III FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI -
„GRAĆ JAK POGODA”

Miejski Dom Kultury
w Kolbuszowej,
29 maja 2016

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

REDAKCJA
Mateusz Starzec

KOREKTA
Wojciech Dragan

PROJEKT GRAFICZNY
Mateusz Starzec

ZDJĘCIA
Magdalena Małaczyńska
Teresa Potańska z Archiwum Jerzego Dyni
Archiwum Jerzego Wrony
Archiwum MDK w Kolbuszowej

NAGRANIA WIDEO WYWIADÓW Z MUZYKANTAMI
Łukasz Płoch

WYWIADY Z MUZYKANTAMI
Jerzy Dynia

REALIZACJA DŹWIĘKU NA PŁYCIE CD
Jerzy Dziobak

SCENARIUSZ I REALIZACJA FILMU
III Festiwal Żywej Muzyki Na Strun Dwanaście i Trzy Smyki -
,, Grać jak Pogoda”
ibfilm Kraków
Inka Bogucka

PROWADZENIE KONKURSU
I SEMINARIUM
Jacek Tejchma

WYDAWCA
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

ISBN 978-83-937974-6-2

WSTĘP

Katalog podsumowuje trzecią edycję Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki - ,,Grać jak Pogoda", która odbyła się w dniu 29 maja 2016 roku i została zorganizowana przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej przy dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pomocy organizacyjnej udzielił Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie.

Podobnie jak dwa poprzednie katalogi, to wydawnictwo składa się z dwóch części: drukowanej oraz multimedialnej. W części drukowanej zamieszczono wystąpienia prelegentów, wygłoszone podczas seminarium i opis innych wydarzeń festiwalowych. Część multimedialna zawiera płytę CD i DVD dokumentującą przebieg seminarium oraz przesłuchań festiwalowych. W dotychczas wydawanych katalogach zamieszczaliśmy informacje o życiu i twórczości któregoś z autentycznych muzykantów z terenów Puszczy Sandomierskiej. W trzecim wydawnictwie umieściliśmy informację o już nieżyjącym skrzypku, prymiście, Janie Książku z Ostrów Baranowskich. Katalog z Festiwalu z 2015 roku wraz z innymi wydawnictwami płytowymi Miejskiego Domu Kultury w Kolbuszowej został nagrodzony Fonogramem Źródeł 2015 przez Polskie Radio S.A. Radiowe Centrum Kultury Ludowej Program 2. Wyróżnienie to sprawiło wszystkim zaangażowanym w jego redakcję olbrzymią satysfakcję. Utwierdziło nas w przekonaniu że podążamy właściwą drogą, przyczyniając się do ochrony dziedzictwa kulturowego i zachowania tożsamości.

Życzymy wszystkim słuchaczom, widzom i czytelnikom przyjemności podczas korzystania z tego wydawnictwa.

W imieniu Wydawcy
Wiesław Sitko
Dyrektor Miejskiego Domu
Kultury w Kolbuszowej

Uczestnicy seminarium wraz z prelegentami

Plakat promujący III Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki - ,,Grać jak Pogoda”

Adres Organizatora:
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej
ul. Obrońców Pokoju 66
36-100 Kolbuszowa
mail: mdk@kolbuszowa.pl
www.kultura.kolbuszowa.pl

III FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI - ,,GRAĆ JAK POGODA”

SEMINARIUM

WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW

PROWADZENIE
mgr Jacek Tejchma

Słów kilka o życiu folkloru muzycznego.

mgr Aleksandra Szurmiak - Bogucka
(etnomuzykolog)
Nowy Sącz

Czy zastanawialiście się kiedyś Państwo, dlaczego pracujecie w tak trudnej dziedzinie, jaką jest przywoływanie tradycji z powrotem do życia? Bo czym ona jest i dlaczego jest ważna?

Jest ona pewną ideologią i postawą intelektualną głoszącą kult przeszłości, dbającą o przekazywane przez pokolenia treści kultury, sposób myślenia i zachowania, uznawane za społecznie doniosłe. Częścią tradycji jest kultura ludowa a z nią symboliczno–artystyczna dziedzina wiedzy ludowej, zwana folklorem. Ulegają one nieuniknionym przekształceniom, raz powolnym, raz szybkim. W Polsce po II wojnie światowej zaczęto obserwować proces zanikania, dotychczas żywo kultywowanych tradycji ludowych. Ich powolna dotąd przemiana, będąca procesem naturalnym, teraz, pod wpływem wielości zachodzących reform społecznych, spowodowała uruchomienie procesu dość gwałtownego zanikania folkloru. Dotychczas naturalnie kultywowany, coraz bardziej pozostawał jedynie w pamięci przemijającego pokolenia. Wraz z nowymi nurtami, które w Polsce powszechnie rozwijały się po wojnie, między innymi pod wpływem nowej sytuacji politycznej, w procesie przekształcania się kultury ludowej pojawiła się nowa tendencja do pokazywania folkloru szerokim masom poprzez wyjście z nim na estradę. Doprowadziło to do coraz większej jego unifikacji. Takie dziedziny kultury jak muzyka, pieśń, taniec czy obrzęd, dotąd ściśle związane ze światopoglądem decydującym o kształcie życia rodzinnego i społecznego, w tym procesie były sztucznie dostosowywane do wyjścia poza jego naturalne środowisko

dla potrzeb sceny. W związku z tym procesem wiele niuansów i cech regionalnych zaczęło gwałtownie ulegać zanikowi na rzecz ich opracowywania do form teatralnych czy, wzorem przykładów obcych ludowości nawet baletowych, w przypadku tańca. W myśl nowej polityki kulturalnej tworzono państwowe Zespoły Pieśni i Tańca, zmieniając służebną dotąd funkcję folkloru na rzecz popisów scenicznych. W latach czterdziestych XX wieku rozwinął się jednocześnie amatorski ruch artystyczny, dzięki któremu dawne tradycje kulturowe miały szanse przeżyć jeszcze swoiste ,,drugie życie". Na rzecz ich utrzymania pracowali fascynaci folkloru: etnografowie, muzykolodzy, choreografowie i regionaliści. To oni niezmiennie przyczyniali się do ratowania istotnych wartości kultury ludowej, a także uświadamiania resortowi kultury państwa kształtującego się na nowo po zniszczeniach wojennych o konieczności podejmowania takich działań dla przetwarzania pamięci zanikającego dziedzictwa.

Marceli Grzegorzak z Dynowa podczas przesłuchań konkursowych

Jeszcze w roku 1949 Ministerstwo Kultury i Sztuki wraz z Polskim Radiem zorganizowało Festiwal Muzyki Ludowej, zapraszając nań przedstawicieli tego pokolenia, które bardzo mocno odczuwało jeszcze więź z rodzimą tradycją. Był to ważki w następstwa moment „masowego" ukazania naszego polskiego folkloru,

szczególnie muzycznego, szerokiej widowni. Na scenie prezentowali swoje umiejętności tradycyjni wykonawcy ludowi: muzycy, śpiewacy, tancerze. Muzykowali w sposób naturalny, w całej krasie swej wiejskiej obyczajowości, spontanicznie i bez obawy przed niedocenieniem ich dziedzictwa. Oczywiście proces przekształcania tradycji postępował nadal, niemniej zwolennicy zachowania jej pierwotnych i dawnych form rozpoczęli w ten sposób aktywowanie rodzimej tradycji obok równorzędnie rozwijających się form estradowych, które ulegały wtrętom obcych kultur. W ramach dbałości o utrzymanie i ożywianie pamięci najstarszych mieszkańców wsi w roku 1950 decyzją rządową rozpoczęto na terenie kraju Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego. Opiekę merytoryczną przejęli poznańscy etnomuzykolodzy-Jadwiga i Marian Sobiescy, którzy organizowali ekipy regionalne, angażując do pracy w terenie muzyków i studentów muzykologii. Poszukiwali oni informatorów do nagrywania pieśni i melodii ludowych. Na południu Polski, przez 5 lat, we współpracy z doc. Włodzimierzem Poźniakiem, muzykologiem i pracownikiem Katedry Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz z Polskim Radiem ekipa krakowska gromadziła utwory muzyczne pochodzące z wielu wsi. Do dziś stanowią one niezwykłe archiwum polskiej muzyki ludowej, znajdujące się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Poza zbiorami pochodzącymi z Akcji i z wieloletnich badań terenowych dawnych XIX-wiecznych etnografów, a także nam współczesnych, równie cenną i może nawet cenniejszą formą utrzymywania ginącego folkloru był i nadal jest ciągły międzypokoleniowy przekaz. Szczególnie w folklorze muzycznym dał on możliwość zachowania charakterystycznych cech pieśni i melodii instrumentalnych. Od pokoleń w wielu muzykalnych rodzinach muzykant prymista w naturalny sposób przekazywał swoją wiedzę własnemu synowi czy wnukowi. Niestety, proces zanikał, dlatego w okresie powojennym, kiedy rozwijał się wzmożony ruch regionalny i wzrosło zapotrzebowanie na muzykantów ludowych, pojawiły się formy szkolenia zwane szkółkami muzycznymi istniejącymi na zasadzie mistrz-uczeń. Współcześnie system ten rozszerzył się na zorganizowane w Gminnych Ośrodkach Kultury nauczanie dzieci i młodzieży gry na instrumentach muzycznych przez rodzimych muzykantów. Powraca inicjatywa indywidualnej nauki w domach

nauczycieli, przekazu zdolnemu uczniowi własnego stylu gry muzykanta. Jest to bardzo popierana przez animatorów forma zachowania ciągłości folkloru, podobna dawnym czasom. Dziś podczas nauki uczeń przejmuje od mistrza jego indywidualną interpretację, do której należy między innymi gra na skrzypcach w pierwszej pozycji, wprowadzanie dwugłosu czy sposób ozdabiania melodii.

Kapela Ludowa ,,Widelanie" z Widełki
od lewej: Rafał Liszcz, Bronisław Płoch, Kinga Tylutka, Andrzej Fabiński, Sabina Pomykała

Często towarzyszy temu specyficzne zachowanie wykonawcy, np. rytmiczne przytupywanie nogą podczas gry. Uczeń naśladuje charakterystyczny sposób trzymania smyczka i skrzypiec opartych bokiem o klatkę piersiową muzykanta, co należy do powszechnej obyczajowości muzykantów. Mając uczniów na wyższym już poziomie technicznym, mistrz wprowadza naukę gry w kapeli, gdzie uczniowie dochodzą do możliwości własnego zdobnictwa i interpretacji (w tej kwestii odsyłam Państwa do pracy magisterskiej Tomasza Nowaka pt. „Proces przekazu tradycji na przykładzie kształcenia skrzypków podhalańskich", Warszawa 1997) Mówiąc o przekształceniach w folklorze muzycznym należałoby cofnąć się jeszcze do wieków poprzednich, gdzie na przestrzeni dziejów postępujące przemiany ludowej kultury muzycznej dotknęły między innymi instrumentarium

muzycznego, pełniącego pierwotnie funkcję usługową dla tańców ludowych i sprawowanych obrzędów. Tradycyjnymi instrumentami, na których w Polsce powszechnie grywano w wiekach średnich, głównie w karczmach, były dudy, do których z czasem doszedł instrument strunowy-skrzypce. Takie kapele grały nie tylko w muzyce ludowej, grywano również na dworach magnackich. W XVIII wieku, wraz ze zmianą stylu gry, dudy zostały stopniowo zastąpione przez instrumentarium strunowe. Dopiero w latach po drugiej wojnie światowej zaczęły powracać do życia w samodzielnej grze, np. poprzez szkołę poznańską, a także uaktywniły się na powrót na Żywiecczyźnie. Na Podhalu początkowo wprowadzane były w programy zespołów regionalnych jako atrakcja i do dziś w szkółkach muzycznych mistrzowie uczą indywidualnej gry, a także budowy tego niełatwego instrumentu. W połowie XIX wieku gra burdonowa na dudach zanikała na rzecz praktyki wykonawczej instrumentów strunowych basowych. Kapele smyczkowe pojawiły się na wsiach, w składzie: skrzypce i basy. Po pierwszej wojnie światowej, pomiędzy skrzypce i basy weszły skrzypce drugie, jako tzw. sekund (praktyka pochodząca z muzyki miejskiej Wiednia). Od początku XX wieku do zestawu kapel, zwłaszcza w regionach lachowskich, doszły instrumenty dęte: klarnet, później trąbka, przyniesione wraz z powracającymi chłopcami ze służby wojskowej. Instrumenty te zostały zaakceptowane przez społeczność wiejską. Pojawił się styl heterofonii wariacyjnej, która w krótkim czasie zamieniła się w dwugłos harmoniczny. Do kapel przystał także instrument - harmonia diatoniczna, nazywana heligonką. Dla animatorów był to znakomity pretekst wspierający uzasadnienie odrzucenia harmonicznego akordeonu, jaki pod koniec XIX wieku wszedł do kapel ludowych. Ponieważ instrument ten jako obcy (niemiecki) i dysponujący dur-molowymi akordami w basach, wpływał na niwelowanie modalnych cech w melodyce. Z tego powodu stopniowo zwrócono uwagę na konieczność usuwania tego instrumentu. W ramach dbałości o utrzymywanie tradycyjnego instrumentarium i melodyki ludowej, gdzie istotne znaczenie ma gra pierwszych skrzypiec prowadzących melodię, tzw. prymu, któremu akompaniował sekund, współcześnie zaczęto wprowadzać do zestawu instrumentalnego dwóch prymistów. Zaburza to indywidualne walory zdobnictwa melodii i prowadzi

do uproszczenia oraz ujednolicenia gry. Dlatego wielce odpowiedzialną stała się praca nad upowszechnianiem form gry tradycyjnej, której styl, w sposób naturalny, podlega przetwarzaniu ale nie powinien się zagubić.

Kapela Jana Cebuli z Kolbuszowej podczas przesłuchań konkursowych
od lewej: Jan Cebula, Wiesław Malec, Zdzisław Ziarkiewicz

W ciągu wielu lat, szczególnie na południu Polski, rozwinęła się różnorodność regionalna kultury muzycznej. Pomimo podobnego instrumentarium, od podstawowego począwszy po rozszerzone, składające się z instrumentów dętych - trąbki, klarnetu czy harmonii i bębna oraz towarzyszących cymbałów, kapele w poszczególnych regionach rozwinęły swój własny repertuar oparty o niejednokrotnie odrębną melodykę i styl gry. Dziś dla wielu jest oczywistą konieczność utrzymania ich i powielania, szczególnie owych różnic występujących w grze ludowej, ulegających powszechnie panującym wpływom nowych form muzycznych. W ramach dbałości specjalistów i folklorystów o utrzymanie folkloru muzycznego jeszcze w latach 50-tych, 60-tych i 70-tych XX wieku doszło do rozwoju, a potem rozkwitu festiwali ludowych i przeglądów muzycznych. Ta wspaniała inicjatywa rozwijała nadal poczucie sensu utrzymywania rodzimej tradycji, która niejednokrotnie stała się ratunkiem dla stale zanikających wartości ludowych. Festiwale muzyki prezentują mistrzów i uczniów – tradycja trwa, choć w innej niż naturalna formie. Gdy powielamy pamięć, przenosząc ją na scenę możemy jedynie

przybliżać jej kształt. Odtwarzanie kultury ludowej w ten sposób wymaga oczywiście umiejętnej reżyserii, która jednak nie może być dowolna. Tylko znajomość obyczajowości folkloru zagwarantuje odpowiednie przedstawienie dawnych zachowań. Jednym z takich przykładów jest szczególne ustawienie śpiewaka przed kapelą stojącą na estradzie.

