach w okresie Bożego Narodzenia. W regionie tym grali też na lirze wiejscy muzykanci, przede wszystkim w ludowych jasełkach, choć także - wraz z towarzyszeniem innych instrumentalistów - w kapeli weselnej.

W polskich źródłach można też odnaleźć informacje o praktyce lirniczej na Ukrainie i Białorusi

w II pół. XIX i w pierwszych dziesięcioleciach XX w. Kazimierz Władysław Wójcicki wskazuje wieś Matiwce nad Prutem pod Kołomyją jako odwieczne gniazdo dziadów (nazywanych tam „panionko”). W 1868 r. w „Tygodniku Lwowskim” pojawił się artykuł pt. „Lirnicy ilustrowany ryciną przedstawiającą lirnika ukraińskiego”. Sporadycznie występujące dane dotyczące lirników z tych terenów znajdujemy w dziełach Oskara Kolberga. W drugim tomie Pokucia informuje on, że kilka z zamieszczonych tam pieśni dziadowskich wykonał ślepy lirnik Dmetro Marczuk

z Siekierzyna (Siekierczyna) — przysiółka Tsakowa nad Dniestrem. Rodem ze Ścianki koło Buczacza, fachu lirniczego uczył się u dziada w Koropcu. W drugim tomie Krakowskiego znajdujemy śpiewaną w 1862 r. przez lirnika ze Strzelbisk w Brzeżańskim (zamieszkałego w Jawczu pod Rohatyniem) pieśń o bitwie z Turkami w Kamieńcu Podolskim. Śpiewaną i graną przez lirnika w okolicach Drohiczyna pieśń o Zelmanie zanotował J. Promiński. Znany jest rysunek Ignacego Wróblewskiego przedstawiający lirnika z Zamościa pod Mińskiem oraz informacja o artykule J. Robinsohna, w którym z kolei jest wzmianka o lirniku z okolic Brodów

i zapis śpiewanej przez niego pieśni sieroczej. Jarosław Iwaszkiewicz wspomina, że u schyłku XIX stulecia jego dom rodzinny w Kalniku odwiedzał ślepy lirnik Semen z Daszowa śpiewając przy akompaniamencie liry dumy i ballady o „Panu Kaniowskim” i o „Seritce Marysi”.

Do II wojny światowej w różnego rodzaju czasopismach (etnograficznych, kulturalnych, społecznych) zamieszczano wzmianki o lirnikach, a zwłaszcza ich fotografie. Wzmianki te najczęściej odnosiły się do ziem ukraińskich, co świadczyło o utrzymującej się tam jeszcze praktyce lirniczej. Informacje te nie zawsze dokładnie precyzowano, nie podając niekiedy nawet ich proveniencji (szczególnie dotyczy to fotografii). Z początku naszego wieku pochodzi relacja Antoniego Siewińskiego o śpiewie i grze lirnika z Żyżnomierza (na południe od Buczacza), który za niewielki datek zaśpiewał po polsku dumę o bitwie z Turkami pod Kamieńcem Podolskim. Stosunkowo najwięcej wizerunków lirników z Wołynia, Humańszczyzny

i Białorusi z okresu poprzedzającego II wojnę światową, zamieszczono w wychodzącym w Warszawie miesięczniku „Wieś Ilustrowana”. Na większości z nich lirnicy są ślepi, niekiedy tylko fotografowano ich w czasie gry, z reguły towarzyszy im chłopiec (czasem dziewczynka lub chłopiec i dziewczynka). Jeszcze w latach trzydziestych fotografie lirników zamieszczały takie czasopisma jak „Wiedza i Życie”, „Świat”, „Prosto z mostu”, „Wołyń”. Dwutygodnik „Życie Krzemienieckie” zamieścił (wraz z fotografią) relację z krótkiego występu ślepego lirnika ze wsi Borszczówka pod Poczajowem, dziewięćdziesięcioletniego Franko Nahornego, podczas obchodów „Dnia Krzemieńca” w 1938 r. Lirnik ten, prowadzony przez chłopca Igora Kołobowa, - zaśpiewał pieśń o Matce Boskiej Poczajowskiej, a także wesołą piosenkę o Jaremie i Fomie.

Nie dysponujemy informacjami o tym, czy lirników nagrywali polscy badacze przed II wojną światową. Po wojnie pojedyncze przypadki grania w Polsce na lirze korbowej wiążą się już z ruchem folklorystycznym. Instrument ten był wykorzystywany podczas występów kapeli

ludowej Zakładowego Domu Kultury Krośnieńskich Hut Szkła w Krośnie. W czerwcu 1994 r. Stanisław Wyżykowski grał na lirze i śpiewał podczas XXVII Ogólnopolskiego Festiwalu Śpiewaków i Kapel Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą.