II FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI

Miejski Dom Kultury
w Kolbuszowej,
17 maja 2015

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

REDAKCJA
Mateusz Starzec

PROJEKT GRAFICZNY
Mateusz Starzec

ZDJĘCIA
Magdalena Małaczyńska

NAGRANIA WIDEO
Jerzy Dynia
Łukasz Płoch

REALIZACJA DŹWIĘKU
Jerzy Dziobak

WYWIADY Z MUZYKANTAMI
Wojciech Dragan, Łukasz Płoch, Dawid Rosół

PROWADZENIE KONKURSU
I WARSZTATÓW (SEMINARIUM)
Jacek Tejchma

WYDAWCA
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

ISBN 978-83-937974-4-8

WSTĘP

Katalog podsumowuje drugą edycję Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki, która odbyła się w dniu 17 maja 2015 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.

Pierwsze wydawnictwo festiwalowe odniosło olbrzymi sukces, uzyskując II nagrodę w organizowanym przez Polskie Radio prestiżowym Fonogramie Źródeł 2013. Dlatego też podczas drugiej edycji przyjęliśmy taką samą formułę jego realizacji.

Podobnie jak poprzednio także w tej edycji katalog składa się z dwóch części – drukowanej oraz dołączonych do niego płyt CD i DVD. W części drukowanej zamieszczono wystąpienia prelegentów podczas warsztatów, protokół z konkursu, podsumowanie i fotorelację z wydarzenia oraz wykaz materiałów zamieszczonych na płytach CD i DVD. Ta część została urozmaicona wspomnieniem jednego z autentycznych muzykantów, zmarłego w 2014 roku skrzypka prymisty Jana Marka z Kamionki.

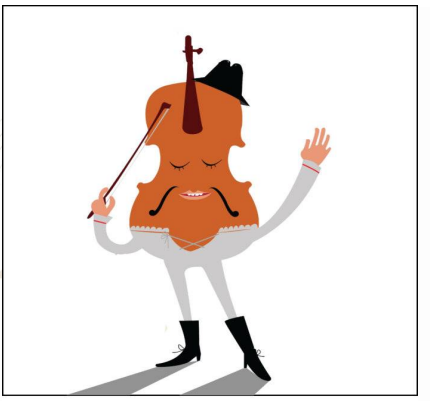
Na dołączonych płytach znajdują się nagrania audio zrealizowane podczas festiwalu oraz materiał wideo stanowiący sprawozdanie i podsumowanie wydarzenia. Na płycie DVD zamieszczono migawkę z seminarium warsztatowego, wideorelację z konkursu festiwalowego, oraz wywiady z pięcioma muzykantami ludowymi występującymi podczas festiwalu. Nowością w tej edycji katalogu jest dołączona na płycie DVD przygotowana specjalnie z okazji festiwalu okolicznościowa edycja programu „Spotkanie z folklorem", tworzonego przez TVP Rzeszów, której redaktor – Jerzy Dynia – od przeszło dwudziestu lat realizuje wspomniane programy. Programy Pana Redaktora są dla nas inspiracją i nieocenionym archiwum dokumentującym stan tutejszej kultury ludowej.

Celem organizacji festiwalu przez Miejski Dom Kultury jest dokumentacja, bez cenzury, stanu muzyki ludowej tych terenów, dokumentacja poczynań starych mistrzów stanowiących pomost pomiędzy autentycznymi, niegdysiejszymi muzykantami a tym wszystkim co dzieje się współcześnie w muzyce ludowej. Mamy nadzieję, że czytelników i słuchaczy zainteresuje i sprawi radość zawarty w katalogu materiał.

Wiesław Sitko
Dyrektor Miejskiego Domu
Kultury w Kolbuszowej

Plakat promujący II Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki

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



II FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI

WARSZTATY
WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW

PROWADZENIE
mgr Jacek Tejchma

Ludowy muzykant czy muzyk? Muzyka ludowa i jej wykonawcy w tradycji i współczesności.

mgr Jolanta Dragan
(archeolog, etnograf,
MKL Kolbuszowa)

Omawiając pokrótce muzykę ludową i w szerszym kontekście folklor muzyczny z terenu obecnego województwa podkarpackiego ale także południowej części lubelskiego i wschodniej małopolskiego nie sposób nie stwierdzić, że to duża przyjemność a jednocześnie odpowiedzialność. Wszak ten teren słynie w całej Polsce z wielu talentów muzycznych, które od wieków „rodziły się tutaj na ramieniu" i niewątpliwie stanowią jedno z największych bogactw i powodów do chluby tego terenu. Niezwykłe jest tutaj (obecnie!) umiłowanie rodzimej tradycji kulturowej, a w szczególności muzycznej, co krótko charakteryzuje jeden z najbardziej znanych skrzypków z okolic Kolbuszowej – Władysław Pogoda, który mawia: *Nasze trzeba grać, nasze jest najpiękniejsze*. W ten sposób on sam ale też i inni ludowi instrumentaliści z tego terenu jednoznacznie manifestują dumę z własnej muzyki, „muzyki stąd", stając się tym samym depozytariuszami i nosicielami charakterystycznych elementów tradycyjnej muzyki, jaką od niepamiętnych czasów rozbrzmiewała na tych terenach. Ta konstatacja rodzi konieczność krótkiego zaprezentowania sylwetki ludowego muzykanta. Jest to zadanie niełatwe a jednocześnie konieczne z uwagi na rozszerzający się ruch stworzony przez młodych entuzjastów folkloru, także muzycznego, skupionego przy skądinąd świetnym kierunku muzyki ludowej *in crudo*.

Muzykancka tożsamość

Podstawą jakichkolwiek rozważań o tzw. tradycyjnej muzyce powinna być odpowiedź na pytanie: kim byli i są ludowi muzykanci? Najlepiej określał to Józef Ryś – słynny skrzypek z Łąki: *Wiejskie grajki weselne żadnej gry ani się nie uczą, ani nie ćwiczą, jak to robią w szkołach. Już rodzą się grającymi. A kiedy schodzą się do kupy, od razu się zgrywają. Na poczekaniu też tworzą, czyli układają melodie*

oraz teksty; według okoliczności, jak potrzeba. I płyną piosenki proste, pierwotne, śpiewane i grane w jednym głosie[1]. Jednoznacznie wynika z tej wypowiedzi, że muzykanci to ludzie „swoi", „stąd" (w odniesieniu do każdego regionu), który muzykę mają we krwi, w każdej wolnej chwili, gdzie tylko usłyszą granie tam biegną co tchu, żeby nie uronić ani nutki, żeby posłuchać – jak to dalej określał Józef Ryś – *tych półbogów, co na czarodziejskich instrumentach grają*.

W dawnym życiu wiejskim muzyka obecna była niemal wszędzie. Towarzyszyła uroczystościom zarówno dorocznym, jak i rodzinnym. Dźwięki instrumentów rozbrzmiewały w czasie zabaw tanecznych, niejednokrotnie przy pracach polowych czy podczas pasania zwierząt. Muzykowanie stanowiło integralny składnik życia towarzysko-rodzinnego, toteż nic dziwnego, że w społeczności wiejskiej istniało duże zapotrzebowanie na muzykę i jej wykonawców.

Kapela Biała Muzyka podczas występu konkursowego

Muzykancka nauka

Początki stawania się ludowymi muzykantami zwykle wyglądały podobnie. Najczęściej była to samodzielna nauka grania. Później zazwyczaj pobierali nauki od innego, już uznanego muzykanta, który często dopiero po długich namowach zgadzał się na podzielenie się z uczniami tajnikami swojej techniki grania na konkretnym instrumencie. Mistrz uczył różnych melodii, by później, już jako muzykanci grający na weselach czy zabawach, znali jak najszerszy repertuar i nie zabrakło im „kawołków" podczas ogrywanych uroczystości. Bywało że za naukę płacono umówione, całkiem wysokie kwoty, czasem uczniowie musieli pracować *na odrobek* u swojego

1 F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979, s. 250.

mistrza. Znakomity skrzypek – Jan Marek z Kamionki wspominał: *Miołem starszego brata, ode mnie był osiem lat starszy, i tu dzieś u takiego sąsiada były skrzypce. Starszy był ten chłopak ode mnie ze trzy lata, on mioł skrzypce i sprzedoł za trzy złote, te skrzypce mu sprzedoł. "On kupił, "on posed po te skrzypce ze swoim kolegom, a jo jako taki mały dzwonek, to szedem z tyłu za niemi, miołem ochote żeby mi doł zagrać, ale mi nie daly zagrać. Oni "oba sie ograly, ograly i nie daly mi zagrać. A takom mioł ochote pograć! Wreszcie, chyba ze dwa tygodnie tak było tyj uciechy, potem odeszed brat od tych skrzypiec. "On odeszed, a jo wziołem. Jo wziołem, ale ni miołem żadny pomocy "od nikogo, tylko som, na jedny strunie, te melodie miołem w głowie, tutoj dosuwołem palcem jednym, i powoly, powoly…*[2] Z kolei Jan Ciba – skrzypek z Wydrzy opowiadał, jak Jego stryj i brat cioteczny grali, a więc miał kogo podpatrywać. Pierwsze skrzypce zrobił z ojcem, pamięta, że spód miały ze świerku. Ojciec nucił, a On *jermolił*, jak mówi – *już palce same przychodziły*. Któregoś razu przyjechał szwagier, który grał na skrzypcach i trąbce, Pan Jan popatrzył i zaczął grać czterema palcami, bo wcześniej potrafił tylko dwoma[3].

Uczyli się grania ze słuchu, tradycyjną metodą, bez zapisu nutowego. Nuty zwykle poznawali później, w momencie gdy coraz więcej trzeba było melodii pamiętać. Wówczas ta umiejętność przydawała się do zapisania głównej melodii – dla pamięci. Był to też swego rodzaju powód do dumy, rodzaj nobilitacji: *Pani jo znom nuty*! – od niejednego muzykanta słyszałam takie słowa, wypowiedziane z wielką dumą.

Nie tylko skrzypkowie byli mistrzami instrumentów, aczkolwiek umiejętność grania właśnie na tym instrumencie od zawsze stanowiła przedmiot ogólnego podziwu. F Kotula opisywał dzieje niejednego muzykanta, także niejakiego Kalinki: *Kalinka na fujarce grywał – jak mówili – od cycka, tego mamusinego. Niektórzy śmiali się, że grywał już na cycku właśnie, dlatego tak słodko. Naprawdę to nauczył się przy pasieniu bydła, naturalnie cudzego, bo od chłopaka chodził po służbie. A grywał z czasem tak, że ludzie słuchali z otwartymi ustami*[4].