Kapela ,,Kocirba"
od lewej: Teresa Potańska, Dorota Jamróz, Szymon Węglowski, Jarosław Mazur

Tak jak to bywało w dawnym życiu, współczesny wykonawca przy zamawianiu tańców dla swojej partnerki, po zwyczajowo wymaganym zapłaceniu „do basów", śpiewając tzw. przyśpiewkę, powinien zwrócić się do kapeli i swoim śpiewem zapowiedzieć melodię, którą wybierze do swojego tańca. Tradycyjnie była to pewna forma dialogu pomiędzy tancerzem a kapelą. Wówczas prymista podejmował zaśpiewaną melodię, wykonując ją zgodnie z życzeniem tancerza. Według wiejskich obyczajów, gdy śpiewak rozpoczynał taniec, w naturalny sposób zwracał się do swojej partnerki, którą zapraszał do tańca. Na scenie, czy to festiwalowej, czy podczas przeglądów i konkursów, ma miejsce swoiste *teatrum*, o czym należy pamiętać. Śpiew, muzyka i taniec zawsze były ściśle związane z toczącym się życiem ludu. Oczywiście, sztucznie przeniesione na scenę, nigdy nie odda tej dawnej atmosfery, dlatego szczególną dbałością powinno otaczać się widza, stwarzając mu jak najlepsze warunki do poznania i zapamiętania odległej już ludowej tradycji,

pojawiającej się na estradzie w postaci wybranego elementu z minionego czasu.

O Autorce:

Aleksandra Szurmiak–Bogucka: etnomuzykolog, specjalizująca się w tradycyjnej kulturze polskich Karpat i Podkarpacia. Autorka licznych badań terenowych z zakresu dziedzictwa muzycznego poszczególnych grup etnograficznych, głównie Polski południowej. Jest autorką licznych publikacji, artykułów i opracowań. Jako prelegent brała udział w wielu konferencjach i seminariach organizowanych przez różnego typu placówki oraz ośrodki kulturalno - oświatowe. Jest stałym konsultantem Małopolskiego Centrum Kultury „Sokół" w Nowym Sączu, członkiem wielu komisji ekspertów i rad artystycznych szczebla regionalnego, krajowego i międzynarodowego (w tym Polskiej Sekcji Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwal i Sztuki Ludowej – CIOFF), Jako juror zasiadała w licznych konkursach i przeglądach folklorystycznych (m. in. Międzynarodowego Festiwalu Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem, Festiwalu Folkloru Ziem Nizinnych w Tarnowie, Konkursu Kapel Podhalańskich w Szczawnicy, Karnawału Góralskiego w Bukowinie Tatrzańskiej, Międzynarodowych Spotkań Folklorystycznych w Wiśle i w Żywcu czy Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Za swą wieloletnią działalność posiada wiele bardzo cennych odznaczeń i nagród, m. in. Nagroda im. Oskara Kolberga (1986), Złoty Krzyż Zasługi (1987), Srebrny Krzyż Zasługi (1986), Srebrną Odznakę Za zasługi dla Ziemi Krakowskiej (1970), Złotą Tarczę Herbową Miasta Nowego Sącza (1972), Odznakę Zasłużony Działacz Kultury (1972), Nagrodę Wojewody Krakowskiego za osiągnięcia w dziedzinie kultury (1974), Dyplom Honorowy Ministra Kultury i Sztuki za osiągnięcia w upowszechnianiu kultury (1980), Nagrodę I stopnia im. Jędrzeja Cierniaka za wniesiony wkład w rozwój działalności kulturalnej na rzecz środowiska wiejskiego (1987), Nagrodę Miasta Krakowa za wybitne osiągnięcia w dziedzinie upowszechniania kultury oraz ochrony i popularyzacji folkloru krakowskiego (1989), Medal 50 -lecia Cepelii – w uznaniu zasług (1999), Honorowe Członkostwo Związku Podhalan (1996), Odznakę C.I.O.F.F. za szczególne osiągnięcia dla Ochrony Dziedzictwa MERITORIOUS SERVICE (2006), Medal „Zasłużony kulturze - Gloria Artis", Odznakę Honorową „Zasłużony dla Ziemi Sądeckiej" (2011).

Aleksandra Szurmiak-Bogucka podczas prac w komisji Jury

Folklor w perspektywie zmienności.

Prof. dr hab.
Jan Adamowski
(językoznawca, kulturoznawca, folklorysta, antropolog, etnolingwista)
Uniwersytet im. M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Folklor to zjawisko wewnętrznie mocno zróżnicowane. Jest to termin zdecydowanie nieostry. Jego współczesne rozumienie związane jest przede wszystkim z poszczególnymi orientacjami badawczymi, które zajmują się dokumentacją, opisem i analizą zjawiska. Generalnie można tu odnaleźć trzy podstawowe tradycje badawcze, takie jak: filologiczna, etnograficzna oraz antropologiczna[1]. W ujęciu filologicznym folklor to inaczej ustna literatura ludowa i stąd badania tego typu – literaturoznawcze czy językoznawcze, są głównie nastawione na analizę tekstów słownych i wydobywanie w nich roli słowa. Orientacja etnograficzna – zainspirowana i związana z propozycjami i praktyką O. Kolberga, folklor ujmuje w kontekście zjawisk kultury społecznej i duchowej wytworzonej przede wszystkim przez polską wieś. Z kolei tradycja antropologiczna folklor umieszcza w konkretnej rzeczywistości społeczno - kulturowej i komunikacyjnej. Kładzie też nacisk na podmiotowe rekonstrukcje obrazu świata w nim zakodowanego.

We współczesnym, potocznym rozumieniu pojęcie folkloru – ze względu na swoisty sposób funkcjonowania i przekazu, najczęściej bywa łączone ze zjawiskami powtarzalnymi, a więc stabilnymi, niezmiennymi, a nawet archaicznymi. Wydaje się, że w podobnym duchu wprowadzał w 1846 roku W. J. Thoms wymyślony przez siebie wyraz *folklor* jako neologizm właśnie dla określenia tego, co dotychczas nazywano i opisywano jako „starożytności ludowe”,

[1] Szczegółowiej tę kwestię przedstawia artykuł: J. Adamowski, K. Smyk, *Folklor*, [w:] *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku. Suplement A – Ż*, Redaktor naukowy T. Pilch, Warszawa 2010, s. 148 – 149.

pradawne zwyczaje czy wierzenia[2]. Tymczasem, jak wynika chociażby z obserwacji funkcjonowania zjawiska, folklor to kultura ustna, a oralność folkloru „jest nie tylko kategorią formalną, ale światopoglądowo-estetyczną oraz ontologiczną. Odnosi się do sposobu istnienia, tworzenia i transmitowania folkloru”[3]. Konkretyzował te obserwacje współczesny, uznany badacz folkloru J. Bartmiński. Pisał on: „Ustność folkloru oznacza, że podobnie jak język istnieje on prymarnie w postaci żywej mowy i jest przekazywany naturalną drogą (kanałem) w granicach zasięgu głosu, ucha i oka ludzkiego przy kontakcie twarzą w twarz. Z bezpośredniości ustno-słuchowego przekazu wynika szereg właściwości szczegółowych folkloru, przede wszystkim integralny związek słowa, dźwięku, gestu i sytuacji”[4].

Szymon Węglowski z Kolbuszowej podczas przesłuchania konkursowego, śpiewa i gra na lirze korbowej

Niejako naturalną implikacją oralności jest kolejna cecha – opisywana jako wariantywność. W folklorze nie ma bowiem pojęcia inwariantności, czyli takiego tekstu, który – jak na przykład ma się to w literaturze (porównaj tzw. wydania krytyczne, wydania dzieła poprawionego przez autora, ostatnie za życia autora itp.), można uznać za prymarny, podstawowy. Co prawda S. Czernik swego czasu próbował zrekonstruować jedynie „poprawne” przekazy (inwarianty)

[2] Szerzej na ten temat zob.: W. Thoms, *Folklor*, „Literatura Ludowa” 1975 nr 6.
[3] J. Adamowski, K. Smyk, *Folklor*, [w:] *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku. Suplement A – Ż*, Redaktor naukowy T. Pilch, Warszawa 2010, s. 150.
[4] J. Bartmiński, *Folklor – język – poetyka*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 10.

– według niego, przykłady niektórych ballad ludowych, takich jak: „Pani pana zabiła”, „Podolanka”, „Jaś na grobie Kasi”, „Jaś wraca z wojny do Kasi”, „Pieśń o dzieciobójczyni-wójtównie”[5], to generalnie należy przyjąć, że w folklorze każde wykonanie, czyli wariant, jest samodzielnym tekstem kulturowym. Poza tym wariantywność można uznać za jeden z głównych i praktycznych sposobów identyfikowania konkretnych tekstów jako przekazów folklorystycznych. Wariantywność bowiem jest też swoistym miernikiem uzusu, a więc społecznej akceptacji danego tekstu przez określoną grupę jego (tego tekstu) depozytariuszy. Jest również naturalnym miernikiem żywotności poszczególnych przekazów. Akceptacji mogą podlegać zarówno wytwory własnej grupy, jak i powstałe indywidualnie poza grupą (a więc zapożyczone), ale jedynie te, które mają uzualne i kulturowe potwierdzenie. Dobrym przykładem takiego zjawiska jest jedna z częściej obecnie wykonywanych i szeroko znanych pieśni sierocych o incipicie: *Idzie sobie pachole*. W sensie genetycznym jest to utwór Teofila Lenartowicza o tytule *Duch sieroty*,[6] który – zanim stał się pieśnią ludową („anonimową”) przeszedł cały proces folkloryzacji.

Kapela ,,Biała Muzyka” z Trzciany
od prawej: Lidia Anna Biały, Natalia Potańska, Małgorzata Wybraniec

Folkloryzacja polega jednak nie tylko na jakimkolwiek zapamiętaniu. Musi ona uwzględniać adaptację do stylistyki i poetyki

[5] Por. odpowiednio*: Polska epika ludowa*, opracował S. Czernik. Wrocław – Kraków 1958, s. 122-123, 128-130, 141-143, 148-149, 155-156.
[6] Por. T. Lenartowicz, *Poezje wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1972, s. 23-24.

danego gatunku. Wyrazistą ilustracją tych zjawisk może być odwołanie do zapisanego przez F. Kotulę tekstu pieśni z Łowiska:

Przez litewski łan
Jedzie Jasio pan.
Przed nim, za nim jego sługi,
W złocie, w srebrze lśnią maczugi,
Jedzie w gościnę.

Przyjechał przed próg,
Do matki dwóch cór.
Matko, matko, masz dwie róże,
Obie piękne, obie duże,
Daj mi jedną z nich.

Matka chce ich dać,
Nie wie, którą dać,
Bo Jasieńko obie kocha,
Jedną trochę, drugą trochę,
Nie wie, którą brać.

Mam ja dzbanów dwa,
To niech idą w gaj.
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę Jasio bierze,
Ta będzie jego.

Słońce się zza drzew
Rumieni jak krew.
Krwawą łuną się oznacza,
Starsza siostra do dom wraca...
A młodszej nie ma.[7]

Oceniając ogólnie można powiedzieć, że proces folkloryzacji (zmienności) jest w wyżej przywołanym przykładzie – a jest to jak wiadomo tekst ballady „Maliny" napisany przez Aleksandra Chodźkę na podstawie ludowego wątku, realizowany na różnych poziomach, w tym: na poziomie językowym – por. np. zamianę charakteryzujących córki pierwotnych leksemów: *krasne, hoże* – na *piękne* i *duże*; na poziomie stylistyki gatunku: co ilustruje prowadzenie typowego dla pieśni ludowej bohatera o imieniu *Jasio*; na poziomie

[7] F. Kotula, *Hej, leluja czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskiem*. Książka poprzedzona szkicem folklorystycznym „O kolędach noworocznych" Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa 1970, s. 357-358.

ogólnej dla pieśni ludowych idei funkcjonalnej: tekst ludowy jest znacznie skrócony w stosunku do autorskiego i wyraźnie akcentuje przede wszystkim podstawowe sensy znanego w Europie motywu wyjściowego[8].

Kapela z Huty Komorowskiej od lewej: Paweł Płudowski, Małgorzata Kamińska, Henryk Kamiński

Zatem – folklor to nie tylko tekst powtarzalny, funkcjonujący nawet w formie kliszowanej, a więc stabilizowany zarówno na poziomie wyrażania jak i na poziomie znaczenia, ale zjawisko zawsze nastawione na wariantywną reprodukcję. Jakie są zatem główne korelaty i mechanizmy zmienności folkloru? Ich krótki przegląd, połączony z przykładową ilustracją (opartą przede wszystkim na zjawiskach natury filologicznej, co jest związane z zainteresowaniami i warsztatem badawczym autora), staną się główną osią dalszego ciągu niniejszego wywodu.

Pierwszy poziom i zakres zmian związany jest z samym werbalnym językiem tekstów folkloru. Jest on bowiem z jednej strony budowany na podstawie systemu gwarowego – można dodać lokalnego, a z drugiej – język folkloru to ludowy styl artystyczny (co szczegółowo przedstawił swego czasu J. Bartmiński[9]), który czerpie swoje możliwości z bardzo różnorodnych źródeł traktowanych jako

[8] Por. hasło „Maliny" [w:] *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s. 217-218.
[9] Zob. J. Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973.

baza derywacyjna. Jakie są to zatem głównego rodzaju szczegółowe innowacje i jednocześnie ich przyczyny[10]:

1. W odniesieniu do gwary, jako podstawowego systemu każdej odmiany języka ludowego, mamy cały zestaw wprowadzanych przykładów języka literackiego. Są to proste zastępstwa wprowadzane w tych samych kontekstach, np. *księżyc* zamiast *miesiąc*, *rzucił* zamiast *ciepnął*, *dolar* zamiast *talar*, *bieżący* zamiast *bystry* itd.; porównaj przykładowy kontekst:
Świć, miesiuncku, w okno moje/ Świeć księżycu w okno moje. Są też całe grupy nowszych (literackiego pochodzenia) nazw, wprowadzanych niekoniecznie już jako bezpośrednie kontekstowe zastępstwa. Do takich należą: - nazwy związane z rolnictwem (uprawą roli) – *bekon, hektar, kontraktacja, kopaczka, obora, kukurydza, omłoty, kosiarka, rolnictwo,* itd.;
- nazwy zawodów i funkcji*: agronom, agent, inżynier, piłkarz, dyspozytor, naczelnik, prezes, traktorzysta, lotnik, kierownik* itd.;
- nazwy związane z organizacją życia społeczno-politycznego: *biuro, gromada, instancja, milicja, sekretarz, przewodniczący, gees* itd.;
- słownictwo odnoszące się do współczesnych form życia kulturalnego: *fokstrot, gazeta, gitara, kawiarnia, zabytek, kino, klub, lutnia, park* itd.;
- nazwy napojów alkoholowych: *koniak, spirytus, starka, szampan, trunek* itd.;
- różnego rodzaju nazwy własne: *kardynał Wojtyła, Gomułka, Gazeta Krakowska, Hitler, Nina* itd.;
- współczesna nazwy pieniędzy: *forsa, dolar, góral, stówka, gotówka* itd.;
- słownictwo o charakterze abstrakcyjnym: *gust, istnienie, klasyczny, kosmos obserwować, perswazja, funkcjonować* itd.

2. Folklorowe neologizmy - do nich należą: rymujące się człony zestawień – *Janek – podkasanek, matka rozklepatka* itp.: neologizmy spotykane w zagadkach, np. z formantem – *aj*, typu: *migaj* - `ten co miga', *tupaj* `ten co tupie' itp.; swoiste słownictwo meliczne (najczęściej występujące w refrenach): *rum ta trada da* itd.; nowotwory występujące w konstrukcjach tautologicznych typu – *płoty płocić, jaskólinka jaskóli*; przekształcenia nazw własnych: *Albów, Walwów, Lgów, Wlgów, Lbów* itd.;

[10] Dokumentacja zmian językowych podana za: J. Adamowski, *O nowszym słownictwie w języku polskiego folkloru wierszowanego,* „Annales UMCS", sectio FF, vol. VI, 1988, s.197-211.

3. Język folkloru – rozumiany jako ludowy styl artystyczny, w drodze uogólniania znaczeń, wytworzył ponadto swoisty zestaw leksykalnych poetyzmów, do których przykładowo należą: nazwy lasu – *bór, dąbrowa, gaj*; pieniędzy – *talar, dukat*; *dunaj, podole, gościniec, zdrój, krynica* oraz cała grupa epitetów: *bystry, nadobny, bity, kalinowy, cisowy, malowany, złoty, srebrny, drobny, szwarny, wrony, bronny, zielony* itp. Ich funkcjonowanie polega na tym, że znaczenia jakie nadaje im folklor mają charakter uogólniony i oceniający. Spełniają rolę waloryzantów a nie przedstawiania (reprezentowania) świata pozajęzykowego.[11]

4. Folklor generalnie – w odróżnieniu od języka codziennego, bazuje na komunikacji symbolicznej.

5. Jak już to świetnie ukazał O. Kolberg zmienność (wariantywność) folkloru jest ściśle związana z kulturową geografią. Autor „*Ludu*" – z wyjątkiem tomu pierwszego swojego dzieła, pozostałe wydawał jako dokumentacje regionalne, w kolejności: Sandomierskie, Kujawy, Krakowskie, Wielkie Księstwo Poznańskie, Lubelskie, Kieleckie, Radomskie, Łęczyckie, Kaliskie i Sieradzkie, Mazowsze, Pokucie, Chełmskie. Tak też postąpili wydawcy, którzy dorobek O. Kolberga wydawali już po jego śmierci. Również realizowana – z pomysłu i pod redakcją L. Bielawskiego współczesna seria dokumentacji folklorystycznej „Polska pieśń i muzyka ludowa" (tzw. „nowy Kolberg") także przyjęła zasadę regionalną. Poszczególne regiony etnograficzne z jednej strony wytworzyły swoje wyróżniające teksty, charakterystyczne dla siebie instrumenty i style wykonawcze, a z drugiej – teksty o zasięgach ponadregionalnych mają swoje odmianki, które odzwierciedlają właściwości językowe, obyczajowe, bytowe.

Kapela ,,Wolanie" z Woli Małej
od prawej: Zbigniew Gaweł, Tadeusz Nowak, Mariusz Wilczek, Artur Bałanda

[11] Dokumentacja za: J. Adamowski, *O uogólnianiu znaczeń wyrazów w pieśni ludowej*, [w:] *Literatura popularna – folklor – język,* pod red. W Nawrockiego i M. Walińskiego, t.2, Katowice 1981, s.204-212.

Kapela ,,Trzcinicoki" z Trzcinicy
od lewej: Eugeniusz Kopera, Andrzej Jędryczka, Ewa Farej, Adam Chudy

I tak – przykładowo: dla obszarów wschodniego pogranicza niezmiernie charakterystyczną i wyróżniającą pieśnią weselną jest śpiew o korowaju. Jest to zresztą cały cykl wykonywany na przestrzeni obejmującej zarówno wykonanie tego pieczywa jak i jego obrzędowe dzielenie. Pieśń ta to swoisty scenariusz zarówno dla działań praktycznych jak i obrzędowych. Mamy tam informację o wykonawcach tego pieczywa – *korowajnicach*, o składnikach: pszenne ciasto, jajka, masło; o wkładaniu do pieca i zakończeniu wypieku. Jest ośpiewanie tego symbolicznego przecież pieczywa:

Oj, ładny nasz ten korowaj,
oj, ładny,
bo są ptaszeczki i są szyszeczki,
oj, ładny.

Jest też przedstawiona sytuacja zakończenia wypieku:

Już my sie obrobili,
już my sie obrobili,
korowaj z pieca wyłożyli,
dajcie nam wody ręce myć,
będziemy wódeczkę pić.[12]

Z kolei pieśni o zasięgach ponadregionalnych – ze względu na geografię, także aktualizują chociażby miejsce zdarzeń, lokalizując je w punktach w miarę bliskich miejscom zapisu (czytaj – funkcjonowania) danego wariantu. Przykładowo można to

[12] Analizowano przykład z Wólki Polinowskiej: zob. J. Adamowski, *Podlaskie pieśni weselne z Wólki Polinowskiej*, „Etnolingwistyka" 1, 1988, s. 178-179.

obserwować w dokumentacji ballad przedstawionych przez O. Kolberga. Zapisana tam pod punktem „6” (warianty od „a” do „p”) ballada o zabiciu panny przez jej kochanka, zdarzenie to lokalizuje odpowiednio: *w Warszawie* – zapis 6b z Warszawy, *W Podolanach we wsi* – zapis 6l od Krakowa (Modlnica), *W tym Radomskim mieście* – zapis 6m od Radomia, *za Raszynem* – zapis 6n od Żelechowa, *w radzyńskiem mieście* – zapis 6o od Siedlec itd.[13]

6. Poza rozwarstwieniem przestrzennym innym kategorialnym korelatem zmienności folkloru jest także czas. Jego podstawowym efektem jest modernizacja natury językowej typu: od gwary do języka literackiego. Jednakże ta kwestia została już wyżej zasygnalizowana. Ale czas wprowadza również daleko idące zmiany światopoglądowe i cywilizacyjne. Wydaje się, że w kulturze polskiej, także i w kulturze ludowej, w pierwszej kolejności taką cezurą czasową stało się wprowadzenie chrześcijaństwa. Jednym z powszechnie identyfikowanych eksponentów tego faktu są np. kolędy opowiadające o Bożym Narodzeniu – tak te „kościelne” (liturgiczne), jak pastorałki czy ludowe apokryfy. Ale nawet kolędy prymarnie noworoczne (potocznie nazywane „świeckimi”), w wielu przykładach przynoszą wyraźne odbicie wpływów chrześcijańskich. Egzemplifikacją takiego zjawiska jest chociażby kolęda gospodarska z motywem „złotego płużka”, w której gospodarza w jego pracy na roli wspomagają osoby święte: Św. Szczepan, Pan Jezus, Najświętsza Panienka – jak to jest w wariancie z Hutkowa (okolice Krasnobrodu):

1. Czyje to polejko, co pod lasem leży?
Hej nam hej, hej nam hej.
2. Tego gospodarza, co pod piecem siedzi.
Hej nam hej, hej nam hej.
3. A na tym polejku złoty płużek orze.
Hej nam hej, hej nam hej.
4. Złoty płużek orze, święty Szczepan wodzi.
Hej nam hej, hej nam hej.
5. A za onym płużkiem sam Pan Jezus chodzi.

Hej nam hej, hej nam hej.
6. Najświętsza Panienka śniadanejko nosi,
Hej nam hej, hej nam hej.
7.Ty, święty Szczepanie, przychodź na śniadanie.
Hej nam hej, hej nam hej.

[13] Por. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t.1, *Pieśni ludu polskiego*, Wrocław – Kraków 1961, s. 71-84.

8.Po podłodze stąpa, kluczykami dzwonka.
Hej nam hej, hej nam hej.
9.Otwiera szafejke, płaci kolędejke.
To dla nas, to dla nas.[14]

W innych wariantach jest również święty Józef, święci Piotr i Paweł, święta Anastazja.

Chrześcijaństwo wniosło do kultury ludowej znaczny wkład i w epokach późniejszych, w tym w czasach współczesnych. Aby zbytnio nie rozszerzać dokumentacji wspomnę chociażby o całym cyklu ludowo-popularnych pieśni o Janie Pawle II. Jest ich w sumie ponad dwadzieścia (opieram się tu na własnej dokumentacji) i mają różny charakter czy intencjonalność: są życzące, witające, żegnające, opowiadające o różnych etapach i kolejach życia Karola Wojtyły i następnie papieża, jak ta odnosząca się do zamachu:

Smutna dla Polski godzina wybiła,
Ojciec Święty ranny, nasz rodak Wojtyła,
Jasnogórska Pani miej Go w swej opiece,
oto Ciebie prosi każde Boże dziecię.

Taki wielki smutek grodu wawelskiego,
w smutku są już serca narodu polskiego,
chociaż ciężko ranny ale Boga prosi,
ledwie usta szepcą, jeszcze modły wznosi. Itd.[15]

7. Jest co najmniej jeden niezmiernie istotny korelat zmian w folklorze, a jest nim sytuacyjność wykonywania danego utworu. Bardzo dobrze ilustruje to zagadnienie obrzęd weselny, w którym pieśni obrzędowe i przyśpiewki często zmieniają chociażby adresata, zmienia się – jest aktualizowana charakterystyka przedstawianych postaci, dochodzi do typowego dialogu (przyśpiewywanie i odśpiewywanie) itp. Ale sens tekstu, dokładniej – jego funkcję, może zmieniać samo przeniesienie go do innej sytuacji. Takich przykładów mamy sporo. Przywołać tu można sporą część pieśni pogrzebowych (wykonywanych w tzw. czasie czuwania przy zmarłym), które

[14] Przykład za: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. Red. L. Bielawski, t.4 *Lubelskie. Część I – Pieśni i obrzędy doroczne*, red. J. Bartmiński, Lublin 2011, s. 225.
[15] Przykład podano za: *Szczęśliwa dla Polski godzina wybiła. Wybór pieśni o polskim papieżu*, wstęp i redakcja J. Adamowski, przy współpracy J. Biegalskiej, Lublin 2002, s. 26.

genetycznie są wielkopostne. Poza tym sytuacyjność często wiąże się także z czasem, czego wymownym przykładem są okresy wojny i politycznych przesileń. W polskiej kulturze ludowej mamy chociażby z okresu II wojny światowej liczne tego potwierdzenia. Powstało wówczas sporo, dzisiaj często już zapomnianych, tekstów opowiadających o pacyfikacjach, rozstrzeliwaniach[16] ale i o życiu partyzanckim, o wysiedleniach, pracy przymusowej itp.

Zatem - nowe czasy, implikujące nowe sytuacje, przynoszą wiele zmian, przynoszą nie tylko – tak charakterystyczne dla kultury oralnej, proste aktualizacje ale i zupełnie nowe zjawiska. Folklor reprodukując i powtarzając także go, w wielu wypadkach w zasadniczy sposób, odmienia.

Kapela Ludowa ,,Pogórzanie'' z Dynowa
od lewej: Barbara Sowa, Marceli Grzegorzak, Wiktoria Siry, Patryk Spławiński,
w głębi: Andrzej Sowa, kierownik kapeli

[16] Szerzej na ten temat zob. J. Adamowski, *Ludowa pamięć o wojnie – pieśni o pacyfikacjach i rozstrzeliwaniach*, [w:] *Świadectwa i powroty nieludzkiego czasu. Materiały z konferencji naukowej poświęconej martyrologii lat II wojny światowej w literaturze*, pod red. J. Święcha, Lublin 1990, s. 169-189.

O Autorze:

Prof. dr hab. Jan Adamowski - językoznawca, kulturoznawca, folklorysta, antropolog, etnolingwista; badacz kultury regionalnej, wschodniego pogranicza kulturowego, tradycyjnej religijności, folkloru i jego przemian, tradycyjnych i współczesnych obrzędów, zwyczajów i wierzeń, kulturowych funkcji małej architektury sakralnej i cmentarzy oraz pisarstwa ludowego Autor licznych prac naukowych, w tym 4 książek indywidualnych, m.in. rozprawy *Kategoria przestrzeni w folklorze. Studium etnolingwistyczne* (Lublin 1999); redaktor i współredaktor wielu tomów naukowych. Członek redakcji czasopisma „Etnolingwistyka" (UMCS), redaktor i współredaktor serii wydawniczych (np. „Tradycja dla współczesności. Ciągłość i zmiana", „Tam na Podlasiu", „Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona" czy „Archiwum Etnograficzne" Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego). Dyrektor Instytutu Kulturoznawstwa i kierownik Zakładu Kultury Polskiej Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Przewodniczący wielu rad związanych z kulturą tradycyjną, jak m.in.: jury Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, Rady Muzeum Wsi Lubelskiej, Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych Kapituły Ogólnopolskiej Nagrody im. Oskara Kolberga, Rady ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego i wielu innych.