Muzykancki rozwój

W życiu każdego muzykanta można wyróżnić 3 podstawowe etapy rozwoju. Pierwszy – to muzykowanie indywidualne, uprawiane z zamiłowania do muzyki, dla czystej przyjemności. Zwykle dotyczył on czasów dzieciństwa i nie zawsze, niestety, przeradzał się w dalszy

2 J. Dragan, *Muzyka grać! Grajcie muzykanty*! [w:] *Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia. Wystawa multimedialna, komentarz. Muzeum im. F. Kotuli*, Rzeszów 2012, s. 13-14.
3 *Ibidem.*
4 F. Kotula, *op. cit*., s. 196.

rozwój. W środowisku wiejskim, gdzie codzienna, ciężka praca dotyczyła każdego członka społeczności, taki młody chłopak „jermolący" na jakimś instrumencie nie był zbyt dobrze widziany. Często grywał po nocach, na uboczu, w stodołach albo przy pasieniu krów, jak np.. Władysław Pogoda*: Od najmłodszych lat rwał się do grania a szczególnie podobały mu się skrzypce. Gdy miał 6 lat zmajstrował sobie własne skrzypeczki: na kawałku drewna (deski) ponaciągał kawałki drutu a smyczek zrobił z leszczynowego pręta, na który nałożył włosie z krowiego ogona. Do konia nie podszedł, bo się bał a krowy pasał regularnie, więc pozyskanie surowca nie nastręczało mu żadnych trudności. I właśnie stado krów, które pasał było świadkiem jego pierwszych prób na zrobionych własnoręcznie skrzypeczkach. Te koncerty musiały się podobać „słuchaczom" na pastwisku, ponieważ ponoć „lepiej sie pasły i mleka więcy dawoły". W każdym razie już wówczas samodzielnie ćwiczył się w trudnej sztuce gry na skrzypcach, próbował wygrywać zasłyszane melodie, ot tak, z pamięci, bo przecie nut Go wówczas nikt nie nauczył. A że został obdarowany świetnym słuchem i wybitną muzykalnością, Pan Władysław dość prędko zaczął grywać publicznie swoje melodie, te które opanował w trakcie prób na pastwisku. Na początek przygrywał uczniom, idącym do szkoły. Wówczas towarzyszył mu jego kolega Piłat, grający na dość osobliwym kontrabasie: zmajstrował go sobie ze sztachety, do której doczepił struny z drutu, korzeni sosny i nici*[5].

Jan Marzec w oczekiwaniu na występ konkursowy

Drugi etap – to spontaniczne muzykowanie podczas spotkań rodzinnych lub w gronie przyjaciół, najczęściej przypadkowe. Niemniej

5 J. Dragan, *Pogoda z Huciny,* [w:] *Sto lat pod skrzydłami Sokoła*, Kolbuszowa 2014, s.164.

jednak bywało, że takie „granie" stawało się zalążkiem późniejszej kapeli. Pierwszym sprawdzianem dobrego, wzajemnego „zgrania się" były potańcówki, spontanicznie organizowane w domach prywatnych lub karczmach. Wówczas przygrywający do tańca otrzymywali drobne gratyfikacje pieniężne lub darmowy poczęstunek.
Wreszcie trzeci etap – członkostwo w półprofesjonalnej kapeli obsługującej wiejskie wesela. Do tej grupy trafiali tylko nieliczni, starannie wyselekcjonowani muzykanci. Wejście w jej skład nie było łatwe. Każdy, kto chciał być jej członkiem ciągle był poddawany weryfikacji, zarówno pod względem muzycznych uroczystości jak również w zakresie obycia towarzyskiego[6].

Muzykanckie zarobkowanie

Ludowych muzykantów, a zwłaszcza skrzypków, można by podzielić na dobrych i zwykłych rzemieślników, szukających w graniu przede wszystkim źródła zarobku i tych „z Bożej łaski" – oni stanowią przedmiot naszego zainteresowania. Muzykantów tych, o najgorętszym sercu, romantycznych gęślarzy można porównać do legendarnych już lirników. Określenia można by mnożyć i mnożyć… Jeżeli rwali się do muzyki – to z serca: dopiero później przychodziła chęć zarobkowania[7].
Ale tego ekonomicznego aspektu nie można pominąć, warto o tym wspomnieć, ponieważ na terenie szeroko pojętej Rzeszowszczyzny, Lubelszczyzny czy wschodniej Małopolski dorobienie do mizernych dochodów z uprawy roli (o ile ją muzykant uprawiał) było bardzo istotnym czynnikiem. Dlatego też wspominane wyżej członkostwo w kapeli weselnej było bardzo pożądane, nie tylko dla splendoru ale i konkretnych korzyści materialnych, co prawda niewielkich ale przy ogólnej mizerii – traktowanych jak manna z nieba. Muzykantów zwykle zamawiał i opłacał pan młody lub drużba, najczęściej w formie zadatku, natomiast resztę zapłaty mieli otrzymywać od weselnych gości. Przyjęte było, że niektóre „kawałki" goście specjalnie zamawiali i opłacali: wrzucali pieniądze do bębna, basów albo cymbałów a ten zarobek po zakończeniu uroczystości solidarnie dzielili pomiędzy siebie.

Muzykancka osobowość

Muzykanci wyróżniali się specyficznym stylem życia. Byli to często ludzie nieżonaci, żyjący samotnie, niekiedy na odludziu. A nawet gdy założyli rodzinę to jednak gospodarstwem i domem zajmowali się niechętnie, lubili włóczęgę. Wędrując spotykali wielu

6 A. Zoła, *Muzyka instrumentalna południowego Podkarpacia i jej uwarunkowania historyczne, kulturalne i społeczne,* [w:] *Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki. Katalog*, Kolbuszowa 2013, s. 17.
7 F. Kotula, *op. cit.,* s. 37.

ludzi, także innych muzykantów, gawędziarzy, stąd posiadali dużą wiedzę o świecie. Cechowała ich umiejętność snucia opowieści. Posługiwali się językiem jędrnym, obrazowym, surowym, często rubasznym. Niektórzy troszczyli się o swoiste, dowcipne komentarze i zapowiedzi wykonywanych utworów, co budowało nastrój na zabawach czy weselach przynosząc jednocześnie muzykantowi popularność.

Przedmiotem szczególnej uwagi było kreowanie własnego wizerunku. Najczęściej wizerunek tworzono świadomie. Muzykant zwykle dbał o nienaganny wygląd, zwłaszcza gdy pozował do zdjęcia. Nie pozwoliłby się sfotografować, jeśliby nie był odświętnie ubrany, uczesany i ogolony.

Aleksandra Kuraś na kolbuszowskiej scenie konkursowej

Muzykancka wiedza

Muzykanci, tak jak i inni twórcy, posiadali, rzec by można, własną, zawodową wiedzę; kiedyś ogromną. Strzegli jej usilnie, troskliwie – jak skarbu. Przekazywali ją jedynie dzieciom lub wnukom, w trosce, by na starość, kiedy siły zaczną ich opuszczać, wiedza nie poszła z nimi do grobu i nie przepadła – nie mając dziedzica-muzykanta. Prawdziwy, dojrzały muzykant posiadał wypracowaną, swoistą manierę wykonawczą, a także niepowtarzalny styl. Każdy z nich w zanadrzu chował numery popisowe, jak na przykład u cymbalistów stosowanie tremolo czy wytłumianie dźwięków podczas gry. Najważniejsze jednak była umiejętność grania w każdej tonacji, ponieważ w czasie wesela było intonowanych wiele przyśpiewek, które należało właściwie odebrać i odegrać. A że w miarę ubywania wódki na

stołach ochota do śpiewania była coraz większa, toteż im późniejsza pora na weselu, tym więcej pracy mieli muzykanci. W dodatku intonacja śpiewających stawała się coraz mniej precyzyjna. Jak bardzo trzeba było się wówczas starać i jak znakomitym być muzykantem upewniają liczne opisy wesel, przekazane przez muzykantów. Wystarczyła drobna pomyłka, inne odebranie melodii, nie zagranie żądanego „kawałka" – już był to powód do obrazy i nastawanie na zdrowie a nawet życie nieszczęsnych muzykantów. Zdarzały się przekleństwa i obelgi kierowane pod ich adresem, zdarzały się także sytuacje pobicia i zniszczenia instrumentów przez rozochoconych gości weselnych.

Pozycja muzykanta w środowisku wiejskim

Muzykanci wiejscy tworzyli odrębną grupę w społeczności. Wyróżniali się szczególną wrażliwością przede wszystkim na muzykę, a także na inne przejawy piękna, umiejętnością obserwacji, otwartością, bogatym życiem wewnętrznym pozwalającym docierać do sedna zjawisk, umiejętnością wyczuwania innych ludzi zwłaszcza artystów. Siła różnorakich doznań łączyła się u nich z imperatywem muzykowania mimo przeszkód, a nawet braku uznania. Jednak uzyskanie społecznego uznania dla artysty ludowego było głównym sprawdzianem jego szczególnego kunsztu[8]. Wielki szacunek uzyskiwali muzykanci tylko dzięki swoim umiejętnościom gry na instrumentach, szczególnie wtedy, gdy także gospodarowali na własnej ziemi. Ceniono ich nie tylko za grę, ale też za stwarzanie ludziom okazji do zabawy. Na ogół obdarzano ich szacunkiem, sadzano na honorowych miejscach przy stole. Ponieważ grajkowie stanowią duszę prawie wszystkich zabaw wieśniaczych, dlatego też zostają przedmiotem ogólnej troskliwości samych gospodarzy, jak i gości.

Muzykanckie kontakty z diabłem

Najtrudniejsze dla muzykantów ludowych było niezrozumienie ich sztuki ze strony duchownych, którzy mieli w środowisku wiejskim duże poważanie. Kościół patrzył na ich grę pod kątem skutków tejże muzyki, czyli zachowania tańczących i bawiących się – niekiedy rzeczywiście bez opamiętania. Dlatego wielokrotnie przypisywano muzykantom konszachty z diabłem. Kaznodzieje gromili ich w trakcie kazań, kreśląc sugestywne i przerażające obrazy ciemnych mocy czyhających na dusze zarówno muzykantów, jak i uwiedzionych ich grą. Mieli oni według tych ostatnich czerpać swą moc do porywania grą ludzi z zaprzedania swej duszy diabłu. Opowieści o biesie, który kusi ludzi muzyką odbierając rozum, albo prowadzi smyczek swemu

8 K. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U podstaw antropologii muzyki*, Warszawa 1996.

podopiecznemu i zrywa struny konkurentowi, mają zresztą długą historię i liczne warianty. Takie przekonania w dużej mierze wypływały z zabobonnego lęku, jakie wzbudzały w ludziach niecodzienne przecież umiejętności gry na instrumentach. Szczególnie wiele wierzeń wiąże się ze skrzypcami, uważanymi za najważniejszy instrument w kapelach na omawianym terenie. Zazwyczaj właśnie im, tym najlepszym wirtuozom, przypisywano konszachty z siłami demonicznymi. Umiejętność gry, wydobywanie z instrumentów niezwykłych dźwięków, a zwłaszcza psychiczne oddziaływanie muzyki na otoczenie, budziło dociekliwość zarówno ludzi prostych jak i początkujących instrumentalistów. Ten, kto grał dobrze, cieszył się poważaniem w całej wsi, miał na usługach siły diabelskie. Muzykanci, którzy obchodzili się bez pomocy magii, „byli słabsi i mniej wzięci".

Praktyka magiczna dotyczyła również samej osoby grajka. Sławny skrzypek mógł na przykład magicznym sposobem uniemożliwić grę innemu skrzypkowi, odbierając dźwięk bądź rwąc struny jego instrumentu. W celach apotropeicznych zatem starsi muzykanci nosili ze sobą w sekrecie, w specjalnym pudełeczku różne święte rzeczy, takie jak: piasek ze świętego miejsca, kredę święconą w siedmiu kościołach, czy poświęconą kalafonię.