Kapela Ludowa ,,Młode Kurasie" z Lubziny
od lewej: Justyna Bieniek, Iwona Schab, Marcin Wójcik

Akordeony, harmonie i heligonki w polskim folklorze muzycznym

dr Tomasz Nowak

(etnomuzykolog, antropolog tańca)
Uniwersytet Warszawski

Rewolucja przemysłowa przyniosła w Europie poważne zmiany w instrumentarium, które z pewnym opóźnieniem nastąpiły również w Polsce, powodując nie mniejszą rewolucję w muzyce ludowej. Zapowiedzią zmian stała się obecność w karczmach szaf grających i katarynek, które coraz śmielej zdobywały miejską przestrzeń placów i podwórek. Fascynacja rozwijającą się mechaniką nie ominęła też żywej muzyki. Niemniej właściwy ton przemian wyznaczyły harmonie i akordeony, których szczególne znaczenie przypada na okres pierwszych siedemdziesięciu lat XX wieku. Źródłem dźwięku w instrumentach tego typu są szlifowane stalowe języczki przelotowe, które drgając wywołują dźwięki o określonej wysokości. To sprawiło, iż harmonie i akordeony zaliczamy do rodziny instrumentów języczkowych, razem z koncertyną, bandoneonem, harmonijką ustną i niektórymi głosami organowymi. Do brzmienia języczki są pobudzane poprzez powietrze tłoczone przez miech do głośnic, w które wbudowane są języczki. Głośnice, będące w istocie drewnianymi skrzynkami, wzmacniają dźwięk. Są one zapożyczone konstrukcyjnie z organowych wiatrownic zasuwowych. Powietrze w ręcznych harmoniach i akordeonach może być tłoczone lub zasysane przez ręczny miech o prostokątnym przekroju. Wymusza to konieczność umieszczenia języczków parami po dwa dla każdej z wysokości, z których jeden brzmi przy rozciąganiu miecha instrumentu – zasysaniu powietrza, drugi zaś przy jego ściąganiu (ściskaniu) – tłoczeniu powietrza. Tę zasadę wykorzystywano w starszych instrumentach tego typu do zdwojenia ilości dźwięków możliwych do uzyskania, poprzez przypisanie do każdego klawisza

dwóch języczków o różnej wysokości dźwięku[17]. Ręczny miech jest umieszczony pomiędzy dwoma korpusami (tzw. skrzynkami), z zabudowanymi w nich głośnicami dla prawej (tzw. strona dyskantowa) i lewej ręki (strona basowa). System kanałów wiatrowych z wentylami doprowadza powietrze do konkretnych głośnic ze stroikami, dostęp do których otwierają klawisze umieszczone na klawiaturach, tzw. tastaturach, strony dyskantowej i basowej za pośrednictwem skomplikowanej mechaniki basowej i melodycznej. Poszczególne instrumenty mogą się jednak nawet znacznie różnić pod względem wielkości, ciężaru, wyglądu, skali, ilości klawiszy na każdej z tastatur, systemu przypisania dźwięków do klawiszy, a także możliwości dopełnienia brzmienia dźwiękami basowymi i dźwiękami uzupełniającymi (zestawy registrów).

Początki instrumentów wykorzystujących stroik przelotowy w kulturze europejskiej sięgają przełomu XVIII i XIX wieku, kiedy to miały miejsce liczne eksperymenty budowniczych instrumentów. Podejrzewa się, że eksperymenty ze stroikami przelotowymi zostały sprowokowane przez przywożone do Europy na fali zainteresowania orientem instrumenty typu chińskich organek szeng (*sheng*)[17], mających na terenie półwyspu indochińskiego tradycję trzech tysięcy lat. Już około 1780 roku głosy z języczkami przelotowymi zabudowywali w swoich organach Christian Gottlieb Kratzenstein, Franz Kirschnick i Georg Christoffer Rackwitz. Tą samą nowinkę muzyczną wykorzystał w skonstruowanym w 1805 roku panharmonikonie Johann Nepomuk Mälzel. Języczki przelotowe stosowały także liczne pod względem odmian klawiszowe instrumenty, nazywane eolinami (*aoline*, *äoline*).

Za pierwszy instrument z linii późniejszych harmonii i akordeonów uważa się dopiero *Handäoline* („ręczną eolinę”) skonstruowaną w 1822 r. przez Christiana Friedricha Buschmanna (wynalazcy również harmonijki ustnej). Instrument nie wszedł jednak do seryjnej produkcji. Pierwszym seryjnie produkowanym instrumentem miechowym, wzorowanym zapewne na *Handäoline* był opatentowany w 1829 roku przez Ormianina Cyrilla Demiana (1772-1847) *accordion*. Produkowane w wiedeńskiej firmie „C. Demian i Synowie” *accordiony* były instrumentami strojonymi diatonicznie w skali C-dur, a każdy klawisz uruchamiał kanał z dwoma różnie strojonymi stroikami, przez co przy rozciąganiu i ściąganiu

[17] W połowie XVIII wieku na takim instrumencie grał m. in. w Petersburgu Johann Wilde – pochodzący z Bawarii muzyk nadworny.

miecha odzywały się różne dźwięki (tzw. system naprzemienny). Instrument budowano w różnych wielkościach i odmianach (od 6 do 30 klawiszy), wyposażając go także w dźwięki basowe i gotowe współbrzmienia akordowe, a okres ich największej popularności przypadał na połowę XIX wieku. W tym samym 1829 roku, wzorując się także na konstrukcjach Buschmanna, angielski wynalazca Charles Wheatstone opatentował *concertine* – niewielki instrument o charakterystycznym, sześciobocznym kształcie korpusu i stroju harmonicznym. *Concertine'a* cieszyła się popularnością do końca XIX wieku, choć w miarę upływu czasu musiała konkurować z podobnymi niemieckimi instrumentami o czworobocznym korpusie. Pierwsza niemiecka propozycja, to instrument skonstruowany w 1834 roku przez Carla Friedricha Uhliga, niezadowolonego użytkownika *accordionu* Demiana. Ulepszone wersje tego instrumentu w latach 1849-1853 prezentował Carl Zimmerman (*Carlsfelder konzertina*), oraz ok. 1851 roku Heinrich Band (*Bandoneon*). I właśnie bandoneony stały się najprawdopodobniej pierwszymi instrumentami ze stroikami przelotowymi, które trafiły do polskiego folkloru i zyskały znaczną popularność w północnych regionach ziem polskich. Nie był to jednak instrument, który wchodził w skład kapel – służył raczej do domowego muzykowania, czy też podczas mniejszych potańcówek. Jego dźwięk nie był bowiem tak nośny jak późniejszych instrumentów z rodziny harmonii i akordeonów. Prawdopodobnie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku Timofiej Woroncow, rosyjski producent samowarów z Tuły rozpoczął produkcję bardzo prymitywnych instrumentów wzorowanych na wynalazku Buschmanna. W latach trzydziestych wytwórnia zaczęła produkować instrumenty projektowane przez Iwana Sizowa w trzech różnych odmianach – małej, średniej i dużej. Po kilku latach wydajność zakładu osiągnęła poziom 10 tysięcy instrumentów rocznie, by w 1874 roku wyprodukować aż 700 tysięcy instrumentów. Oczywiście największą popularnością cieszyły się prymitywne instrumenty, w które już w latach sześćdziesiątych XIX wieku zaopatrywali się żebracy w większych polskich miastach zaboru rosyjskiego. Prawdopodobnie również inne instrumenty z Tuły trafiały na ziemie polskie, podobnie jak instrumenty produkowane też w Kostromie, Moskwie, Niżnym Nowogrodzie, Orle, Riazaniu, Twerze, czy Wołogdzie. W początkach XX wieku zostały one wyparte przez włoskie instrumenty (np. Paolo Soprani, Scandali), które zresztą były też po części montowane w Rosji na licencji włoskiej. Do dziś instrumenty włoskie, cenione dla ich szlachetnego brzmienia spotykamy na Podlasiu, czy wschodnim

Mazowszu. Tymczasem w Wiedniu dalsze doświadczenia doprowadziły do skonstruowania diatonicznej harmonii jednorzędowej o dziesięciu klawiszach po stronie dyskantowej, oraz dwóch rzędach klawiszy basowych (basów pojedynczych oraz basów akordowych durowych).

Konfrontacje muzyczne przed występem
od prawej: Justyna Bieniek, Natalia Bieniek, Marcin Wójcik

Do instrumentu zaczęto dodawać z czasem drugi rząd klawiszy po stronie dyskantowej, wystrojony na sąsiednią tonację, uzyskując w ten sposób harmonie dwurzędowe. Poprzez analogiczne działanie stworzono harmonię trzyrzędową. W 1850 r. Franz Walther skonstruował w Wiedniu pierwszą trzyrzędową harmonię chromatyczną (tzw. trzyrzędówkę wiedeńską) pod nazwą *harmonika.* Stało się to przyczyną, dla której instrumenty wyposażone w trzy- lub więcej rzędów klawiszy (często w formie guzików) po stronie dyskantowej zwykło się określać harmoniami, a system ich rozmieszczenia – systemem wiedeńskim. W systemie tym guziki odpowiadające poszczególnym dźwiękom ułożone są w trzy rzędy, w taki sposób, iż w każdym rzędzie wypadają dźwięki akordu zmniejszonego (np. w górnym *C-Es-Ges(Fis)-BB(A)*..., w środkowym *Cis-E-G-B(Ais)*..., a w dolnym *D-F-As-Ces(H)*...). Klawisze na liniach skośnych klawiatury są więc uporządkowane odpowiednio: po skosie w prawo ku dołowi półtonowo, po skosie w prawo ku górze całotonowo. Po stronie basowej umieszczano zazwyczaj dwanaście

klawiszy, pozwalających na uzyskanie pojedynczych basów i współbrzmień dwugłosowych (tercji). Ręczne trzyrzędowe harmonie wiedeńskie stały się podstawowym wzorcem dla instrumentów konstruowanych później na ziemiach polskich. Jednak w dwudziestoleciu międzywojennym zdarzały się również inne rozwiązania, które warto scharakteryzować. Udoskonaleniem układu wiedeńskiego stał się układ holenderski. Powstał on poprzez dodanie czwartego i piątego rzędu klawiszy po stronie dyskantowej. Rząd czwarty stanowił powtórzenie rzędu pierwszego, rząd piąty zaś powtórzenie rzędu drugiego, co pozwoliło na zastosowanie jednolitego palcowania w każdej tonacji. W harmoniach włoskich zastosowano odmienny od holenderskiego układ klawiszy (układ włoski), w którym rząd pierwszy przesunięto na miejsce drugiego, a drugi na miejsce trzeciego. Tym samym dublujący rząd drugi najwyższy rząd klawiszy również się zmienił. Podobne rozwiązanie wykorzystano we wzorowanych na instrumentach włoskich rosyjskich *bajanach*. Ponadto w harmoniach włoskich i *bajanach* znacznie rozbudowano stronę basową instrumentu, przy czym *bajany* charakteryzowały szersze możliwości melodycznego wykorzystania klawiszy basowych.

Pierwsze diatoniczne harmonie ręczne jedno- i dwurzędowe pojawiły się na ziemiach polskich zapewne jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku. Instrumenty te napływały głównie z terenu Austrii, Prus i Rosji co zadecydowało o przyjęciu określonych rozwiązań na gruncie polskim. Konieczność serwisowania coraz liczniej sprowadzanych instrumentów sprawiła, iż naprawą, a później także budową instrumentów zajęły się firmy organmistrzowskie, produkujące oprócz organów także fisharmonie, harmonijki ustne, katarynki czy arystony, a przez to posiadające doświadczenie w budowie wiatrownic, czy piszczałek języczkowych. Z czasem wielu dawnych pracowników firm organmistrzowskich otwierało własne, zazwyczaj mniejsze warsztaty, które zaspakajały raczej lokalne potrzeby. Dotyczyło to szczególnie ziem dawnego Królestwa Kongresowego, gdzie konieczność opłacania cła od wszystkich sprowadzanych z zewnątrz produktów, a szczególnie dóbr luksusowych, czyniła produkcję lokalnych firm szczególnie uzasadnioną. Do najważniejszych należały firmy warszawskie, lubelskie i łódzkie: Edmund Bełczykowski, Blomberg i Syn, Adolf Datyner, Emil Griese, Adolf Homan, Stanisław Jagodziński, Alojzy Kewitsch, Aleksander Klingbeil, K. Krauze, Jan Kunicki, Józef Kuszczyński, Adolf Leonhardt, Michał Nabe, Karol Radek, Stefan

Romański, August Schultz, Piotr Stamirowski, Szaja Szpecht, Michał Szymański, Adolf Wolny. Mniejsze warsztaty powstawały w miejscowościach takich jak: Dęblin, Góra Kalwaria, Radom, czy też Żyrardów. Powstawało też wiele wioskowych warsztatów. Często większe wytwórnie (podobnie jak wyspecjalizowane sklepy warszawskie) prowadziły sprzedaż elementów trudniejszych do wykonania oraz półfabrykatów na potrzeby mniejszych zakładów. Te ostatnie zaś ograniczały się nierzadko jedynie do składania instrumentów przy częściowym wykorzystaniu własnych elementów z obowiązkową, ozdobną galeryjką, na której umieszczano nazwę firmy.

Szczególne znaczenie dla rozwoju polskich instrumentów miechowych miała działająca w Warszawie od 1885 r. „Artystyczna Wytwórnia Harmonii" Piotra Stamirowskiego (1867-1932). Podstawowym wzorcem dla produkowanych tu instrumentów stała się ręczna *trzyrzędówka wiedeńska* o skali c-a^3, e-cis^4, lub g-c^3, na stronie basowej zaopatrzona w zaledwie dwanaście klawiszy z basami pojedynczymi w sześciu tonacjach (najczęściej w układzie *B-F-C-G-D-A*) i dwudźwiękowymi współbrzmieniami tercji wielkiej lub akordami durowymi. W toku rozwoju produkcji wytwórnia Stamirowskiego, wzorując się na doświadczeniach włoskich i rosyjskich zmierzała do powiększenia możliwości strony basowej. Początkowo, wzorem *mutacji* z *accordionu* Damiana, dodawano obsługiwany kciukiem lewej ręki klawisz, uruchamiający umieszczoną na spodniej stronie tastatury basowej dźwignię, przekształcającą współbrzmienie tercji wielkiej w tercję małą lub wręcz akord mollowy. Klawisz taki w praktyce ludowej nazywano *zmianą* i był on często stosowanym rozwiązaniem technicznym przez inne, mniejsze wytwórnie. W połowie lat trzydziestych konkurencyjna wytwórnia Józefa Boruckiego wykorzystała to rozwiązanie do wprowadzenia również akordu septymowego (*zmiana septymowa*), a potem także zmniejszonego. Innym kierunkiem działania wytwórni Stamirowskiego było poszerzenie do 24 ilości klawiszy basowych w trzyrzędowych harmoniach układu wiedeńskiego. Najczęściej występowały w nich głosy pojedyncze w ośmiu tonacjach (w układzie *Es-B-F-C-G-D-A-E*) oraz akordy durowe i mollowe. To rozwiązanie całkowicie zaspokajało potrzeby muzyków ludowych, wśród których instrument ten zyskał ogromną popularność pod nazwą *harmonii warszawskiej*. Jej wersja pedałowa stała się znacznie popularniejsza aniżeli jej dwunastobasowa poprzedniczka. Pomimo to wytwórnia Stamirowskiego w późniejszym czasie nadal rozbudowywała stronę

basową, konstruując instrumenty o 32, 64, 120, a nawet 140 basach.

Harmonie z Kongresówki po uzyskaniu przez Polskę niepodległości rozpowszechniły się też częściowo na ziemiach dawnego zaboru pruskiego i austriackiego, choć popularne były tu instrumenty niemieckie, czy też wiedeńskie. Na ziemiach dawnej Galicji szczególnie rozpowszechnione były heligonki. Były to harmonie układu wiedeńskiego, których wyróżnikiem były dźwięczne, nisko strojone basy, wyposażone w podwójne helikonowe stroiki przelotowe. Stroikom też instrument zawdzięcza swą nazwę.

Powyżej: Jakub Kłoda z Kolbuszowej podczas występu

Niestety jak dotąd nie potwierdzono istnienia warsztatów heligonek na ziemiach polskich – były one domeną głównie czeskich budowniczych, spośród których wymienić należy wytwórców takich jak Karl Kabeláč, Johann Müller i František Táborský z Pragi, Jan Klásek i Hlávačkowie z Louny, Josef Kerbdle z Hořovic, Konstantin Stibitz czy Anton Pitelka z Czeskich Budziejowic. Mało znanym jest fakt, iż jednym z budowniczych heligonek był urodzony na ziemiach polskich Stanisław Budziakowski (1879-1944). W latach 1893-95 Budziakowski uczył się fachu w Brnie w zakładzie Jakuba Kupského, aby od 1899 roku rozpocząć tam produkcję na własny rachunek i pod własną marką. W Polsce rozpowszechniły się przede wszystkim jedno- i dwurzędowe heligonki – większe należą do rzadkości. W poszczególnych regionach na instrumentach tych wykonuje się lokalnie stosowane gatunki taneczne. Bardzo często instrument ten towarzyszył spotkaniom towarzyskim czy też działaniom zwyczajowym przypisanym kawalerom – noworocznemu kolędowaniu, ostatkom, wielkanocnemu chodzeniu z allelują i kogutkiem. Do częstych należał repertuar kawalerski – przyśpiewki, czy też góralskie *baciarki.*

Harmonie trzyrzędowe systemu wiedeńskiego, niezależnie od producenta, stały się pierwszym instrumentem ze stroikiem

przelotowym, który zaczęto włączać do kapel wiejskich. Ich dość wywarzone brzmienie, pozbawione dodatkowych efektów typu tremolo, czy wzmocnienie górnej lub dolnej oktawy stapiało się z innymi instrumentami i nie stanowiło zbyt wielkiego zagrożenia dla dominującej roli skrzypka. Na harmoniach tych dość łatwo było znaleźć też tonację śpiewu, którym tancerze zamawiali taniec. Ci bowiem domagali się nie tylko dokładnego odegrania melodii, ale również dokładnego dobrania właściwego rejestru i tonacji, w której tancerz mógł także później dośpiewać kolejne przyśpiewki. Jednakże stopniowo rozbudowywany system basów stanowił pewne zagrożenie dla trwałości repertuaru. Przede wszystkim harmonie bowiem wpływały na temperyzację śpiewu, a bardzo trudno było na harmonii akompaniować do starodawnych śpiewów utrzymanych w skalach lidyjskich czy doryckich. Wiele instrumentów też nie posiadało basów molowych, co utrudniało akompaniament do melodii o smętnym charakterze. Stąd też harmonie najlepiej odnajdywały się w kontekście zabawy tanecznej. W sytuacji wesela lokalnie wpływały na zmianę tonalności czy melodyki pieśni obrzędowych.

Specyficznym produktem polskim były harmonie pedałowe (tzw. pedałówki). Powstały one w wyniku połączenia elementów konstrukcyjnych harmonii ręcznej typu wiedeńskiego z elementem miechów nożnych wiedeńskiej fisharmonii. Zastosowanie miechów nożnych miało odciążyć lewą rękę grającego, co stanowiło ułatwienie dla muzyków grających przez dwa-trzy dni na weselu, ale miało też swoje konsekwencje w zmianie opisanej powyżej zasady działania instrumentu. W ręcznych harmoniach nie ma konieczności umieszczania par języczków, powietrze bowiem zawsze jest tłoczone poprzez nożny miech za pośrednictwem metalowej rurki łączącej (o średnicy ok. 25-35 mm) pedał z górnym miechem. Miech umieszczony pomiędzy skrzynkami pełni funkcję atrapy, bądź też jest elementem pomocniczym, pozwalającym na umiarkowane zaznaczenie akcentów. Trudności w uzyskaniu zróżnicowań dynamicznych stanowiły pewien mankament instrumentu. Miech nożny z jednej strony (miejsca bliżej pięt grającego) połączony jest z podstawą zawiasami, z drugiej strony wyposażony jest zaś w kilka fałd, które pod wpływem mechanizmu sprężynowego rozciągają się, a pod naciskiem stopy są ściskane, powodując tłoczenie powietrza. Grający musiał więc pozostawać w pozycji siedzącej, co w pewnych sytuacjach muzycznych praktyki ludowej (np. przemarsze

uczestników wesela do i z kościoła, przenosiny pani młodej) stanowiło wadę instrumentu.

Pierwsze *pedałówki* powstały ok. 1900 r. w wytwórni Piotra Stamirowskiego. Prócz wytwórni Stamirowskiego harmonie pedałowe były produkowane przez mniejsze i większe zakłady z Warszawy i okolic. Do najważniejszych z nich należały zakłady warszawskie: Feliksa i Józefa Boruckich, Adolfa i Władysława Leonardta, Michała Nabe, Karola i Zygmunta Radka, Wiktora Sawiejko oraz kilkanaście mniejszych warsztatów. Najwyżej ceniono instrumenty Stamirowskiego, o czym świadczą opinie publikowane na temat jego osiągnięć[18], jak i zdobyte laury: złoty medal na Krajowej Wystawie Instrumentów w Poznaniu w 1928 r. oraz specjalne wyróżnienie na Światowej Wystawie Technicznej w Nowym Jorku w 1939 r. Prócz Stamirowskiego muzycy ludowi bardzo cenili wyroby Karola i Zygmunta Radków, co znajduje potwierdzenie w przeprowadzanych współcześnie wywiadach terenowych. Wysoko należy ocenić także osiągnięcia firmy Boruckich, którą założył Feliks Borucki. Początkowo produkował on jednorzędowe instrumenty diatoniczne wzorowane na modelach wiedeńskich, ale od ok. 1900 r. podjął się produkcji sztandarowego wynalazku warsztatu Stamirowskiego. Około 1920 r., po śmierci Feliksa, firmę przejął Józef Borucki (ur. 1900 r.), który dążył do rozwinięcia instrumentu. Poza podanymi powyżej przykładami innowacji Józefa Boruckiego warto przypomnieć, iż około 1928 r. w jego warsztacie skonstruowano pierwszy w Polsce instrument 120-basowy, wzorowany na akordeonach włoskich. Po stronie basowej posiadał rząd basów małotercjowych, wielkotercjowych, podstawowych oraz akordy durowe, molowe i zmniejszone. Istniała również możliwość uzyskania akordu septymowego - należało równocześnie wcisnąć dwa klawisze: akordu durowego oraz zmniejszonego. Innowator był także autorem nowego, czterorzędowego systemu strony dyskantowej instrumentu, w którym rzędy I i III oraz II i IV położone zostały symetrycznie w stosunku do siebie. Łączyło to modną wówczas klawiaturę typu fortepianowego, znaną z wchodzących na rynek akordeonów, z dotychczasowym układem wiedeńskim klawiszy. Wynalazek ten zyskał uznanie znanych wówczas muzyków (np. Tadeusza Wesołowskiego, Stanisława Trzeciaka). Ceniono także bardziej

[18] B. Vogel, *Instrumenty muzyczne. w kulturze Królestwa Polskiego*, PWM Kraków 1980, s. 97.

tradycyjne klawiatury Boruckiego, wykonywane z twardego drewna jaworowego, za ich lekkość i bezszmerowe działanie. Jego instrumenty wyróżniały się także szerszą skalą: od G do g^4, podczas gdy w większości firm produkowano harmonie obejmujące dźwięki od B do b^3. Innowacją, która nie doczekała rozpowszechnienia była harmonia sekundowa, skonstruowana w Polsce w latach 20-tych. Był to instrument posiadający zarówno dla prawej, jak i lewej ręki dwie trzyrzędowe klawiatury melodyczne oraz oddzielne basy nożne, obejmujące 12 dźwięków. Ich układ kwintowy nawiązywał do ułożenia guzików basowych. Posiadały one oddzielny miech obsługiwany stopami grającego. Miał to być w pełni koncertowy instrument, będący szczytem rozwoju konstrukcji, a więc raczej bez szans na rozpowszechnienie wśród muzyków ludowych.

Kapela ludowa ,,Młoda Harta" z Harty
od lewej: Joanna Martowicz, Klaudia Łach, Andrzej Baran, Jacek Szeremeta

Cechą charakterystyczną budowanych przez polskich budowniczych instrumentów było bogate zdobnictwo korpusów. Specyfiką polskich warsztatów było też stosowanie na tastaturze dyskantowej małych czworobocznych klawiszy, przypominających klawisze fortepianowe, a często również malowanych w ten sposób, iż pierwszy rząd symulował częściowo czarne klawisze fortepianowe. Praktyka ta nasiliła się jeszcze bardziej od momentu, w którym szczególną popularnością zaczęły się cieszyć akordeony. Warszawskie firmy oferowały również przebogatą gamę zdobień i ornamentów w najrozmaitszych technikach, spośród których warto wspomnieć

choćby niektóre: krycie celuloidem białym lub kolorowym, brokatem srebrnym lub złotym, imitacją perłowej masy, krycie i intarsjowanie fornirem, grawerowanie, upiększanie sztucznymi brylantami albo inkrustowanie prawdziwą masą perłową. Dzięki temu warsztaty mogły liczyć na liczne zamówienia - największe z nich produkowały łącznie po 50 harmonii rocznie, wysyłając niektóre z egzemplarzy poza granice kraju, w tym głównie na zamówienie Polonii zagranicznej. Jak można wnosić z publikowanych informacji na temat wyników finansowych, jak też ilości wprowadzanych innowacji, szczyt popularności harmonii pedałowej przypadł na lata 20-te XX wieku. W połowie lat trzydziestych akordeony zaczęły wypierać najprostsze harmonie, z czasem spychając je do rzeczywistości regionalnej. W tym miejscu warto przywołać opinię Piotra Dahliga stwierdzającego, że *harmonista z instrumentem o 24 basach nie miał szans gry na weselu już w II połowie lat 30., mimo że na ozdobnej harmonii trzyrzędowej czy akordeonie o 120 basach zasób wykorzystywanych funkcji harmonicznych niewiele lub wcale się nie zwiększał*[19]. Paradoksalnie to właśnie te proste harmonie utorowały drogę akordeonom w polskiej kulturze ludowej i popularnej. Niemniej już pod koniec lat trzydziestych wytwórnie przestawiły się na produkcję akordeonów, a po upaństwowieniu zakładów produkcyjnych w latach powojennych harmonie stały się domeną amatorskich warsztatów remontowych.

Od harmonii ręcznej akordeon odróżniał się w zasadzie na pierwszy rzut oka tylko systemem klawiszy dla prawej ręki, który wzorowany jest na klawiaturze fortepianowej. Z czasem jednak znacznie rozwinięto także system registrów i udoskonalono samą mechanikę, dbając jednocześnie o skuteczne wzmocnienie dźwięku. Jako udoskonalony instrument stał się bardziej pożądanym wśród muzyków. Swoją „fortepianową" klawiaturą wyrażał także ówczesne, typowe dla wsi polskiej aspiracje w stronę kultury miejskiej. Ale jednocześnie przynosił polskiemu folklorowi muzycznemu zmiany:

– dalszą temperyzację skal muzycznych,

- rozwój myślenia harmonicznego (harmonika funkcyjna, akordy zmniejszone i septymowe) – przez co akcent przesuwał się z wariabilnego przetwarzania i ornamentowania tematu na tworzenie

[19] P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany*, Warszawa 1998, s. 365.

prostego akompaniamentu harmonicznego, jak też pozbywano się utworów spoza systemu dur-moll, sięgając po utwory miejskie,

- zmianę rejestru śpiewu do takiej pozycji, w jakiej muzykowi było łatwo grać na klawiaturze fortepianowej, a co za tym idzie - zanik zwyczaju śpiewania przyśpiewek do tańca,

- zmianę wolumenu brzmienia, przez co uprzywilejowanym instrumentem stawał się akordeon, a niemal całkowicie zagłuszonym skrzypce czy cymbały – w wyniku czego rezygnowano z dawnych instrumentów na rzecz młodszych i głośniejszych – klarnetów, saksofonów, trąbek.

Z tych też powodów regulaminy wielu przeglądów i konkursów muzycznych w Polsce, w trosce o zachowanie wielu dawniejszych elementów dawnej muzycznej kultury wiejskiej zakazują udziału akordeonów. Przykładem zaś w tym względzie posłużył Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą.

Bibliografia:

A. Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983.

J. Dastych, Michał Pomykajczyk, *Akordeon - budowa, konserwacja, działanie*, Warszawa 1959.

M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1986.

C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Kraków 1989.

O. Siejna, *Polskie harmonie i ich funkcja w kulturze muzycznej do 1939 r.*, maszynopis, IS PAN Warszawa 1989.

O. Siejna, *Produkcja harmonii i akordeonów w Polsce do II wojny światowej*, *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, Łódź 1990.

B. Vogel, *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego*, Kraków 1980.

B. Vogel, *Przemysł muzyczny Warszawy w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Muzyka” 1985, nr 3-4.

A. Żebrowski, *Historia budownictwa harmonii i akordeonów na terenie Warszawy w latach 1900—1978*, praca magisterska, AM Warszawa 1978.

O Autorze:

dr Tomasz Nowak - etnomuzykolog, antropolog tańca. Studiował w Instytucie Muzykologii UW gdzie uzyskał tytuł magistra pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Czekanowskiej- Kuklińskiej. W latach 1997-2002 uczestnik studiów doktoranckich na Wydziale Historycznym UW, gdzie w 2003 r. uzyskał tytuł doktora. W 2005 roku ukończył dwuletnie studia Teorii Tańca na Wydziale V Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. W 2006 roku ukończył również Podyplomowe Studia Menedżerskie na Wydziale Zarządzania UW. Jest aktywnym folklorystą, współpracującym z szeregiem instytucji kulturalnych w Polsce. Jest członkiem International Council for Traditional Music (UNESCO), Polskiej Sekcji Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Art Traditionnels, oraz Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Laureat Nagrody "CLIO" 2006 przyznanej za książkę pt. *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania* (Warszawa 2005).