Kapela Flisacka z Ulanowa podczas II Festiwalu Żywej Muzyki

[…] *opowiadali – skrzypkowi naraz pękły wszystkie struny u skrzypiec. Obecni rozumieli: ktoś mu „uczynił". Siłka, nie wyrzekłszy ani jednego słowa, prędko wybiegł na pole. Tam z jakiegoś wozu wydarł garść słomy, zrobił z niej niewielkie powrósło, podpalił i wrzucił do studni. Następnie obleciał ją dookoła kilka razy i coś mamrotał. Nagle w studni coś się stało – jakby się tam dziura do piekła zrobiła. Woda poczęła się gotować i kipieć, coś w środku wyło i burczało jak*

w najstraszliwszą burzę. I w czasie tego piekielnego zgiełku przybiegł na podwórze jakiś człowiek, jęcząc i wijąc się z bólu. Rzucił się na ziemię i na klęczkach błagał Siłkę, aby mu darował, że wynagrodzi mu stratę i szkodę. Ktoś wyniósł latarnię. Zebrani poznali jęczącego; to był miejscowy skrzypek, i on z zemsty „uczynił" Siłce za to, że jego zaprosili na wesele. Bo wszedł w jego rejon. Wszyscy patrzyli, co będzie dalej, myśli, że teraz Siłka się pomści. Ale on tylko machnął ręką, założył nowe struny i grał dalej, jeszcze piękniej jak poprzednio[9].

Muzykanckie instrumenty niezwykłe

W interpretacji ludowej instrument muzyczny mógł zyskiwać cechy niezwykłe. Szczególnie dużo informacji na ten temat dotyczy skrzypiec. Jest to instrument z racji powszechnego występowania obdarzony wyjątkową mocą magiczną. Wierzono, że dźwięk skrzypiec w razie niebezpieczeństwa wzywa zwierzęta na pomoc, skupia na powrót rozproszone stado, spełnia życzenia, ujawnia sprawcę zbrodni. Nader często muzykanci wspominali o nieposłuszeństwie swojego instrumentu: *Każde skrzypce, jak inne żywe stworzenie, mają swoją naturę. I różne usposobienia, nawet grymasy: niczym dzieci lub młode dziewczęta. Z jednych – albo i tych samych, tylko kiedy indziej – popłynie ci ton ciepły i miękki, jakby anieli śpiewali. I wtedy gra się lekko, nawet smyczka się nie czuję, jak chodzi po strunach. Kiedy indziej, zdarzy ci się, że skrzypce będą stawiały opór; jakbyś pilnikiem po żelazie jeździł. Wówczas spod smyka będą ci się wydzierały nuty szorstkie, chropawe, jak z cielęcia, co to beczy: „nagorzej mnieee!". To znowu będą ci grały tak zimno, jakby i struny, i smyk z lodu były. Dlatego to muzykanci, a dokładniej prymiści, jak tylko który kupił nowe skrzypce grały mu jak najlepiej, jak on kiedy chce, a przede wszystkim, żeby miały rzoz do tańca. No, bo i co było muzykantowi z grania, jeśli ono nie podchodziło ludziom do tańca? Wypadało sprzedać i kupić nowe; a czy trafi na lepsze? To było zmartwienie nie lada: tak, tak*![10]

W pewnym sensie wierzono, że to instrument wybiera sobie właściciela. *Pod palcami jednych brzmi nieładnie, natomiast trafiwszy w ręce innego – gra pięknie, słodko, tak, jak należy* – wspominał J. Marek. Poza tym samym instrumentom przypisywano magiczną moc, na przykład skrzypce zawieszone na kołku mogły same z siebie grać melodie, których wcześniej muzykant nie słyszał. Instrument towarzyszył muzykantowi przez całe życie i bywało, że razem z nim kończyły żywot. Umierający muzykant czasem wolał zniszczyć go niż oddać komu innemu:

Czyście słyszeli o takim muzykancie Wieńcusiu… gdzieś

9 F. Kotula, *op. cit*., s. 125.
10 F. Kotula, *op. cit*., s. 97.

od Rzeszowa? Jaki to był sławny muzykant! Kiedy postarzał się i zachorował, był taki słaby, że spodziewali się końca lada chwila. Synowa, żeby na stypę mieć świeży chleb, zaczyniła, zamiesiła i zapaliła w piecu. Siadła sobie, żeby odpocząć. Patrzy, a tu stary, którego już od kilku dni dźwigali, żeby się przewrócić na drugi bok, sam dźwiga się na łóżku i zdejmuje skrzypce, które całe życie wisiały nad łóżkiem. Pobrzękał trochę na strunach, pociągnął kilka razy smyczkiem – synowa myślała, że dziadek już nie przy swoich zmysłach. Mało tego, stary spuścił nogi z łóżka, potem podparł się rękami, zszedł na ziemię, wziął skrzypce do rąk i z wielką biedą, ale doszedł do pieca, z którego ogień aż buchał. Synowa, jakby zdrewniała, ruszyć się nie mogła. Dziadek stanął naprzeciwko czeluści i tyle tylko dosłyszała: - Ano, grzeszyłyście razem ze mną, przeciągałyście granie na piątki i posty, ginę ja, gińcie i wy! – i rzucił skrzypce na wprost w ogień. Tylko błysło – i już było po nich. A tylu rachowało, że po jego śmierci te skrzypce kupi za każdą cenę. No, i nie kupił nikt. Dopiero wtedy synowa zrozumiała, co się stało. Krzyknęła, a dziadek Wieńcu już o własnych siłach nie doszedł do łóżka; musiała go sama zanieść, bo w chałupie nikogo nie było. Nie upłynęło kilka minut, a stary już nie żył[11].

Andrzej Jędryczka przy swoich cymbałach

Muzykanckie grania

Ludowa tradycja muzyczna łączy się z tańcem, obrzędami i innymi uroczystościami. Muzykę instrumentalną gra się przede wszystkim „do tańca", bardzo rzadko „do słuchu". Wykonania instrumentalne dotyczyły głównie wesel, które zawsze były

11 F. Kotula, op. cit., s. 74.

największym wyzwaniem dla umiejętności i sił. Muzykanci wiejscy obsługiwali również zabawy taneczne, chrzciny.

Bardzo ważna była znajomość ludowej obrzędowości weselnej oraz innych obrzędów i zwyczajów. Jakiekolwiek uchybienia w stosunku do lokalnych tradycji spotykało się z ostrą krytyką i mogło mieć negatywny wpływ na reputację zespołu oraz także personalnie jego członków. Szczególnie ważne było, żeby muzyka towarzysząca tańcom przy obrzędach była „taka jak należy". Dlatego też nieraz we wspomnieniach muzykantów przewija się motyw *tańca do upadłego, gdy wszystko rozochocone hulało na zabój, do utraty zmysłów. A gdy muzyka zagrała z pazura dodając jadu tańczono także po ławach, przewracając się na siebie, nieraz i piec rozwalili*[12].

Zaproszenie takich muzykantów na wesele – to było coś, o co zabiegano od niepamiętnych czasów. Ci uznawani za najlepszych mieli ciągle propozycje grania na weselach, gdyż dobra muzyka gwarantowała udane wesele, a przecież każdy chciał, żeby ta uroczystość była jak najpiękniejsza. Zatem nie żałowano grosza na zamówienie porządnych muzykantów, nie „partacy". Franciszek Stadnik z Grębowa – prawdziwy muzykancki mistrz z czasów przedwojennych mawiał*: Panie! My, muzykanci, byliśmy arystokracją wsiową, moją muzykę to nie wiedzieli, gdzie posadzić, czym ugościć!" – Ale po takim wybuchu euforii machał ręką i kończył rozmowę (…*)

Muzykanckie „nowe czasy"

(...) Podobnie zgorzkniałych starych muzykantów spotykałem więcej. „Nowe czasy" – jak nazywali agresję na wieś muzyki jazzowej razem z „dzikimi" tańcami – zdegradowały ich jako czołową warstwę kulturalną, strąciły z piedestału. Czy można więc dziwić się ich zgorzknieniu?

Trzeba tu jednak z uznaniem podkreślić, że niektórzy muzykanci, nie tylko z młodszego ale nawet starszego pokolenia, potrafili przestawić się ze starego na nowe granie. Opanowali nowe melodie, nowe rytmy, a przede wszystkim nowe instrumenty[13]. W zasadzie już od okresu międzywojennego XX wieku, na terenie Puszczy Sandomierskiej jeszcze później – w latach 50. XX w. zaczęły pojawiać się harmonie, akordeony, trąbki a następnie saksofony, nowe instrumenty perkusyjne a wreszcie klawiszowe. Coraz większą rolę zaczęła odgrywać aparatura nagłośnieniowa. Zmienił się też w związku z tym i repertuar na modny, jazzowy, odpowiadający współczesnym gustom odbiorców.

Ludowe „kawołki" zaczęły żyć życiem scenicznym. Od lat 50.

12 Ze wspomnień Józefa Rysia z Łąki.
13 F. Kotula, *op. cit*., s. 38.

XX wieku organizowano rozmaite formy przeglądów i festiwali folkloru, gdzie pojawiły się nowe formy ludowego muzykowania: śpiew razem z grą kapeli jako rodzaj koncertu „do słuchania" a nie „do tańca". W okresie PRL gloryfikowano folklor: powstały profesjonalne zespoły folklorystyczne, stylizujące muzykę, tańce i śpiew ludowy, np. „Mazowsze" czy „Śląsk". Przybrał on formę głęboko przestylizowanego dzieła sztuki, który jednakowoż trafiał w wyobrażenia ówczesnych prominentów a także odpowiadał potrzebom większości odbiorców. Ich występy, a następnie powstających na ich wzór lokalnych zespołów pieśni i tańca oraz kapel stały się spektaklami, które pokazywano na scenie ale nie miały one charakteru spontanicznego, żywiołowego, „do tańca", były zjawiskiem folklorystycznym, stylizowanym.

Trudno się dziwić, że w związku z tak diametralną zmianą charakteru i funkcji folkloru zmieniła się także postać charakteryzowanego wcześniej muzykanta. Obecnie w składach kapel najczęściej grają profesjonaliści, muzycy wykształceni, który siłą rzeczy nie potrafią grać ludowej muzyki w sposób tradycyjny, tak jak to robili przez wieki tradycyjni muzykanci.

Eugeniusz Kopera podczas konkursu instrumentalistów ludowych

Muzykanckie zakończenie

Zatem muzykant czy muzyk? Czy muzykanci odeszli już do lamusa razem ze swoją spontanicznością, graniem muzyki bez nut, z pamięci, na żywo, dla potrzeby chwili, gdy każda melodia była niepowtarzalna, jedyna, bez możliwości odtworzenia? W jakiejś części niestety tak, aczkolwiek zdarzają się jeszcze fenomeny. Ale

na szczęście zarysowany tu, pesymistyczny obraz nie jest do końca prawdziwy. Bowiem od kilkunastu lat modny stał się muzyczny nurt zwany folkowym, gdzie prezentujący go muzycy nie tylko twórczo przetwarzają ludowe melodie. Coraz częściej muzycy lub ludzie nie uczący się wcześniej grać na jakimś instrumencie podejmują próby nauczenia się gry według metod tradycyjnych, podczas spotkań z autentycznymi muzykantami. Nie jest to zadanie łatwe. Jeden z najwybitniejszych muzykantów z Widełki – Bronisław Płoch opowiadał, że *trzeba zostawić za drzwiami wszystko to, czego nauczyłeś się w szkole, zapomnieć, że grałeś [na skrzypcach] i uczyć się dokładnie tak, jak muzykant pokazuje. Pewnie za półtora roku jakoś ta gra wygląda*[14].

Lidia Biały na scenie podczas konkursu instrumentalistów ludowych

Wspomniane wyżej „zostawienie za drzwiami" całej klasycznej techniki gry jest prawie niemożliwe. Ten, co się nie uczył gry na jakimś instrumencie – ten być może nieco łatwiej poradzi sobie z takim tradycyjnym graniem ale z kolei musi zapomnieć o wszystkim tym, co się nauczył w szkole: o nutach, teorii muzyki, o wszystkim. Zapomnieć, że słyszało się ludowe granie w radio, w telewizji, wszędzie. To jest bardzo trudne ale nie niemożliwe, czego przykłady i dowody mamy obecnie na tej sali i będziemy mogli wszyscy słyszeć na scenie podczas konkursu. Zatem z satysfakcją można stwierdzić, że muzyk – tak, gra ludowe „kawałki", jest wykształcony muzycznie ale ludowa muzyka jest mu bliska i ją uprawia. Ale są też i współcześni muzykanci – może nieco inaczej się prezentujący niż ci, tak szeroko wcześniej opisani, tradycyjni, niemniej jednak tak jak i tamci: zarażeni graniem, nie mogący już bez tego grania żyć, którzy pojadą na koniec

14 J. Dragan, *Bronisław Płoch, skrzypek, niezwykły muzykant z Widełki,* [w:] *Bronisław Płoch. Kapela Widelanie.* Kolbuszowa 2015, s. 30.

świata, gdy muzyka woła, gdy trzeba grać, trzeba sprawić ludziom uciechę i radość.

Najlepszym podsumowaniem powyższych rozważań są słowa jednego z bohaterów książki F. Kotuli *Muzykanty*, które kierował do swojego wnuka:

Widzisz, Franuś, od muzykanctwa to niech cię ręka boska broni. Już ja wiem, co to znaczy i co mówię (...) – bo grałem, i to dużo. Ho, ho! Nigdy bym do ciebie o tym nie mówił, ale teraz to ci powiem: przekląłem muzykę raz na zawsze. Siedemdziesiąt siedem razy. Minęło to twojego ojca, cieszyłem się, że nie chwyci i ciebie. A tu masz! Pamiętaj, Franuś, żebyś kiedy sam siebie nie przeklinał. Bo jak się nie będziesz bronił, ułapi cię na dobre i nie puści, aż cię zamęczy na śmierć[15].

O Autorze:

Mgr Jolanta Dragan – archeolog i etnograf, muzyk, członek Rady Naukowej Sekcji Folkloru przy STL w Lublinie, autorka opracowań naukowych i popularnonaukowych dotyczących pieśni ludowych a także muzyki i instrumentarium tradycyjnych kapel. Absolwentka klasy sprzypiec a także zajęć programowych dotyczących folkloru muzycznego (PSM II stopnia). Członek komisji ogólnopolskiech i wojewódzkich konkursów związanych z folklorem ludowym, od wielu lat prowadząca wykłady i seminaria związane z tym zagadnieniem.

15 F. Kotula, *op. cit*., s. 175.

Muzyka ludowa w krajobrazie kulturalnym Polski.

prof. dr hab. Piotr Dahlig
(etnomuzykolog, etnograf,
UW, IS PAN)

Muzyka ludowa to **pamięć artyzmu i estetycznej mądrości o korzeniach powszechnych**. Pamięć ta jest rezultatem doświadczeń życiowych wielu pokoleń, może być wcielana w szczególnych, mniej lub bardziej ceremonialnych sytuacjach i w całości należy do kultury społecznej i duchowej (niematerialnej). Instrumenty muzyczne jako składnik materialny stanowią w rękach doświadczonych muzyków tylko przedłużenie możliwości człowieka (świadczą o tym określenia gry; skrzypce mają mówić, gadać, płakać, śmiać się itd.).

W muzyce ludowej można się wychować i taka jest pamięć senioralnych pokoleń mieszkańców wsi; muzyki ludowej można się wyuczyć i takie są osiągnięcia dziesiątek, może setek przedstawicieli młodszych generacji wrażliwych na zagadkowe piękno owej mądrości gromad ludzkich (pierwotne znaczenie słowa *folklore*). Granice między wychowaniem a wyuczeniem/wykształceniem w dziedzinie muzyki ludowej są płynne; wszędzie jednak wyróżnikiem tej muzyki jest interpretacja ładu czerpanego z kosmosu i z natury, interpretacja o zwartej formie, wyrazistych kształtach, brzegach zawierająca treść urozmaiconą, rozmaicie akcentowaną (różnica w stosunku do mowy) oraz wypełniona, tj. pozbawioną luk i dziur. Odczucie muzycznego ładu w tradycjach ludowych sięga praświateł ludzkości i dlatego zachowuje potencjał odradzania się nawet wbrew obiektywnym zdawałoby się przemianom cywilizacyjnym. Pojęcia i wyobrażenia związane z muzyką dawną mogą się wycofać do innych stref kultury i być inaczej artykułowane, ale nie zatracają siły życiowej zdolnej do porywania całych zbiorowości słuchaczy, uczestników, wykonawców. W tym sensie współczesne popularne/masowe style muzyczne, jak rock, pop, jazz, folk i in. są mimo wszystko kontynuacją muzyki ludowej. Tę ostatnią jednak stale będzie wyróżniało szczególnie silne przyleganie do natury, autorstwo kolektywne i pierwotne rozpowszechnianie głównie poza-technologiczne, face to face.

Znajdujemy się w momencie dziejów, gdy ochrona kultury

niematerialnej, w tym muzyki ludowej, jako naczelny postulat Konwencji UNESCO w 2003 r., podpisanej przez sto kilkadziesiąt państw na świecie (przez Polskę w 2013 r.), harmonizuje już w pełni z ochroną przyrody zainicjowaną jeszcze w XIX w. Prawidłowość, że to, co słabnie w życiu codziennym, znajduje wzmocnienie na scenie, wystawie, w zorganizowanej przestrzeni skansenu (pierwsze muzeum na wolnym powietrzu w Szwecji w 1906 r.), zaznaczyła się w naszej części Europy po raz pierwszy w roku 1880, w którym zorganizowana została przy udziale Oskara Kolberga Wystawa Etnograficzna w Kołomyi. Zaproszone zostały wówczas dwa wesela huculskie (prawdziwe), aby cesarz Franciszek Józef udzielił im błogosławieństwa. Był to pierwszy przykład folkloryzmu, lecz z autentycznym scenariuszem i aktorami.

W XXI w. mamy trzy rzeczywistości folkloru:

1) pamięć senioralnych pokoleń wsi;

2) ożywianie i ponawianie muzyki z motywów na ogół już innych niż tradycyjne; w tym także wysiłki wiernej kontynuacji w miejskich środowiskach młodzieżowych;

3) obraz akustyczny i audiowizualny tradycji muzycznych utrwalony z pomocą technologii.

Każda rzeczywistość wymaga odrębnego traktowania, a żadna nie wydaje się samowystarczalna.

Rodzinna Kapela Kurasie z Lubziny zamyka część konkursową festiwalu

Pod względem relacji do historii można też mówić o trzech odmiennych, uzupełniających się nurtach:

– *retrospektywny*, który w świetle wspomnianej konwencji UNESCO o ochronie kultury niematerialnej, jest całkowicie prawomocny w naszym kraju; byłby to folklor nadal z „pierwszej ręki", autentyczny;

– *retrospektywno-współczesny*, w którym społeczno-artystyczno-regionalne dziedzictwo folkloru asymiluje się w zmiennym, choć bynajmniej nie „płynnym" krajobrazie kultury w Polsce i na świecie; nurt ten świadczy nadal o roli środowisk wiejskich jako „przechowawcy" kultury staropolskiej i nawet wcześniejszej; folklor występuje tutaj jako wspólnotowa ekspresja społeczna;

– *współczesny*, który świadczy, że młodzież – często dla odmiany w miastach – nie jest „planktonem" unoszonym przez fale przemysłu rozrywkowego, lecz zachowuje samodzielny gest artystyczny, w którym łączą się impet wyobraźni i daleki horyzont wzruszeń. Z punktu widzenia dziedzictwa kulturowego jest to już jednak przekaz folkloru z „drugiej ręki", gdzie decyduje indywidualna idea artystyczna.

W perspektywie socjologicznej zwróćmy uwagę na zróżnicowanie funkcji tradycji:

1) funkcje wewnętrzne (dla lokalnych środowisk) a zewnętrzne (reprezentacyjne, wymiana kulturowa itp.);

2) samorzutny (A) a zorganizowany, z pomocą instytucji kulturalnych, obieg tradycji lokalnych (B):

A. Samorzutny (naturalny): domowy przekaz pokoleń minionych, dyskretny (dziadek-wnuk) i publiczny, np. drugi dzień wesela, z instrumentami akustycznymi i repertuarem dawniejszym; lokalne dożynki. Jest to przekaz niewątpliwie słabnący w skali ogólnopolskiej, lecz nadal obecny w tych częściach kraju, gdzie istnieją wyraziste tradycje regionalne.

B. Ruch zorganizowany, działalność elit wiejskich: zespoły śpiewacze, wokalno-taneczne, wokalno-taneczno-teatralne; ruch ten charakteryzuje się następującymi właściwościami:

1) stopniowe oddalanie się prezentowanych wytworów tradycji od minionego podłoża i kontekstu społecznego;

2) wewnętrzny, samodzielny rozwój (np. od zespołu śpiewaczego do śpiewaczo-obrzędowo-teatralnego) i zróżnicowanie przekazu (ustny lub/i drukowany), tworzenie się enklaw, „bastionów" tradycji;

3) zawężenie repertuaru do najmniejszej wspólnej podzielnej, do uśrednionego repertuaru znanego przez wszystkich uczestników, ewentualnie z koniecznością „douczania się" na potrzeby występów; towarzyszy temu nierzadka standaryzacja wykonań;

4) bilansowanie się zysków i strat: niekiedy redukcja folkloru jedynie do emblematu lokalności-gminy kompensowana jest obiektywnym upowszechnianiem pieśni ludowych, melodii instrumentalnych, tańców tradycyjnych oraz własną dokumentacją i promocją gminy.

Warunkiem zaistnienia tego ruchu jest obecność „strażników" pamięci, lokalnych liderów, życzliwych wójtów, a każdą miejscowość można traktować jako mikrospołeczeństwo z nieuchronnie filtrowaną i traconą przeszłością. Dla badacza, opiekuna instytucjonalnego, miłośnika tradycji otwiera się tu pole refleksji – co funkcjonuje w pamięci biernej, ożywianej w wywiadach, nagraniach, a co jest publicznie prezentowane. W odniesieniu do tego drugiego, wybierana jest zwykle najmniejsza linia oporu i ograniczanie się do najlepiej sprawdzonego repertuaru, co warte jest korekt i konsultacji z ludźmi z zewnątrz, spoza miejscowości, w których działają zespoły śpiewacze.