Kapela ludowa ,,Rymanowianie" z Rymanowa
od lewej: Beata Zielonka, Zofia Florian, Zbigniew Zielonka

24 lata folkloru w Telewizji Rzeszów

Jerzy Dynia
(muzyk, folklorysta, redaktor
TVP Rzeszów)

Było to wiosną 1992 roku. Od niespełna dwóch lat w Polsce południowo-wschodniej ukazywał się samodzielny program Telewizji Rzeszów. Czasu antenowego przybyło na tyle dużo, że można było pomyśleć o programach nie tylko informacyjnych, ale i o publicystycznych, a nawet muzycznych. Przy aprobacie ówczesnego szefa rzeszowskiego Oddziału TVP, któregoś dnia wiosną owego roku, mający za sobą kilkunastoletnią praktykę w Redakcji Muzycznej Rozgłośni Polskiego Radia w Rzeszowie, dziennikarz Telewizji Rzeszów Jerzy Dynia, pojechał do wsi Dąbrowa koło Trzciany. Towarzyszyli mu operator kamery Zbigniew Słowik i jego asystent Sławomir Stanio. W tej właśnie wsi przed laty mieszkał nieżyjący już wtedy skrzypek Władysław Łoboda. Kapela Władysława Łobody była sławna dzięki wielu audycjom w Rozgłośni Polskiego Radia w Rzeszowie. W 1992 roku Władysław Łoboda już nie żył, natomiast Jerzy Dynia, który poznał go w czasie pracy w Redakcji Muzycznej Rozgłośni Polskiego Radia w Rzeszowie, postanowił zobaczyć co w tej wsi pozostało z tradycji ludowego muzykowania . Wyjazd był owocny. Spotkał się z kapelą, której kierownikiem był trębacz Ludwik Czachor. Wraz z nim grali skrzypkowie Stefan Franczyk i Edward Przywara, sekundzista Krzysztof Ignas oraz kontrabasista Józef Czech. Niektórzy z nich – niestety – już nie żyją. Nagranych wówczas zostało w plenerze 5 utworów. W środę, 17 czerwca 1992 roku, ukazał się pierwszy program, który zapoczątkował cykl prezentujący folklor w Telewizji Rzeszów. Początkowo programy te miały mieć tytuł ,,Z KAMERĄ i MIKROFONEM PRZEZ RZESZOWSKĄ WIEŚ”. Miały nawiązywać do jego audycji folklorystycznych, które nagrywał w latach 70’ i 80’ w Radiu Rzeszów. Uczennica rzeszowskiego

Państwowego Liceum Plastycznego Anka Pieronik opracowała oryginalną planszę. Dziś trudno już dojść do tego jak doszło do zmiany tytułu na SPOTKANIE Z FOLKLOREM. W jednym z pierwszych programów tego nowego cyklu telewizyjnego wystąpiła zaliczana do najsłynniejszych na Podkarpaciu krośnieńska kapela ,,Stachy".

Do udziału w jednym z następnych programów Jerzy Dynia zaprosił działającą przy Fabryce Obuwia Sportowego w Krośnie Kapelę ,,Jacoki". W plenerach malowniczych ruin zamku w Odrzykoniu nagrana została wówczas na okarynie przez kierownika kapeli Leopolda Guzika melodia, która stała się sygnałem ,,SPOTKAŃ Z FOLKLOREM". Podczas tej sesji nagraniowej utrwalona również została na taśmie magnetowidowej piosenka o kukułeczce. Propozycję jej nagrania autor programu przyjął bez entuzjazmu, uważając ją za mało ludową, wywodzącą się raczej z grupy piosenek biesiadnych. Jak wspomina po latach, okazało się, że tak do końca nie miał racji. ,,Kukułeczka" stała się w przyszłości jednym z hitów rzeszowskich koncertów życzeń. Była jeszcze jedna piosenka, która zdobyła sobie wśród telewidzów szczególną popularność: „Spod kamienia woda tryska..." Śpiewała ją solistka Kapeli Piotra Przybosia z Bukowska k. Sanoka. Po kapelach z Krosnieńskiego (Jacoki, Stachy, Swaty, Kamraty Pogórzanie) przyszła kolej na kapele z pogranicza podregionów rzeszowskiego i przeworskiego, a także z terenów Lasowiaków.

Podczas seminarium, od lewej: Aleksandra Szurmiak - Bogucka, Jerzy Dynia, dr Tomasz Nowak, prof. Jan Adamowski, w tle pogodnie uśmiecha się Władysław Pogoda

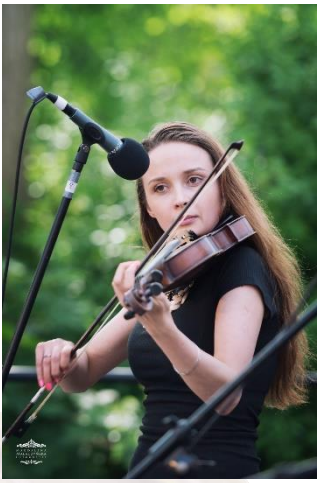
Furorę robił Władysław Pogoda skrzypek i śpiewak ludowy z kolbuszowskiej kapeli. Jedna z jego najpopularniejszych piosenek zaczynała się od słów „Wara chłopcy wara od mojej kochanki, bo się napijecie czerwonej maślanki”. Chodziło oczywiście o groźbę rozbicia nosa konkurentom „smalącym cholewki” do dziewczyny.

Na początku nowego stulecia, poczynając od roku 2000 w swoich programach Jerzy Dynia gościł kapele z okolic Dynowa. Występowali: ,,Bachórzanie”, ,,Ostrzewianie”, ,,Przysietniczanie”, ,,Dynowianie”. Swój telewizyjny debiut miały kapele ,,Lubeniaki” z Lubeni, ,,Jany” z Niebylca i ,,Kapela Wójta Tycznera” z Tyczyna. Na początku obecnego stulecia doszło do nagrań kapeli rodzinnej ,,Pudełków” ze śpiewaczką i sekundzistką Elżbietą Siry, Kapeli z Gniewczyny Trynieckiej, w której śpiewała Zofia Sokół, kapeli rodzinnej ,,Zagrodzianie” z Łąki ze śpiewaczką i skrzypaczką Lucyną Bałandą, Kapela ZPiT ,,Rzeszowiacy” z Mielca, zespołów ludowych ,,Kalina” z Lutoryża i ,,Kompanija” z Boguchwały, a ponadto kapel: z Futomy, ,,Brzeziniacy” z Brzezin k/Wielopola Skrzyńskiego, ,,Młoda Harta” z Harty, ,,Widelanie” z Widełki i ,,Raniżowianie” z Raniżowa, ,,Lesianie” z Kupna, ,,Hop Siup” z Albigowej, ,,Muzykanty” oraz młodzieżowa ,,Olsza” z Trzciany. Sporo miejsca w swych programach poświęcał najstarszym ludowym skrzypkom. Henryk Kretowicz, Jan Jakielaszek , Stanisław Wyżykowski, Jan Marzec, Jan Cebula, Jan Marek, Albina Kuraś, Kazimierz Marcinek, Bronisław Płoch - mogli wystąpić dzięki nagraniom dokonanym podczas organizowanych w Nowej Sarzynie konkursów nazywanych MAJDANÓWKĄ.

Z kamerą bywał też w rzeszowskim WDK podczas grudniowych ,,Spotkań cymbalistów”. Władysław Chochołek, Edward Markocki czy grający na cymbałach przedstawiciele młodszego pokolenia występowali w Telewizji Rzeszów wielokrotnie. Działają na Podkarpaciu także zespoły pieśni i tańca prezentujące na scenach folklor opracowany artystycznie. Wiele satysfakcji sprawiały Jerzemu Dyni spotkania z rzeszowską ,,Bandoską”,

Adam Dragan – młody skrzypek z Kolbuszowej

,,Połoninami”, ,,Resovia Saltans”, sędziszowskimi ,,Rochami”, młodzieżową ,,Tradycją” z MDK w Rzeszowie, ,,Lasowiakami” ze Stalowej Woli i ,,Rzeszowiakami” z Mielca, a także ,,Hanką” z Głogowa Młp, zespołem regionalnym ,,Grodziszczoki” z Grodziska Dolnego i ZPiT ,,Pułanie” z Trzciany, który kontynuuje wspaniałe tradycje założonego w 1969 roku przez Marię i Józefa Dziedziców zespołu regionalnego z tej miejscowości. Prezentował również zwyczaje i obrzędy.

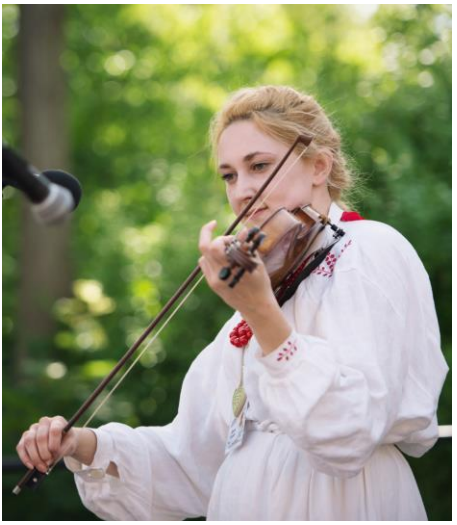


Teresa Potańska – skrzypaczka z Widełki

Są w województwie podkarpackim zespoły specjalizujące się w opracowywaniu na scenę tej dziedziny życia dawnej rzeszowskiej wsi. Prezentowali je na ekranach telewizorów ,,Lipiniacy” z Lipinek, ,,Graboszczanie” z Grabownicy Starzeńskiej, ,,Straszydlanie” ze Starszydla, ,,Górniacy” z Kolbuszowej Górnej, ,,Mazurzanie” z Mazurów, ,,Grodziszczoki” z Grodziska Dolnego, ,,Lubatowianie” z Lubatowej, Folusz z Giedlarowej, ,,Krzeczowiczanki” z Krzeczowic, ,,Lasowiaczki” z Baranowa Sandomierskiego, ,,Cyganianki” ze wsi Cygany. Przy okazji promowania zespołów, prezentowana była architektura wiejska zgromadzona w Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, Zagrodzie-Muzeum w Markowej. W programach Telewizji Rzeszów wielokrotnie prezentowane było wielkie wielkanocne widowisko plenerowe – Turki, a także kolędy z Herodem z Harasiuk i Kamionki, z kozą oraz z *drobami* z Giedlarowej itp. Osobny rozdział stanowią programy pokazujące zwyczaje mające związek z życiem

Henryk Marszał – skrzypek z Przewrotnego

dawnej, podrzeszowskiej wsi: wesele, prządki, *pirzaczki*, pieczenie chleba, dożynki. Kilka programów z cyklu SPOTKANIE z FOLKLOREM poświęconych było kulturze i tradycji ludowej zamieszkujących woj. podkarpackie mniejszości narodowych - Łemków i Bojków. Prezentowane były tańce i pieśni Zespołu Pieśni i Tańca ,,Osławianie" z Mokrego, śpiewającej Łemkini Julii Doszny, grupy ,,Widymo" z Sanoka, wokalno-instrumentalnego tria ,,Kremenaros" żywiołowych ,,Karczmarzy" a także ,,Hudaków". Znalazł się w Telewizji Rzeszów koncert zespołu ,,Rzeszów Klezmer Band" grający opracowaną w konwencji rozrywkowej muzykę żydowską. Za program NOC IWANA KUPAŁY Jerzy Dynia otrzymał nagrodę na VI Międzynarodowym Festiwalu MÓJ RODZINNY KRAJ w Użgorodzie.



Aneta Hodór – skrzypaczka z Kolbuszowej

Jerzy Dynia wyjeżdżał kilkakrotnie za granicę nie tylko jako realizator programów ale też jako kamerzysta. Powstały w ten sposób filmowe relacje z koncertów na festiwalach folklorystycznych zespołu ,,Rochy" we Włoszech i na Litwie, Tradycja rzeszowskiego MDK w Charkowie, również na Litwie ,,Bandoski". Oddzielny rozdział stanowi zarchiwizowana na taśmach magnetowidowych obszerna dokumentacja Światowych Festiwalu Polonijnych Zespołów Folklorystycznych. Uzbierało się tych programów o tematyce folklorystycznej w Archiwum Telewizji Rzeszów sporo. Kto wie czy nie ponad 700. Z Jerzym Dynią pracowało na planie zdjęciowym kilku operatorów kamer Telewizji Rzeszów. Sporo utrwalił na taśmie magnetowidowej Zbigniew Słowik. Pracowali również Lucjan Góźdź, Dariusz Jadach, Sławomir Stanio, Jan Grudysz, Arkadiusz Gruszka, Paweł Teichman. Krzysztof Rączka rozpoczął swoją kamerą rejestrację zapowiedzi drugiego cyklu programów MAPA FOLKLORU PODKARPACIA, które się ukazywały od 1 kwietnia (!) 2001 r. W tym cyklu prezentowane były archiwalne materiały pochodzące z lat ubiegłych. Opracowywali te programy na stanowiskach montażowych Józef Sowiźrał, Marek Kołton, Paweł Nycz. Jak widać grono

współpracowników było stosunkowo duże, ale taka jest specyfika telewizji. Każdy człowiek, który coś tworzy, oczekuje aprobaty i autor spotyka się z nią ze strony telewidzów bardzo często. Mimo, że sytuacja w polskim ruchu amatorskim jest bardzo trudna, kultura - w tym także ludowa - nie ma należnego jej poważania u decydentów na szczeblu zarówno centralnym jak i na szczeblu regionalnym, w środkach masowego przekazu, zespoły ludowe nadal grają, śpiewają i tańczą, z myślą o zachowaniu od zapomnienia rodzimej tradycji, polskiej kultury.