W ogólno-kulturoznawczej perspektywie możemy mówić o trzech odmianach obecności tradycji ludowych w kulturze współczesnej:

1) wtopienie w kulturę masową, markowanie rzeczywistej lub

wirtualnej wspólnoty i handlowy magnes; festyny regionalno-kulinarne, pieśni biesiadne, cytaty ludowe popu;
2) funkcjonowanie częściowo niezależne i suwerenne (jak kultura religijna), w rolniczych środowiskach lokalnych, także jako alternatywa dla młodzieży w miastach, dla mniejszości narodowych, impulsy społeczne, relacje face to face, chęć wyróżniania się.
3) rozsianie w twórczości artystycznej, także kompozytorskiej.

Z kolei w perspektywie całego kraju warto zauważyć, że Polska jest – w dużym jednak uproszczeniu – złożeniem trzech profilów uczestnictwa w kulturze ludowej:
1) towarzyska zabawa taneczna (Wielkopolska, Śląsk);
2) kultura śpiewu, rytuału, spowicie w śpiew i wiarę (ziemie wschodnie, północno- wschodnie, południowo-wschodnie);
3) karpacka suwerenność jednostki, ranga popisu indywidualnego, wczesna samorządność skutkująca najstarszymi w Polsce zespołami folklorystycznymi (już w latach dwudziestych XX w.).

Kapela Jana Cebuli podczas występu

Stan tzw. autentycznych tradycji ludowych wymaga ochrony, opieki instytucjonalnej i doradztwa. Dla zbudzenia motywacji zwróćmy się obecnie ku przeszłości. Dział czynnej ochrony to domena etnomuzykologii stosowanej, która jako postulat w dyskusjach i na konferencjach naukowych pojawiała się od lat 1970., w czasach świadomego ożywiania tradycji etnicznych m.in. w krajach skandynawskich. Czyste poznanie jako wartość sama w sobie, ponadczasowa sztuka dla sztuki, same w sobie dobro wiedzy były z konieczności kontestowane lub uzupełniane przez tych badaczy, którzy odczuwali zobowiązania wobec współczesnych im społeczeństw, albo też gotowi byli, dla funkcjonowania dyscypliny, podejmować wysiłki adaptacji i zastosowań praktycznych bądź ideologicznych.

U pierwszych profesorów muzykologii w Polsce pragmatyzm wraz z tworzeniem zrębów wiedzy współistniał w sposób naturalny. Adolf Chybiński (1880–1952), głównie historyk muzyki polskiej

i autor pierwszego ścisłego studium o instrumentach muzycznych Podhala, mając poczucie misji społecznej, zaprogramował (1) elementarz muzyki regionalnej – antologię, śpiewnik krajoznawczy *Od Tatr do Bałtyku* (idea od 1930 r., wydanie w l. 1950–1958), podjęty też w formie małych śpiewniczków regionalnych przez Karola Hławiczkę (1934–1936) i kontynuowany w tym samym formacie w latach pięćdziesiątych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (2) Popularyzował w dziesiątkach artykułów prasowych, w periodykach ideę gromadzenia, dokumentowania także fonograficznego pieśni ludowych. (3) Przyczynił się do wprowadzenia instrumentów regionalnych w wojsku polskim (koza w pułku podhalańskim, trombita – w huculskim).

Szerszy zakres działalności folklorystycznej wykazał Łucjan Kamieński (1885–1964), wynalazca w Polsce nazwy „etnomuzykologia" (1934, obok Klimenta Kvitki, który w Kijowie zdefiniował ją już w 1928 r.) i wyróżniający się typowymi dla wczesnych muzykologów ambicjami artystycznymi. (1) Opracował on mianowicie pieśni dla chórów na Pomorzu i w Wielkopolsce w dwóch śpiewnikach (wielogłosowych). Był jednak całkowicie świadomy suwerennego znaczenia oryginału ludowego a zewnętrznego wkładu własnego, dając w ten sposób wyraz jeszcze XIX-wiecznej podwójnej postawie wobec utrwalanego dziedzictwa: jako dziedziny ściśle naukowo-źródłowej oraz jako bazy dla opracowań lub inspiracji. (2) Prowadził kursy dla zbieraczy pieśni ludowych wśród nauczycieli; popularyzował ideę badań terenowych i sztukę prowadzenia wywiadów środowiskowych. (3) Zorganizował pierwsze konkursy muzyków ludowych – dudziarzy, koźlarzy, kapel dudziarskich w Domachowie (1936) i Kopanicy (1937). (4) Udzielał się w Polskim Radio, popularyzując folklor kaszubski i wielkopolski, wreszcie sam występował z żoną Lindą, śpiewaczką, wykonując np. swoje *Pieśni kaszubskie* na głos z fortepianem.

Aktywność Chybińskiego i Kamieńskiego wynikała nie tyle z rozumienia etnomuzykologii jako muzyki stosowanej, lecz z klasy umysłu, z dbałości o wizerunek społeczny dyscypliny naukowej i o łączność z badanym środowiskiem.

Z następnego pokolenia Julian Pulikowski (1908–1944) podnosił wprost kwestię użyteczności społecznej muzykologii, aczkolwiek orientując się w zapóźnieniu w Polsce dokumentacji fonograficznej folkloru przede wszystkim zorganizował, skromnymi środkami, akcję nagrywania folkloru muzycznego, pełniąc ponadto obowiązki dydaktyczne i biblioteczne w Dziale Muzycznym Biblioteki Narodowej. Przy różnych okazjach prezentował i promował aparaturę nagrywającą pieśni ludowe. Zmierzał wraz z Walerianem Batko (1906–1947), zasłużonym działaczem w dziedzinie popularyzacji folkloru, do stworzenia środowiska zbieraczy pieśni (propozycja powołania „Stowarzyszenia Fonografistów" w 1938 r.).

Jadwiga (1909–1995) i Marian (1908–1967) Sobiescy w dużym stopniu naśladowali swego mistrza Ł. Kamieńskiego, nawet na odcinku twórczości muzycznej. M. Sobieski także opracowywał w latach

trzydziestych pieśni ludowe dla chórów. Poza znaną aktywnością około zorganizowania i przeprowadzenia Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1955; w 1950 r. nagrywali też w Rzeszowskiem), udzielali się oni w tzw. ruchu amatorskim w postaci konsultacji zespołów, w audycjach radiowych, w bezpośredniej organizacji imprez folklorystycznych (Festiwal Folkloru w Warszawie w 1949 r.). Kształtowali też sposoby prezentacji folkloru, począwszy od zderzenia kultur: gdy muzycy, wyrwani z kontekstu pierwotnego wykonywali na scenie teatralnej repertuar, z trudnością ograniczając i skracając swój występ. Mniej znane są starania Sobieskich (1946–1948) o obecność dudziarzy na oficjalnych uroczystościach, np. dożynkowych, by przynajmniej urozmaicić występ orkiestry dętej i zapewnić kulturze ludowej jakiś personalny akcent. Warto też pamiętać o kontakcie z kompozytorami. Sobiescy przesyłali melodie ludowe Witoldowi Lutosławskiemu, co pośrednio wpłynęło na powstanie *Koncertu na orkiestrę* (1954), jednego z nielicznych trwałych osiągnięć artystycznych w okresie bezpośredniego wpływu odium stalinowskiego w Polsce. Jadwiga Sobieska w latach siedemdziesiątych XX w. uczestniczyła w Festiwalu w Kazimierzu jako juror; w 1976 r. liczni wtedy dudziarze utworzywszy koło zagrali Jej, jak w kolędowaniu, w środku kręgu.

Jeśli spróbujemy odnieść impulsy historyczne do współczesnego krajobrazu kultury, to porządkując *role społeczne etnomuzykologa* wyłaniają się:

(1) *działania na rzecz środowisk badanych*:

1. epizodyczny opiekun społeczny; okazywanie zainteresowania senioralnym pokoleniom;
2. pomoc i asysta w różnych transferach na sceny występów, łącznie z podpowiedziami repertuarowymi; konsultacje zespołów;
3. utrwalanie pamięci ich własnej pamięci oraz pamięci o nich (w postaci nagrań – płyt CD, płyty poświęcone Stanisławowi Fijałkowskiemu, Marianowi Bujakowi w serii In crudo, seria personalno-kapelowa Polskiego Radia, ostatnia inicjatywa portretów muzyków Podkarpacia).

występ Jerzego Wrony podczas festiwalu

4. podtrzymywanie kontaktu ze środowiskiem; reprezentacja przynajmniej moralna interesów wykonawców ludowych poza wsią.
5. nieuleganie iluzji mediów, przyjęcie rzeczywistości tradycji lokalnych społeczności jako podstawy refleksji.

Motywem przewodnim działań nie powinien być jedynie iluzoryczny „materiał" folklorystyczny, lecz realna osobowość, podmiotowość osoby, „miękka dokumentacja" w nas, bez niwelacji znaczenia „twardej" dokumentacji technologicznej. W późnej refleksji zbieraczy pojawiają się raczej nie konkretne pieśni czy nuty, lecz panorama osób, które dzieliły się z nami tym, co płynęło z ich wnętrza.
(2) *Działania na rzecz ogólnego obiegu społecznego*:
1. sam fakt tworzenia źródeł, nagrywania, filmowania folkloru jest kulturotwórczy;
2. udzielanie się w mediach, publicystyce;
3. udział w jury przeglądów, konkursów, festiwali;
4. przygotowywanie repertuaru na płyty, co graniczy z wysiłkiem twórczym;
5. dbałość o losy własnego zbioru, doprowadzanie własnej pracy do formy publikacji, zarazem nie nadmierne przywiązywanie się do zebranego „materiału", gdyż jest on tylko jednym z możliwych.

Gdy mamy wypowiadać się na sposób wartościujący w odniesieniu do folkloru, szczególnie ważne wydaje się praktykowanie w ocenach zasady "nieprzechodniości", na podobieństwo powiedzenia, iż sługa nie świadczy o panu i na odwrót, tzn. ocena zespołu pieśni i tańca nie może rzutować na opinię o autentycznym wykonawcy; wykonanie kolektywne jest nieporównywalne z solistycznym itd. Każda forma prezentacji folkloru ma zatem swoje pole motywacji i wartości. Ani absolutyzacja znana z historii totalitaryzmu, ani miazga myślowa widoczna choćby w poniewierce słowa „folklor" nie zasługuje na poważne traktowanie.
(3) *Działania dla własnego środowiska badawczego*:
1. tworzenie wspólnoty wyższego rzędu, w środowisku funkcjonującym w rozproszeniu;
2. budzenie poczucia uczestnictwa w teoretycznie nieśmiertelnym procesie mnożenia i pogłębiania wiedzy.

Można by sformułować też listę postulatów „stosowanej" etnomuzykologii dla społeczności lokalnych:
1. Propagowanie odstąpienia od „miastowego" poczucia wyższości wobec folkloru i kultury ludowej, która była i pozostaje w istocie przechowanymi w środowiskach wiejskich ważnymi stronami kultury staropolskiej;
2. Wspieranie inicjatyw mających na celu podmiotową więź społeczną w środowiskach lokalnych;
3. Otwartość na wielość, różność przejawiania się kultury ludowo-regionalnej. Pluralizm nurtów, nieprzechodniość ocen estetycznych, dostrzeganie zjawisk pozornie marginalnych; zarazem świadomość relacji między ochroną całości a promocją poszczególnych przejawów;
4. Konsultacje zespołów folklorystycznych, w tym zespołów dziecięcych;

5. Ochrona sytuacji naturalnego obiegu tradycji muzycznej (domy tańca);
6. Dbałość o źródła kultury ludowo-regionalnej, źródła „papierowe" i „żywe". Niespóźnianie się z dokumentacją rodzinną; zadania szkolne – utrwalanie wspomnień; alfabetyzacja muzyczna, tj. nauka nut (nie tylko wyręczanie się fonografią).
7. Namysł nad dziedzictwem gwar, gromadzenie słownictwa lokalnego, powiedzeń, rekonstrukcja stylu myślenia;
8. Wspieranie poszukiwań artyzmu = unikatowości realizacji muzycznych w grupach młodzieżowych.

We wczesnej definicji etnomuzykologii jądrem był utwór wokalny, pieśń ludowa (podobnie jak w muzykologii podstawą pozostaje dzieło muzyczne). Pieśń ludowa – zgodnie z przekonaniami szeregu kompozytorów – to logos, makro– i mikrostruktura świata. Pogłębione, humanistyczne postawy wobec folkloru mówią, że twórczość ludowa to wcielanie poezji. Przesunięcie ku kontekstowi kulturowemu, w tym stosowalności wiedzy i autoocenie działań badacza–działacza jest wyrazem wpływu filozoficznego etnomuzykologii anglosaskiej, w szczególności amerykańskiej. Dopuszczanie relatywizmu, neutralność wobec wyższych odniesień kultury (religii) to pewna taktyczna, pragmatyczna konieczność wobec kulturowej różnorodności świata. Relatywizm jednak bez kośćca etycznych stałych, bez racjonalnego kultu lokalnych spuścizn przeszłości staje się zmorą niszczącą życie umysłowe i obezwładniającą ludzki instynkt wolności, nie mówiąc o krajobrazie kulturowym, który blaknie i zbliża się do pustyni.

Albina Kuraś na scenie podczas konkursu instrumentalistów ludowych

Za największe osiągnięcie placówek kultury od lat 1970. uważałbym czujną promocję autentycznego folkloru w obiegu ogólnospołecznym. W Polskim Radio miało to miejsce od schyłku lat trzydziestych i od lat siedemdziesiątych XX w., co wyrosło z tendencji zachowawczo–odrodzeniowych, które zaznaczyły się w Europie we wspomnianych dekadach. Występuje tu podobieństwo między

działaniami muzykologii historycznej i etnomuzykologii – w przywracaniu do obiegu współczesnego dawnych dzieł i praktyk wykonawczych.

Dawne zadania ideologiczne („kultura ludowa dobrem narodu") zastąpione zostały postawą w zasadzie defensywną, *ochroną* środowiska kulturowego. Motywem „z wysoka" ochrony tradycji jest przekonanie, że tak jak cenna dla ludzkości jest bioróżnorodność środowiska naturalnego, tak zróżnicowanie kulturowe korzystnie wpływa na zdrowie psychiczne i budzi sferę uczuciową – współczucie, zdziwienie lub uśmiech z powodu dostrzeganej inności. O walorach różnorodności kulturowej wie dobrze przemysł turystyczny. Wielu muzyków ludowych, dudziarzy, skrzypków produkowało się w sanatoriach czy domach wypoczynkowych. Ze szczególnym wzruszeniem wspominają grupy śpiewacze i kapele wizyty i występy w szpitalach, domach opieki itp. placówkach, gdzie muzyka tradycyjna, owa zakodowana energia życiowa, mogła pełnić rolę rekreacyjno-terapeutyczną.

Jeśli jednak mamy rozpatrywać ochronę śpiewu, muzyki instrumentalnej i tańca ze względu na ich autonomiczną rangę artystyczną, to trzeba podkreślić, że wartość estetyczna w tradycji zaczyna się tam, gdzie dokonuje się synteza głębokich warstw osobowości z wielopokoleniowym dorobkiem lokalnej (lub szerszej) społeczności, jest zatem generowana tak samo jak wybitne kreacje stylu narodowego u wielkich kompozytorów i znajduje się w stanie separacji z komercyjną kulturą masową. Owe wartościowe realizacje kulturowe, godne ochrony, pozostawiają słuchacza lub widza, nie tylko w trakcie, ale i po realizacji, w nastroju świadomej euforii wobec kontaktu z prawdą w wydaniu artystycznym. Wartościowanie wykonań w dziedzinie ogólnie muzyki ludowej czy tańca jest jednak zarówno sprawą subiektywną, partykularną, jak i podległą doświadczeniom środowiskowo-społecznym. Przeważa na ogół wysokie wartościowanie tego, co jest podobne minionym lub własnym doświadczeniom i wrażeniom niż waloryzowanie nowatorstwa. Zasada ta zmienia się z rytmem pokoleń; młodsze generacje preferują nowsze trendy, po czym, zestarzawszy się, wracają do przeszłości.

Z perspektywy kilkudziesięciu lat, przedstawianie na przeglądach i festiwalach sukcesu przekazu między skrajnymi generacjami (dziadek–wnuk, babcia–wnuczka) wydaje się dobrym pomysłem na reklamę ciągłości kulturowej, nawet jeśli rezultaty bywają śladowe lub chwilowe. Rówieśnicze, najczęściej kobiece zespoły śpiewacze czy międzypokoleniowe zespoły folklorystyczne spełniają potrzebę społeczno-kulturowo-muzyczną bycia razem, czy to w celach towarzyskich, czy w poczuciu misji artystycznej lub woli popularyzowania spuścizny. Owe grupy wzmacniają łączność rodów (nie tylko rodzin) w danych miejscowościach i są zarazem emblematem, wizytówką czy wręcz metaforą wspólnot estetycznych, „wspólnot pieśniowych" (tak jak dla klasycznych chórów wzorem mistyczno-artystycznym pozostają śpiewające jednym głosem zastępy anielskie). Grupy śpiewacze napotykają na bariery wiekowe, lecz

funkcjonowanie zespołów folklorystycznych, o ile otrzymują one choćby lokalne wsparcie nie wydaje się zagrożone. Ochronie podlegałby raczej sam repertuar muzyczny, wartościowy i estetycznie i etnograficznie, o ile istnieje choćby w pamięci najstarszych generacji. Grupy śpiewacze, gdy są pozostawione same sobie (tj. działają bez lokalnego wykształconego lidera lub zewnętrznego konsultanta) preferują na ogół repertuar liryczno-powszechny, bo liczą na możliwie szeroki rezonans i uznanie słuchaczy na imprezach typu gminnych dożynek czy nawet przeglądów regionalnych. Przekonywać zatem należy o potrzebie odnawiania repertuaru unikatowego, zachęcać do wysiłku poszukiwania takiego repertuaru w lokalnych środowiskach. Ten nurt poszukiwawczy dobrze widoczny jest w wiejskim ruchu teatralnym od późnych dekad XX w. „Gatunkiem zagrożonym" są instrumentaliści: skrzypkowie, dudziarze, cymbaliści, klarneciści, basiści i in. Bez nich zespoły taneczne popadają w mechaniczność playbacku. Sztuka przetwarzania tematów, budzenie u śpiewaków i tancerzy aktywnej wyobraźni muzycznej i w ogóle dusza muzyki chroni się w osobach muzyków ludowych. Tak jak Jadwiga Sobieska boleśnie przeżywała w drugiej połowie XX w. „wyrwy" w tradycji, które powstały z każdym odejściem wybitnej śpiewaczki czy instrumentalisty, tak i my jesteśmy świadkami w XXI zaniku całych połaci sztuki instrumentalnej, co zwłaszcza w odniesieniu do np. skrzypków w centralnej Polsce jest stratą niepowetowaną.

Kapela Ludowa Niwa podczas Festiwalu Żywej Muzyki

Walory społeczne i wychowawcze w działalności kapel, grup i zespołów ludowych (tak w funkcjach do wewnątrz, jak i na zewnątrz środowiska) sprawiają, że w przypadku konieczności oceniania (w konsultacjach lub konkursach) sens rygoryzmu etnograficznego co do wyboru repertuaru czy wysoka poprzeczka dla jakości wykonania mogą stać pod znakiem zapytania. Z drugiej strony, brak filtru regulaminu i zasad konkursu spowodowałby w regionach o słabszym

poczuciu odrębności ostateczne rozmycie się specyfiki repertuarowej i wykonawczej. Kultura ludowo-regionalna często zasila, niezależnie od działań ochronnych, niezbyt wyszukane odmiany kultury popularno-masowej (łącznie z kulinarną). Regulaminy przeglądów konkursowych mówiące o preferowaniu określonych gatunków pieśni, instrumentów czy składów kapel pełnią rolę przepisu wykonawczego wspomnianej Konwencji. Ochronie powinny podlegać przy tym, o ile możności, nie tylko praktyki *in situ*, ale też formy prezentacji, określone festiwale czy konkursy, które dbają o ciągłą pielęgnację tradycyjnego nurtu muzycznego. W szeregu tych imprez znajdzie się, miejmy nadzieję *Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*, którego odsłona w 2013 r. wyróżniła się, w skali ogólnopolskiej, znakomitym opracowaniem i dokumentacją.

O Autorze:
Prof. dr hab. Piotr Dahlig – etnomuzykolog, etnograf, kierownik Zakładu Etnomuzykologii w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, członek Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (uzupełnił zbiory IS około 20 tysiącami nagrań fonicznych i wideo z dziedziny kultury ludowej) oraz International Council for Traditional Music (UNESCO); autor kilkuset publikacji z różnych obszarów swojej działalności naukowej; uczestniczył w kilkudziesięciu międzynarodowych konferencjach etnomuzykologicznych i etnograficznych.

Przede wszystkim ja drużbowoł po weselach - Stanisław Oważany jako twórca Zespołu Pieśni i Tańca z Przedmieścia Dubieckiego (1964-1975).

mgr Barbara Śnieżek
(muzykolog, współpracownik IS PAN, Warszawa)

Przedmieście Dubieckie – osadzona na urokliwych terenach Pogórza Przemyskiego wieś nieopodal Sanu, powiat przemyski, gmina Dubiecko. To tutaj w latach 1964–1975 działał Zespół Pieśni i Tańca, założony przez Stanisława Oważanego. Pochodzący z Przedmieścia Dubieckiego śpiewak, kontrabasista i animator życia kulturalnego urodził się 13 grudnia 1934 roku. Przez większość życia pracował w Przedsiębiorstwie Komunikacji Samochodowej w Rzeszowie jako kierowca. Jego zamiłowanie do muzyki tradycyjnej zrodziło się z częstego uczestnictwa w weselach w charakterze drużby: „Przede wszystkim ja drużbowoł po weselach. Za kawalerki byłem coś ze dwadzieścia razy drużbom, a dawniej drużba prowadził całe wesele, to zależało od drużby".