O Autorze:

Jerzy Dynia: Urodził się na kresach wschodnich, w Stanisławowie. Od lat 50. jest związany z Rzeszowem. Jest absolwentem II Liceum Ogólnokształcącego, Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej II st. w Rzeszowie oraz Wydziału Pedagogiki Instrumentalnej Akademii Muzycznej w Krakowie. Jest człowiekiem o szerokich zainteresowaniach. Przez kilkanaście lat był liderem rozrywkowego zespołu muzycznego. Prowadził również klasę saksofonu w rzeszowskiej PSM. W 1977 roku zafascynowało go dziennikarstwo. Przez 17 lat był redaktorem muzycznym Rozgłośni Polskiego Radia w Rzeszowie, z czego przez ostatnie 4 lata pracy w tej placówce, szefem redakcji muzycznej. W drugiej połowie lat 80 był dyrektorem naczelnym Państwowej Filharmonii im. A. Malawskiego w Rzeszowie. W 1989 roku rozpoczął pracę w Oddziale TVP w Rzeszowie zajmując się tematyką kulturalną, w szczególności muzyczną. Przez 7 lat realizował cotygodniowy cykl programów muzycznych PROMOCJE MŁODYCH MUZYKÓW, w których prezentował najzdolniejszych uczniów szkół muzycznych Podkarpacia. Był autorem telewizyjnych magazynów kulturalnych, programów o muzycznych festiwalach i koncertach symfonicznych w Rzeszowie i w regionie. Jednocześnie jako jedyny dziennikarz w kraju, od 1992 roku systematycznie realizuje cotygodniowy cykl programów SPOTKANIE Z FOLKLOREM oraz od kilku lat MAPA FOLKLORU PODKARPACIA, prezentujących polski i regionalny folklor. Nie przerwał tej działalności po przejściu na emeryturę. Za tę działalność otrzymał prestiżową nagrodę im. Oskara Kolberga i dwukrotnie regionalne nagrody im. F. Kotuli. Okresowo sprawował pieczę muzyczną nad zespołami pieśni i tańca BANDOSKA, RZECHY oraz OSTROWIACY. Jest również członkiem grupy ekspertów międzynarodowego stowarzyszenia folklorystycznego CIOFF Od lat zasiada w różnych gremiach jurorów międzynarodowych, ogólnopolskich oraz regionalnych muzycznych festiwali, konkursów i przeglądów. Mimo przejścia na emeryturę jest nadal czynny zawodowo. Jest członkiem zarządu Rzeszowskiego Towarzystwa Muzycznego, a także koncertującym muzykiem uprawiającym muzykę jazzową. Za swoją wszechstronną, skupioną na regionie Polski południowo-wschodniej działalność na rzecz kultury, otrzymał nagrodę Marszałka województwa podkarpackiego, nagrodę Miasta Rzeszowa (2001 r.), nagrodę ALIANZ w dziedzinie Kultura-Nauka-Media oraz wysokie odznaczenia państwowe. Od roku akademickiego 2008/2009 wykłada przedmiot POLSKI FOLKLOR MUZYCZNY na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu, będącego filią krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Tetralnej. W maju 2009 r. otrzymał Srebrny Medal "ZASŁUŻONY KULTURZE GLORIA ARTIS". W czerwcu 2010 r. ukazała się książka autorstwa Jerzego Dyni "RZESZÓW Z MOJEJ LOŻY" , będąca zbiorem felietonów, jakie ukazały się w ciągu 8 lat na łamach społeczno-kulturalnego miesięcznika ECHO RZESZOWA.

FOTORELACJA Z SEMINARIUM PODCZAS III FESTIWALU ŻYWEJ MUZYKI NA STRUN DWANACIE I TRZY SMYKI – „GRAĆ JAK POGODA”

Jan Książek podczas ,,Urodzin Władysława Pogody" na kolbuszowskim rynku 8 sierpnia 2004 r.

Jan Książek
(1929-2009)
Muzykant od serca

WSPOMNIENIE

Ten wyjątkowy muzykant – multiinstrumentalista ale przede wszystkim skrzypek i śpiewak, urodził się 21 października 1929 roku w Ostrowach Baranowskich. Mieszkał na skraju wsi w przysiółku Kąciki, pod lasem nazywanym ,,Pateraki". Jako chłopak, a później człowiek dorosły pracował w rodzinnym gospodarstwie rolnym. Ojciec zauważył jego wyjątkowe zdolności muzyczne i chęć do gry na skrzypcach. Wówczas młody samouk został uszczęśliwiony przez ojca fabrycznymi skrzypcami oraz terminowaniem u ludowego muzykanta. Muzykantem tym był Stanisław Czachor (skrzypek i kontrabasista) z Trzęsówki, wioski obfitującej w samorodne talenty muzyczne. Terminowanie nie było łatwe, każdy etap nauki poznawanie nut było dawkowane w sposób bardzo oszczędny. W zamian uczeń wykonywał w gospodarstwie mistrza wiele prac fizycznych na tak zwany odrobek. Książek przez wiele lat grał z Czachorem w jego kapeli ludowej i różnych zespołach weselnych. Grał z nim przez trzy lata w kapeli ,,Rzeszowiacy" w Mielcu. W wieku dwudziestu lat ambitny muzykant rozpoczął naukę gry na skrzypcach u prof. Jana Webera w Krakowie. Warunki domowe nie pozwoliły mu jednak na jej dokończenie. Na początku lat sześćdziesiątych, założył pierwszą swoją kapelę przy Powiatowym Domu Kultury w Kolbuszowej. W kapeli tej grał na skrzypcach, akordeonie, trąbce, basach a także w razie potrzeby śpiewał. Głównym jego instrumentem były skrzypce, od Czachora nauczył się grać na nich trzymając je z tyłu. Tę umiejętność prezentował w popisowych numerach, grał tak w sposób doskonały, równie dobrze jak trzymając skrzypce z przodu. Przejął od swojego

nauczyciela repertuar tradycyjnych melodii tanecznych: polki, tramelki, oberki, świetnie wykonywał także te nasze tanga i czardasze. Na akordeonie grał głównie na weselach, na trąbce - marsze weselne, na basach - gdy na koncert nie dotarł basista. Na wszystkich tych instrumentach prezentował wysoki poziom gry i muzykalność. Wspomniana kapela najczęściej spotykała się w budynku szkoły podstawowej w Ostrowach Baranowskich. W szkole uczyła jego małżonka, matka dwójki ich synów (z talentem do gry na saksofonie i gitarze). Nie było to łatwe: próby odbywały się przy świecach i lampie naftowej (elektryfikacja Ostrów to dopiero lata 70. XX w.) Grała ona w następującym składzie: on sam na skrzypcach prym, Władysław Pogoda-skrzypce prym lub sekund, Jan Durak na kontrabasie i klarnecista Babiarz. W razie potrzeby dobierali do składu Edwarda Rębisza na trąbce i Ryszarda Wronę na akordeonie. Na początku lat 70. klarnecistę zastąpił młodziutki Jerzy Wrona. Kapela odbywała nadal próby w szkole w Ostrowach. Jan Książek, jako kierownik kapeli do prób podchodził niezwykle sumiennie, na każdą przygotowywał dwa nowe utwory, które ćwiczył z kapelą.

W głębi Jan Książek podczas rozmowy z Władysławem Pogodą w obecności kapeli

Pierwsze radiowe nagranie kapeli odbyło się w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku w studiu Radia Rzeszów a jego realizatorem był redaktor Jerzy Dynia. Program został przygotowany

na wzór już wówczas nadawanych na antenie Radia Rzeszów nagrań z Władysławem Łobodą – legendarnym skrzypkiem z Trzciany. Audycje z jego udziałem były wydarzeniem oczekiwanym przez słuchaczy, przerywano wówczas wszelkie zajęcia i zasiadano przy radioodbiornikach. Pierwszemu nagraniu radiowemu kapeli Książka towarzyszyło zabawne wydarzenie: redaktor programu koniecznie chciał uzupełnić umiejętności gry na basie autentycznego muzykanta Duraka, który w ,,żaden sposób nie chciał dać się przestawić na to akademickie granie". Kapela Książka miała wówczas bardzo płynny skład. Muzycy dobierali zależnie od potrzeby różnych instrumentalistów. Oprócz wspomnianych wcześniej grał w niej Jan Styga na trąbce i Roman Styga na basie. W okolicach Kolbuszowej było wielu muzykantów, choćby w miejscowości Trzęsówka sąsiadującej z Ostrowami, było ich kilkudziesięciu min. (Skiba Michał, Fryc Józef, Hałdaś Andrzej, Styga Jan, Czachor Stefan (akordeon), Piechota Jan, Piechota Michał, Piechota Bronisław, Magda Czesław, Magda Edward, Fornal Jan, Reszutek Franciszek, Rachwał Antoni, Piotrowski Paweł, Wrona Stanisław, Jan itd.

Jan Książek obok Władysława Pogody wraz z Kapelą.

Wszyscy byli samoukami, grali muzykę zasłyszaną, niektórzy znali nuty, inni nie. Popularne były potańcówki na których muzykanci grając razem improwizowali nie zawsze znając grany przez prymistę

utwór, podobnie było z tekstem. Wybitne zdolności w wymyślaniu na nowo zapomnianego lub nieznanego tekstu wykazywał Władysław Pogoda.

Jan Książek (na akordeonie) z kapelą Wronów w lokalu w Majdanie Królewskim

Ówczesnym muzykantom nie mieściło się w głowie, że można przestać grać utwór po kilku zwrotkach i powiedzieć że się nie zna dalszej części utworu. Muzykant w takiej sytuacji musiał grać dalej i improwizować. W latach osiemdziesiątych Jan Książek wybudował dom i przeniósł się do Hadykówki, podjął też wówczas pracę na stanowisku dyrektora w Domu Kultury w Dzikowcu. Kapela przestała regularnie odbywać próby, muzycy organizowali się na ,,grania" w razie aktualnej potrzeby. Ale Jan Książek pojawiał się w składach okolicznych kapel. W 1990 roku Wiesław Minich utworzył przy Miejskim Domu Kultury w Kolbuszowej Kapelę Władysława Pogody. W jej składzie Jan Książek grał na skrzypcach, grał w niej do końca swojej muzycznej kariery, zaś kierownikiem był Pogoda z Huciny.

Jan Książek wraz z Kapelą Władysława Pogody w kolbuszowskim skansenie

Jan Książek był człowiekiem rzetelnym i bezkonfliktowym. Przez wielu fachowców uważany był za skrzypka lepszego technicznie od innych grających w okolicach Kolbuszowej, także od Pogody.

Jan Książek, trzeci od lewej z Kapelą i Zespołem Wieńcowym z Kosów
podczas Dożynek diecezjalnych w Rzeszowie

Na pewno grał inaczej, bo prezentował odmienną osobowość i inaczej dochodził do umiejętności gry na instrumencie. Wraz z kapelą odniósł wiele sukcesów koncertowych, występował z powodzeniem na największych polskich i europejskich festiwalach. Grę skrzypka charakteryzowała czystość i spontaniczność, można powiedzieć że była to żywa, emocjonalna muzyka grana ,,od serca". Usłyszeć go można na płycie: Kapela Władysława Pogody – Polish Folk Music wydanej przez wydawnictwo Polonia Records w 1996 roku,

Jan Książek wraz z Kapelą Władysława Pogody podczas XVII Międzynarodowych Spotkań Kapel Ludowych w Toruniu oraz nagrania programu telewizyjnego ,,Swojskie klimaty" realizowanym przez TVP 1 w Warszawie w dniu 6 października 1996 r.

Jan Książek drugi od lewej wraz z Kapelą Władysława Pogody podczas występu

Jan Książek wraz z Kapelą Władysława Pogody na wyjeździe zagranicznym we Francji

a zobaczyć i usłyszeć w programach ,,Spotkanie z Folklorem" realizowanym przez TVP w Rzeszowie (nieodkryte jak dotychczas są archiwalne nagrania folkloru Polskiego Radia Rzeszów).

Ze względu na stan zdrowia w 2004 roku zakończył swoją artystyczną karierę ludowego muzykanta. Muzyka była sensem jego życia i poświęcił się jej całkowicie. Jan Książek zmarł 26 maja 2009 roku, został pochowany na cmentarzu parafialnym w Cmolasie.

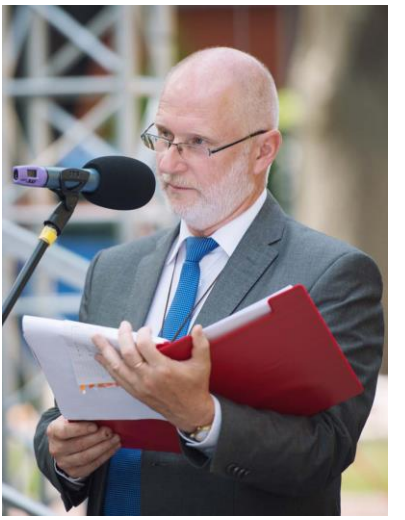
Materiał MDK
spisano na podstawie
rozmowy z Jerzym Wroną

III FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI - ,,GRAĆ JAK POGODA”

KONKURS

KONCERTY KAPEL

PROWADZENIE
mgr Jacek Tejchma



Protokół z posiedzenia Jury Konkursu
III Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki - ,,Grać jak Pogoda”
dofinansowanego ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego
odbywającego się w Kolbuszowej
w dniu 29 maja 2016 roku

W dniu 29 maja 2016 roku na estradzie plenerowej przy Miejskim Domu Kultury w Kolbuszowej odbył się konkurs kapel i instrumentalistów ludowych w ramach **III Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki – ,,Grać jak Pogoda”.**

Organizatorem konkursu był Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, dzięki wsparciu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Występy konkursowe oceniało Jury w składzie:

- **Przewodnicząca**: mgr Aleksandra Szurmiak – Bogucka – etnomuzykolog, Nowy Sącz

Członkowie komisji:

- prof. dr hab. Jan Adamowski – kulturoznawca, folklorysta, antropolog Uniwersytet im. M. Curie -Skłodowskiej w Lublinie,
- dr Tomasz Nowak - etnomuzykolog, antropolog tańca, Uniwersytet Warszawski,
- mgr Jolanta Dragan – etnograf, muzyk, kustosz Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej,
- mgr Maria Kula – etnolog, instruktor Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie

Do konkursu, na podstawie złożonych kart przyjęcia i załączonych nagrań muzycznych, przyjęto jedenaście poniżej wymienionych kapel:

1. Kapela ,,Biała Muzyka” ze Świlczy (skrzypce prym, skrzypce sekund, basy),
2. Kapela Jana Cebuli z Kolbuszowej (skrzypce prym, skrzypce sekund, basy),
3. Kapela ,,Wolanie” z Woli Małej (klarnet, skrzypce, kontrabas, cymbały),
4. Kapela Ludowa ,,Rymanowianie” z Rymanowa (skrzypce prym, skrzypce sekund, basy),
5. Kapela Ludowa ,,Młode Kurasie” z Lubziny (skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas),
6. Kapela Ludowa ,,Widelanie” (skrzypce prym, skrzypce sekund, basy, klarnet, skrzypce prym),
7. Kapela z Huty Komorowskiej (skrzypce prym, skrzypce sekund, basy),
8. Kapela ,,Kocirba” (skrzypce prym, altówka sekund, basy trzystrunowe, bębenek obręczowy),
9. Kapela ,,Trzcinicoki” z Trzcinicy (skrzypce prym, skrzypce sekund, cymbały, basy),
10. Kapela Ludowa ,,Młoda Harta” z Harty (skrzypce prym, skrzypce sekund, cymbały, basy),
11. Młodzieżowa Kapela Ludowa ,,Pogórzanie” z Dynowa (skrzypce prym, skrzypce sekund, cymbały, basy).

Do Konkursu stawiły się wszystkie kapele.
Jury postanowiło przyznać kapelom następujące nagrody:

Pięć równorzędnych I nagród po 600 zł każda, przyznano:

- Kapeli Jana Cebuli z Kolbuszowej,
- Kapeli ,,Młode Kurasie” z Lubziny,
- Kapeli z Huty Komorowskiej,
- Kapeli ,,Trzcinicoki” z Trzcinicy,
- Kapeli ,,Młoda Harta” z Dynowa.