Stanisław Oważany na potrzeby zespołu nauczył się grać na kontrabasie. Nigdy nie zdarzyło się mu muzykować podczas wesela, ponieważ gdy nauczył się grać na tym instrumencie, nie było go już w składzie kapel weselnych. Niedawno jego kontrabas trafił do rąk członka zespołu „Młoda Harta" z Harty (pow. rzeszowski, gmina Dynów).

Motywacją do utworzenia Zespołu Pieśni i Tańca z Przedmieścia Dubieckiego była dla Stanisława Oważanego sytuacja młodzieży wiejskiej w latach sześćdziesiątych. „Nie było co z młodzieżą robić. Ja też byłem żonaty, ale nie byłem jeszcze stary i ten zespół tak się o… założyło". Łatwo się domyślić, że początki działalności zespołu, który powstał w całości z inicjatywy oddolnej, spotkały się najpierw ze zdziwieniem lokalnych władz, potem z trudnościami natury finansowej. O istnieniu zespołu władze dowiedziały się podczas jego pierwszego występu w Dubiecku w 1964 roku.

Pierwszym wyzwaniem, jakie stanęło przed nowopowstałym zespołem było zorganizowanie strojów ludowych. Dzięki dofinansowaniu gminy pan Stanisław zakupił płótna, z których kobiety uszyły stroje. Wkrótce zespół wzbogacił się o jednakowo uszyte stroje

sfinansowane z budżetu powiatu. Sytuację finansową on wspomina następująco: „Trudności to były straszne. Com się najeździł, naprosił, wreszcie zaprosiły mnie na sesje powiatowej rady i dali mi, ultimatum postawili takie: «czy będzie zespół?». Znaczy sie Rada Powiatu miała przegłosować, czy dać na piniądze na kilometr drogi z Przemyśla do Małkowic, czy kupić stroje dla zespołu. Co mie to kosztowało z własnej kieszeni przerobić tych radnych żeby przegłosowali. Jeździłem do każdego. Tyn mieszka na jednym końcu powiatu, tyn na drugim, jeszcze motorem, auta nie było. Junak jeno dudniał, żeby obrobić każdego z osobna radnego. No i udało się. I oni dali wtedy na stroje milion dwieście tysięcy i stroje dali uszyć do Krakowa”.

Kazimierz Marcinek na scenie konkursowej

Chociaż Stanisław Oważany nie mógł narzekać na brak chętnych do angażowania się w działalność w zespole, borykał się niejednokrotnie z frekwencją jego członków. Problem stanowił szczególnie czas żniw, kiedy występy pokrywały się z pracą na roli. Jak powiedział: „Oderwać chłopa od prac polowych to było coś wielkiego i żeby on pojechał na tyn występ!”. Wiele razy zdarzało się, że przed występem pomagał w pracach na polu swoim podopiecznym tak, aby mogli wziąć udział w zaplanowanym wydarzeniu.

Oprócz trudności finansowych i organizacyjnych należy podkreślić zaangażowanie, z jakim Stanisław Oważany wspomina działalność Zespołu Pieśni i Tańca. Szczególnie bliski jest mu zwycięski występ w Załużu (powiat sanocki, gmina Sanok). Z satysfakcją wspomina: „Na przegląd zespołów my pojechali w Bieszczady, do Załuża. Jakem zobaczył te zespoły z całego województwa, to mnie strach. Se mówie: «Matko Święta…». A scyna tak wysoko postawiona. No trza się zaprezentować (…) Ale renomowane zespoły, studenckie, takie, no a my? Tu starych chłopów urobionych pare i kobiety. (…) Wie pan, że nam przerywała, społeczeństwo nam przerywało [oklaskami] próby. Jak balet wyszed,

ta scena zaczynała się chwiać. To było wysoko, rany Boskie, nas tylo, z takim rytmem!”.

Niestety z czasem prowadzenie zespołu okazało się dla pana Stanisława coraz trudniejsze, zwłaszcza gdy rozpoczął pracę w rzeszowskim PKSie. Na decyzję o rozwiązaniu zespołu złożyły się również inne czynniki: „W dodatku jeszcze gmina do tego tak podchodziła, powiem chłopskim: jak pies do jeża. Tak ich to kulom u nogi. Coś było wydębić, czy parę złotych, przecież skąd my miały piniądze…”. Postanowił on więc rozwiązać zespół.

Zespół Pieśni i Tańca z Przedmieścia Dubieckiego istniał około jedenastu lat. Prezentował swój repertuar na szczeblu lokalnym, ponadlokalnymi, był również w Rosji. W sumie liczył aż 64 osoby, w tym dziewięcioosobową kapelę, śpiewaków i tancerzy. W skład kapeli wchodziło: 4 skrzypiec, 2 klarnety, 2 akordeony i kontrabas. Od czasu do czasu pojawiał się również cymbalista z Kańczugi (pow. przeworski, gmina Kańczuga). Czasowo opiekę nad ZPiT sprawowała choreograf z Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie, kierownik orkiestry wojskowej i kapelmistrz z Przemyśla oraz dyrygent orkiestry wojskowej.

Zespół spotykał się przynajmniej raz w tygodniu, a jego członkowie przychodzili na próby ze wsi Przedmieście Dubieckie, Drohobyczka, Nienadowa oraz z Dubiecka. Szerokie zainteresowanie lokalnej społeczności jest dowodem na to, że zespół pana Stanisława stanowił słuszną odpowiedź na potrzeby społeczności wsi w tym okresie. Udało mu się stale ją gromadzić i aktywizować. W tym kontekście zasługuje on z pewnością na miano lokalnego animatora kultury.

Na bazie licznych doświadczeń pan Stanisław słusznie zauważa, że „działalność ludowa zależy też od organów władzy, ale tej na najniższym szczeblu”. Może gdyby ówczesnym władzom bliższy był los Zespołu Pieśni i Tańca w Przedmieściu Dubieckim, istniałby on do dziś?

Stanisław Oważany nie poprzestał jednak na Zespole Pieśni i Tańca. Kiedy odszedł na emeryturę założył kapelę. Istniała ona około siedmiu lat (2005–2012) i jej skład był zmienny w zależności od dyspozycyjności muzyków. Tym razem Kapela Stanisława Oważanego utrzymywała się sama, nie licząc na pomoc instytucjonalną.

*

Jako drużba weselny Stanisław Oważany śpiewał bardzo wiele przyśpiewek weselnych, których teksty słyszał od innych lub sam układał. Starał się również w miarę możliwości poszerzać repertuar swojego zespołu o przyśpiewki i pieśni pochodzące z okolic Przedmieścia Dubieckiego, nie szczędząc przy tym czasu i środków materialnych: „Droga pani! Co to było jeżdżenia – ten junak jeno dudniał po całym powiecie. W różnych wsiach te przyśpiewki, to,

co było śpiewane – to trza to było przynieść. A żeby ten stary zaśpiewoł – jak na Sielnicę za Sanem, żeby tam zaśpiewał – to Stasio musiał kupić flaszeczke, i pojechały my tam żeby stary zaśpiewał".

Również tańce wykonywane przez kapelę mają rodowód lokalny. Stanisław Oważany wspomina zadziwienie pani choreograf prowadzącej zespół polką przez nogę pochodzącą z Sielnicy. Miała ona stwierdzić, że „kto nie ma w sobie kropli krwi sielnickiej, to go [tańca] nie zatańczy".

Repertuar Stanisława Oważanego nie ogranicza się do przyśpiewek i pieśni związanych z weselem. Zna on pieśni żniwne i dożynkowe, pieśni żołnierskie, miłosne oraz religijne. Zdarzało się, że sam układał słowa do znanych sobie melodii, np. „Jak długo na Wawelu" i melodii z rzeszowskiego. Jest on również autorem roli dla kolędników, z którymi chodził od domu do domu i których jej uczył. Wśród znanych mu kolęd znajduje się kilka kolęd dla panien, które kolędnicy śpiewali zastanym w domu niezamężnym kobietom.

Monika Chudy, młoda solistka ludowa ze swoimi skrzypcami

*

Jednym z najważniejszych źródeł, z których Stanisław Oważany czerpał repertuar były tradycyjne wesela. Wesele państwa Oważanych miało miejsce w roku 1957 w Przedmieściu Dubieckim, w domu rodzinnym żony pana Stanisława – pani Longiny Oważanej. Wśród zwyczajów weselnych wymieniają oni błogosławieństwo państwa młodych, podczas którego odgrywano pieśń „Serdeczna Matko". Potem wszyscy wsiadali na furmanki i jechali do kościoła. Państwo młodzi siedzieli na pierwszym wozie, furmanek było około piętnastu. W tym czasie grała kapela i śpiewał drużba. Po przybyciu w okolice dawnej plebanii wszyscy zeszli z wozu i parami szli do kościoła. Pierwsza prowadziła kapela, za nią państwo młodzi i goście.

Na weselu państwa Oważanych w składzie kapeli znalazły się skrzypce, klarnet, saksofon, trąbka, akordeon, bęben. Od kapeli oczekiwano, że będzie grać „ze sztycha", co pan Stanisław tłumaczy jako odgrywanie od razu po śpiewie. Jeśli kapela nie potrafiła sprostać temu zadaniu, wówczas mogło skończyć się nawet bijatyką.

Jeśli chodzi o sposób zapłaty za kapelę, najpierw para młoda dawała jej zadatek. Podczas wesela drużba chodził z talerzem i śpiewał każdemu z gości weselnych, a kapela musiała odegrać podaną melodię. Wtedy gość, do którego zwracał się drużba, wrzucał pieniądze na talerz. Uzbieraną kwotę przekazywano po weselu kapeli jako wynagrodzenie. Zdarzało się, że drużba tak dobrze śpiewał i prowadził wesele, że z uzbieranych pieniędzy kapela część zwracała młodej parze.

Podczas wesela śpiewano przyśpiewki, żartując, prześmiewając się nawzajem i dogryzając sobie. Żona pana Stanisława w taki sposób komentuje prześpiewywanie się podczas wesel: „Co się mieli obrażać – odgryzali się po prostu. (…) Oj nieraz było ostro, strasznie ostro!". Podczas wesela śpiewano wiele przyśpiewek sprośnych, o tematyce erotycznej. Według pani Longiny było to możliwe, ponieważ wówczas na wesela nie zapraszano dzieci – bawili się wyłącznie dorośli.

Wśród tańców granych na weselach w Przedmieściu Dubieckim wymienić trzeba przede wszystkim polki, oberki, sztajerki. Stanisław Oważany wspomina: „Polek było przede wszystkim dużo, sztajerki, polka z kropką, polka z przysiadem, oberki, walczyki. Tangow nie było, chodzony był, tzw. chodzony". Popularny podczas wesel był również taniec z miotłą, polegający na tym, że jeden z tancerzy zamiast z kobietą tańczył z miotłą. Kiedy ją rzucił, wszyscy musieli zmienić partnera do tańca i znowu pozostawała osoba, która tańczyła z miotłą.