Cztery równorzędne II nagrody po 550 zł każda, otrzymują:

- Kapela ,,Biała Muzyka” z Świlczy,
- Kapela ,,Rymanowianie” z Rymanowa,
- Kapela ,,Kocirba”,
- Kapela Ludowa ,,Widelanie” z Widełki.

Dwie równorzędne III nagrody po 450 zł każda, otrzymują:

- Kapela ,,Wolanie" z Woli Małej,
- Kapela ,,Pogórzanie" z Dynowa.

Do konkursu na podstawie złożonych kart przyjęto szesnastu instrumentalistów, byli to:

1. Dominik Undziakiewicz (skrzypce),
2. Ryszard Wandas (cymbały),
3. Andrzej Baran (cymbały),
4. Barbara Sowa (skrzypce),
5. Marceli Grzegorzak (cymbały),
6. Adam Dragan (skrzypce),
7. Jakub Kłoda (akordeon guzikowy),
8. Henryk Marszał (skrzypce),
9. Małgorzata Wybraniec (skrzypce),
10. Szymon Węglowski (lira korbowa),
11. Lidia Anna Biały (skrzypce),
12. Aneta Hodór (skrzypce),
13. Andrzej Jędryczka (cymbały),
14. Eugeniusz Kopera (skrzypce),
15. Monika Chudy (skrzypce),
16. Jan Cebula (skrzypce).

Do konkursu przystąpili wszyscy zgłoszeni instrumentaliści.

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:
Pięć równorzędnych I nagród po 300 zł każda otrzymują:

- Andrzej Baran z Piątkowej,
- Henryk Marszał z Przewrotnego,
- Andrzej Jędryczka z Trzcinicy,
- Monika Chudy z Brzysk,
- Jan Cebula z Kolbuszowej.

Cztery równorzędne II nagrody po 250 zł każda, przyznano:

- Marcelemu Grzegorczykowi z Piątkowej,
- Szymonowi Węglowskiemu z Kolbuszowej,

- Lidii Biały ze Świlczy,
- Eugeniuszowi Koperze z Brzysk.

Siedem równorzędnych III nagród po 200 zł każda, otrzymują:

- Dominik Undziakiewicz z Dynowa,
- Ryszard Wandas z Dynowa,
- Barbara Sowa z Piątkowej,
- Adam Dragan z Kolbuszowej,
- Jakub Kłoda z Kolbuszowej,
- Małgorzata Wybraniec z Rzeszowa.

Inne uwagi i ustalenia Jury:

Po wysłuchaniu i obejrzeniu wszystkich konkursowych występów Komisja postanowiła sformułować kilka spostrzeżeń i sugestii skierowanych do wszystkich wykonawców:

- dobór instrumentów w kapelach występujących podczas festiwalu a także ich skład był na ogół właściwy, zgodny z tradycją ich występowania w poszczególnych regionach etnograficznych. Jednakże warto unikać np. podwojenia skrzypiec, grających melodię prymu, stosowania bębna lub bębenka obręczowego w kapelach z terenów, gdzie ten instrument w ich składzie nie występował a także akordeonu – instrumentu niemającego tradycji ludowych;
- repertuar prezentowany przez kapele i solistów – instrumentalistów na festiwalowej scenie był na ogół dobrany bardzo starannie, aczkolwiek należy zwrócić szczególną uwagę na wykonywanie utworów stanowiących repertuar konkretnego regionu, bez niepotrzebnych zapożyczeń;
- na szczególne słowa uznania zasługuje bardzo dobre wykonawstwo poszczególnych utworów, które zaprezentowali uczestnicy festiwalu. Nawiązanie do autentycznych wzorców muzykowania, osadzonego w tradycji poszczególnych regionów etnograficznych prezentowanych na festiwalowej scenie jest jednym z nadrzędnych celów tejże imprezy, a było ono czytelne dla wszystkich znawców

i miłośników muzyki tradycyjnej. Większość muzykantów zaprezentowała unikalne umiejętności ludowej figuracji, poczucie rytmu i znakomite wyczucie stylistyki tradycyjnej muzyki i jej wykonawstwa. Niemniej jednak warto zwrócić uwagę na czystość intonacyjną, która niekiedy nieco szwankowała, szczególnie przy grze na skrzypcach, ale także na cymbałach czy klarnecie.

Konieczne jest także zwrócenie szczególnej uwagi na właściwą grę na basach czy kontrabasie. W przeszłości, w kapelach ludowych, był to instrument rytmiczny a dopiero po pojawieniu się strun fabrycznych zaczął pełnić dodatkowo funkcję podstawy brzmienia harmonicznego kapeli. Nie jest on jednak i nigdy nie był instrumentem solowym w tradycyjnej kapeli, o czym warto pamiętać i nieco ograniczyć indywidualne popisy wykonawcze na tym instrumencie, które aczkolwiek bardzo ciekawe, to jednak nie mieszczą się w tradycyjnej roli basów/kontrabasu w ludowym muzykowaniu;

- warto zaznaczyć, że ogólny wyraz artystyczny oglądanych prezentacji festiwalowych jest bardzo dobry. Składa się na niego szereg elementów – wszystkie wyżej wymienione a także sama prezentacja wizualna na scenie. W większości występów dało się zauważyć naturalną spontaniczność i głębokie przeżywanie granej muzyki. Miało to wyraz np. w okrzykach muzykantów przy zakończeniach poszczególnych fraz, przytupywaniu, mimice twarzy.

  Bardzo istotnym elementem takiej prezentacji jest strój, w jakim prezentowali się poszczególni wykonawcy. Powinien on nawiązywać do regionu, jakiego utwory były wykonywane na scenie festiwalowej lub być odświętną odzieżą wiejską. W większości prezentacji ten wymóg został spełniony aczkolwiek warto zakładać chustę na głowę do stroju mężatki czy zaniechać ubierania stroju panny przez kobiety zamężne. Konieczne jest także zwrócenie szczególnej uwagi na estetykę stroju. Grając utwory tradycyjne a także

z uwagi na regulamin festiwalowego konkursu należy unikać ubierania się w odzież współczesną, szczególnie taką, która w niczym nie nawiązuje do tradycji kostiumologicznych konkretnego regionu, którego utwory prezentuje solista czy kapela. Prezentacja tradycji muzycznych regionu jest najistotniejszym czynnikiem prezentacji na festiwalowej scenie ale identyfikacja wykonawców z regionem powinna być w miarę kompletna, czego najlepszą wizytówką jest strój, w jakim prezentują się wykonawcy.

Komisja z satysfakcją stwierdza liczną obecność młodych muzykantów, znacznie bardziej widoczną niż w poprzednich edycjach festiwalu. Ich gra charakteryzowała się dużą świeżością i spontanicznością. Warto podkreślić, że pomysł myśli przewodniej festiwalu: „grać jak Pogoda" należy ocenić bardzo pozytywnie. Międzypokoleniowe spotkania muzykantów podczas trwania festiwalu, obserwowana żywa ciekawość młodszych, ich spontaniczne naśladowanie gry starszych muzykantów - to najlepsza realizacja celu festiwalu, co daje pewność przetrwania najlepszych wzorów ludowego muzykowania i tradycyjnych motywów muzycznych. Komisja podkreśla, że podjęta inicjatywa zorganizowania festiwalu w takiej formule przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej jest bardzo dobrym pomysłem i może stanowić wzorzec do naśladowania dla innych organizatorów. Szczególnie godnym naśladowania jest pomysł zorganizowania seminarium dla muzykantów, kierowników kapel, animatorów kultury i wszystkich miłośników kultury ludowej. O potrzebie jego organizowania upewnia bardzo liczna obecność zainteresowanych uczestników a także ich żywe zainteresowanie poruszaną tematyką w poszczególnych wystąpieniach seminaryjnych. Komisja szczególnie podkreśla konieczność i celowość organizowania festiwalu w podobnej formule w latach następnych oraz docenia bardzo wysoki poziom występów.

Komisja gratuluje Organizatorowi – Miejskiemu Domowi Kultury w Kolbuszowej bardzo sprawnego przeprowadzenia imprezy i świetnej organizacji.

Szczególne podziękowania Komisja kieruje do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za finansowe wsparcie festiwalu.

Komisja Festiwalowa postanowiła desygnować do udziału w 50 Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych następujących wykonawców:

- w kategorii kapel: Kapela z Huty Komorowskiej,
- w kategorii solistów instrumentalistów:
  - Andrzeja Jędryczkę z Trzcinicy,
  - Eugeniusza Kopera z Brzysk,
- w kategorii folklor – kontynuacja: Szymona Węglowskiego z Kolbuszowej,
- w kategorii ,,Duży-Mały": Monikę Chudy z Brzysk z mistrzem.

Ponadto komisja postanowiła desygnować do występu na 50 Festiwalu ,,Sabałowe Bajania" w Bukowinie Tatrzańskiej następujących wykonawców:
- Henryka Marszała z Przewrotnego
- Andrzeja Barana z Piątkowej
- Jana Cebulę z Kolbuszowej

Na tym protokół zakończono.

Organizator:

Jury:

Przewodnicząca:
mgr Aleksandra Szurmiak – Bogucka
Członkowie:
prof. dr hab. Jan Adamowski
dr Tomasz Nowak
mgr Jolanta Dragan
mgr Maria Kula

FOTORELACJA Z KONKURSU PODCZAS III FESTIWALU ŻYWEJ MUZYKI NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI - ,,GRAĆ JAK POGODA”

Podsumowanie

Z niezwykłą przyjemnością wysłuchaliśmy w Kolbuszowej (po raz trzeci) w dniu 29 maja 2016 roku szesnastu instrumentalistów ludowych i jedenaście kapel w tradycyjnych składach. Dzięki dofinansowaniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Organizator - Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, miał możliwość podjęcia działań kulturalnych, stosownych do rangi i znaczenia wydarzenia. Trzecia edycja Festiwalu udowodniła potrzebę organizacji tego rodzaju wydarzenia. Kameralny charakter, niezwykła atmosfera stworzona przez nobliwych muzykantów i ich młodych, ambitnych następców, wybitne grono specjalistów a także przyjazne i fachowe jury festiwalowe złożyło się na jego wyjątkową atmosferę. Licznie zgromadzona publiczność właściwie i ze znawstwem odbierała poczynania artystów i z pełną akceptacją odniosła się do werdyktu jury.

To wszystko utwierdza nas w przekonaniu, że tego rodzaju przedsięwzięcie jest bardzo potrzebne, gdyż łączy wrażliwych muzykantów z wrażliwymi słuchaczami!

Na zdjęciu: Jury przesłuchań konkursowych

Na płycie CD
nagrania audio z konkursu

BIAŁA MUZYKA
1. Tramelka
2. Polka

DOMINIK UNDZIAKIEWICZ
3. Polka
4. Polka

KAPELA JANA CEBULI
5. Oberek z Trześni
6. Tramelka lasowiacka

RYSZARD WANDAS
7. Listeczku dębowy
8. Polka bez nogę

WOLANIE
9. Szumiała leszczyna
10. W Staromieściu

ANDRZEJ BARAN
11.Sowa na gaju siada
12. Polka prztykana

BARBARA SOWA
13.Polka z dysu
14. Sztajerek po dziadkach

RYMANOWANIE
15. Polka rzępołka
16. Tramlanka

MARCELI GRZEGORZAK
17.Wolny po dziadkach

ADAM DRAGAN
18. Tramla
19. Oberek

HENRYK MARSZAŁ
20. Z wiadereckiem
21. Ojże ino hopa giec

MŁODE KURASIE
22. Ej, żebym wiedziała
23. Oberek Mateusza

MAŁGORZATA WYBRANIEC
24.Oberek
25. Polka

JAKUB KŁODA
26. Wiązanka rzeszowska
27. Oberek od ucha z Kamienia

KOCIRBA
28. Na klepisku
29. Pstrykany

SZYMON WĘGLOWSKI
30.Ogromny jest głos

LIDIA ANNA BIAŁY
31.Wygrywiny pod oknem młodej
32. Polka pstrykana

KAPELA Z HUTY
33. Oberek z Huty Komorowskiej
34. Tramla Marka

ANETA HODÓR
35. Tramla Pogody
36. Polka

WIDELANIE
37. Z góry i pod górę
38. Na przypiecku

ANDRZEJ JĘDRYCZKA
39. Polka
40. Polka

TRZCINICOKI
41. Oberek
42. Poleczka

EUGENIUSZ KOPERA
43.Oberek
44. Polka

POGÓRZNIE
45.Tramelka
46. Sztajerek Piątkowski

MONIKA CHUDY
47.Oberek
48. Polka

MŁODA HARTA
49. Wolny od Piątkowej

JAN CEBULA
50. Kolbuszka, Kolbuszka

Na płycie DVD
Wywiady z muzykantami
Relacja filmowa z seminarium oraz konkursu

Część I - Wywiady z muzykantami zarejestrowane jako materiał poglądowy warsztatów

- Wywiad z Jarosławem Mazurem – członkiem Kapeli ,,Kocirba”
- Wywiad z Henrykiem Marszałem - skrzypkiem prymistą z Przewrotnego
- Wywiad z Marianem Selwą - kierownikiem Kapeli Ludowej ,,Widelanie” z Widełki
- Wywiad z Andrzejem Baranem - cymbalistą z Piątkowej
- Wywiad z Andrzejem Sową - kierownik kapeli ,,Młoda Harta” i ,,Pogórzanie”

Rejestracja filmowa i wywiady
Łukasz Płoch, Jerzy Dynia

Część II - film: III Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki - ,,Grać jak Pogoda”

Scenariusz i realizacja
Inka Bogucka

Zdjęcia
Rafał Pogoda
Inka Bogucka

Montaż
Rafał Pogoda

Kierownik produkcji
Anna Zawiślak

Producent wykonawczy
ibfilm Kraków

SPIS TREŚCI

WSTĘP- 3

SEMINARIUM - WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW 6

Słów kilka o życiu folkloru muzycznego *7*
mgr Aleksandra Szurmiak-Bogucka (etnomuzykolog)

Folklor w perspektywie zmienności *15*
prof. dr hab. Jan Adamowski (językoznawca, folklorysta, antropolog)

Akordeony, harmonie i heligonki w polskim folklorze muzycznym *28*
dr Tomasz Nowak (etnolog, antropolog tańca)

24 lata folkloru w Telewizji Rzeszów *40*
mgr Jerzy Dynia (muzyk, folklorysta, redaktor TVP Rzeszów)

Fotorelacja z seminarium 47

Jan Książek (1929 – 2009). Muzykant od serca – wspomnienie 48

Konkurs – koncerty kapel i solistów instrumentalistów. 55

Protokół z posiedzenia Jury konkursu III Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki – ,,Grać jak Pogoda" 56

Fotorelacja z konkursu 63

Podsumowanie 64

Na płycie CD: 65
nagrania audio z konkursu

Na płycie DVD: 66
Relacja filmowa z seminarium oraz konkursu, wywiady z muzykantami
Wywiady z muzykantami zarejestrowane jako materiał poglądowy warsztatów

www.blueink.pl