*

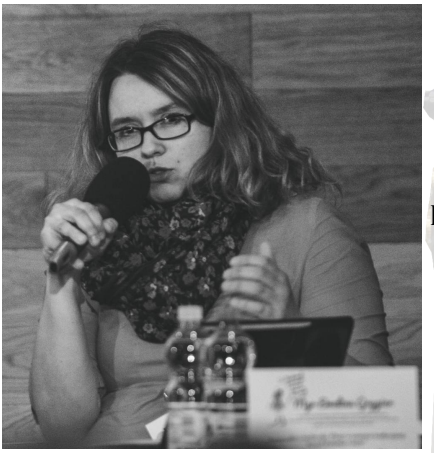
Stanisław Oważany z pewnością jest osobą niezwykłą. Z jednej strony drużbował podczas dawnych wesel, z drugiej – potrafił przenieść te doświadczenia na grunt Zespołu Pieśni i Tańca, który sam stworzył od podstaw i którym kierował przez kilkanaście lat. Nie odebrał muzycznego wykształcenia, na kontrabasie nauczył się grać dopiero w zespole. Nie pełnił ponadto ważnych funkcji w lokalnej społeczności, na co dzień pracując jako kierowca autobusu. Fascynująca osobowość, upór i determinacja sprawiły, że udało mu się systematycznie gromadzić na wspólnym muzykowaniu około sześćdziesięciu osób i z sukcesem występować na scenach lokalnych i ponadlokalnych.

Sam muzykant z zaangażowaniem i sentymentem wspomina dawne czasy. Cieszy się, że udało mu się przekazać zamiłowanie do muzyki nauczycielce tego przedmiotu z Dubiecka, która niegdyś występowała w zespole, a swój kontrabas sprzedał młodemu muzykantowi z Harty z nadzieją, że ten zrobi z niego użytek. Ponadto, w ramach projektu Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie (Kolberg 2014 – Promesa) przekazał do digitalizacji zeszyty zawierające teksty

pieśni, przyśpiewek i recytacji oraz zdjęcia. Tym samym pomógł uchronić od zapomnienia dzieło swojego życia.

Ludwik Mišta, jeden z dwóch klarnecistów w konkursie instrumentalistów

O Autorce:
mgr Barbara Śnieżek – absolwentka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, pracownik Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, współpracuje ze Zbiorami Fonograficznymi Instytutu Sztuki PAN.



Z takiygo marnego patyka, jako fajna muzyka - Flety i fujarki w tradycji ludowej: Paweł Kalinka i Antoni Bednarz.

mgr Ewelina Grygier
(muzykolog, antropolog, współpracownik IS PAN)

Wstęp. Flety i fujarki w kulturze (ludowej)

„Gdyby pokusić się o wskazanie instrumentu najważniejszego dla ludowej tradycji muzycznej w Polsce, to bez wątpienia byłyby to skrzypce. Bogactwo instrumentów, jakie można spotkać w kolekcjach muzealnych, odzwierciedla oczywiście różnorodność typów i odmian instrumentów występujących w praktyce ludowej, niemniej jednak rola skrzypiec jest szczególna: wchodziły one w skład wszystkich tradycyjnych kapel, a gdy nie można było zorganizować kapeli – sam skrzypek wystarczył, aby «ograć» wesele", podkreślają autorki publikacji poświęconej suce biłgorajskiej i innym polskim (re)konstruowanym fidelom kolanowym[16]. Hegemonia skrzypiec jest w polskiej muzyce tradycyjnej niezaprzeczalna. Niekiedy w poszczególnych regionach także inne instrumenty zyskiwały na znaczeniu, w Wielkopolsce są to dudy (większość z polskich odmian dud występuje w tym regionie), a w Rzeszowskim cymbały ale i tak najczęściej instrumenty te wchodzą w skład kapel w których grają także skrzypce. Pewną podległość skrzypiec względem instrumentów dudowych zaobserwować można w Wielkopolsce i na Ziemi Lubuskiej, gdzie strój skrzypiec został dostosowany do instrumentów dudowych, stąd dudom wielkopolskim akompaniują skrzypce podwiązane, a w przypadku gry z kozłem lubuskim stosuje się strojenie wyższe niż standardowe[17]. W poszczególnych regionach kraju mocną pozycję wywalczył sobie dwudziestowieczny wynalazek Fryderyka Bushmana – akordeon, deklasując popularne uprzednio harmonie. Niektóre zapomniane instrumenty powracają stopniowo do łask dzięki staraniom pasjonatów, rekonstruktorów i badaczy (m.in. lira korbowa czy polskie fidele kolanowe). Jednak nadal to skrzypce – niezależnie od regionu – pozostają najważniejszym instrumentem wiejskiej praktyki muzycznej i wzorowanej na niej grze miejskich kapel folkowych czy rekonstruujących dawne tradycje muzyczne.

Jak w całym instrumentarium postrzegane są flety, fujarki

16 Ewa Dahlig-Turek, Maria Pomianowska, *Polskie fidele kolanowe. (Re)konstrukcja*, Warszawa-Kraków-Lublin 2014, s. 15.

17 Standardowy strój skrzypiec jest tu podwyższany o pół tonu, tak by móc swobodnie grać z kozłem strojącym w Es, wykorzystując puste struny.

i piszczałki? Najczęstsza pojawiająca się korelacja łączy je z pasterstwem[18]. W takim też kontekście przeważnie występują u Oskara Kolberga[19]; brak w *Dziełach Wszystkich* informacji morfologicznych czy dotyczących sposobu gry. Sytuacja ta nie dotyczy tylko fujarek lecz także innych opisywanych przez niego instrumentów, które nie zostały potraktowane systematycznie „jako odrębny przedmiot badań, lecz jako rekwizyt w szerszej sytuacji społecznej i muzycznej"[20]. Poza opisem występowania instrumentu w sytuacjach związanych z wypasem, dość często przytacza Kolberg informacje dotyczące materiału używanego do produkcji bądź sposobu wyrabiania instrumentu - najdłuższy tego typu opis znajdujemy w Kujawskim[21], jednak ilościowo zdecydowanie przeważają fragmenty opisujące fujarki jako nieodłączny atrybut pasterza.

Widelanie podczas konkursu kapel ludowych

Topos fujarki jako instrumentu pasterskiego jest także niezwykle popularny w literaturze pięknej. Jan Kochanowski w *Pieśni II* pisał „A sam pasterz siedząc w chłodzie, Gra w piszczałkę proste pieśni"[22]; motyw fujarki (najczęściej wyrabianej z wierzby, na której gra pastuszek) niezwykle często pojawia się również w twórczości Marii Konopnickiej, m.in. w przeznaczonym dla najmłodszych odbiorców wierszu „Maciuś"[23]: „A po łące, po zielonej, Maciuś owce

18 Instrumenty określane jako pasterskie bywają nieraz traktowane jako te nieco pośledniejsze, o mniejszych możliwościach, przeznaczone do nauki; „Trzecim przedstawicielem rodziny instrumentów dudowych na tym terenie są znacznie mniejsze i dużo prościej zbudowane sierszenki, używane nie tyle w codziennej praktyce wykonawczej, ile służące raczej do wstępnej nauki i zaprawy w niełatwej sztuce gry na koźle, stąd też określane są one niekiedy jako instrument pasterski". Kazimierz Budzik, *Folklor muzyczny Południowo-Zachodniej Wielkopolski*, [w:] *Folklor taneczny zachodniej Wielkopolski*, red. Sławomir Pawliński, „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru 2/2014", Wyd. Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Poznań 2014, s.188.

19 Na przykład Oskar Kolberg, *DWOK* T.5, s. 140, *DWOK* T.8, s. 61 i inne.

20 Dahlig Piotr, *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga*, [w:] „Muzyka" 1988 nr 3 (130), s.71.

21 Oskar Kolberg, *DWOK* T4, s. 210-211.

22 Barbara Szydłowska-Cegłowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 151.

23 Utwór ten w niemalże niezmienionej wersji tekstowej (w różnych wariantach melodycznych) występuje także w twórczości ludowej, zob. Nagranie ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN,

gna; na wierzbowej fujareczce żałośliwie gra (...)"; także w opowiadaniu „Stacho Szafarczyk", utworze „Na fujarce" i innych.

Warto w tym momencie zasygnalizować problemy terminologiczne związane z używaniem określeń „piszczałka" i „fujarka"; nierzadko wyrażenia te – zwłaszcza w mowie potocznej – traktowane są synonimicznie, a jednocześnie „piszczałka" odnosić się może do różnych desygnatów[24]. Równie ciekawe jest nazewnictwo związane z wytwarzaniem oraz z grą na instrumentach (*piskać* czyli grać, *linić* czyli wyrabiać piszczałkę), ponadto w zależności od regionu występuje szereg nazw gwarowych. Kwestia ta wymaga jednak oddzielnego omówienia i wykracza poza zakres niniejszego opracowania.

Tymczasem wśród instrumentalistów odnajdujemy wiele ciekawych postaci, które w znacznej mierze poświęciły się grze na fujarkach, piszczałkach czy fletach. Niektórzy z nich, jak Jan Trzpil z Mierżączki czy Antoni Bednarz z okolic Tomaszowa Lubelskiego z powodzeniem koncertowali z różnymi kapelami. Wielu muzyków także samodzielnie wytwarzało instrumenty (Trzpil, Bednarz, Barzycki i inni). Z uwagi na dość ograniczone miejsce, zostaną tu wspomniane dwie postaci: Paweł Kalinka ze Stali (Machowa) spod Tarnobrzega oraz Antoni Bednarz z Rogoźna pod Tomaszowem Lubelskim. Omówiony zostanie repertuar i technika wykonawcza, przedstawione zostaną także informacje biograficzne, rzucające światło na recepcję postaci muzyka w jego środowisku, a także przynoszące ważne dane dotyczące życia muzyków, sposobu nauki, pozyskiwania instrumentów.

Paweł Kalinka

Urodził się w 1881 roku w Stalach obok Tarnobrzegu, choć większość życia spędził w Machowie (który nieraz podawany jest błędnie jako miejsce jego urodzenia). Większość znanych relacji potwierdza, że Kalinka – nazywany też często Dziadkiem Kalinką – zawsze widywany był z instrumentem: „nie rozstaje się nigdy ze swoją fujarką i całe życie nosi ją za cholewą" i przez cały czas muzykował: „gra gdzie może, choćby i nikt nie słuchał"[25]. Znana jest anegdota o muzykowaniu Kalinki w czasie pobytu w wojsku podczas pierwszej wojny światowej. Kalinka grywał zarówno dla swoich jak i dla adwersarzy, co w efekcie miało skłonić dowódców do zmiany położenia poszczególnych oddziałów; Kalinka miał też w wojsku otrzymać niezwykle dobrej jakości instrument, „cud nie fujarkę"[26].

Paweł Kalinka był niezwykle charakterystyczną i rozpoznawalną postacią regionu i wraz „ze swoją nieodłączną fujarką, w obszarpanym ubraniu, wędrujący po wsiach, wysiadujący na

sygnatura nagrania T2739/11, T3257/08 i inne. Por. „Świściołki i dudoczki. O fletach w muzyce tradycyjnej" w: „Ruch Muzyczny" nr 2/2015, s. 92-94.

24 Barbara Szydłowska-Cegłowa, *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 150-157.

25 J. Sobieska, Fragmenty protokołu z nagrań terenowych, mat. niepublikowane ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, sygnt. nagrania TP0285A.

26 Wojenne perypetie Kalinki z fujarką w tle opisują zarówno Kotula (F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1976, s. 196-197), jak i Sobieska, (J. Sobieska, Protokół z nagrań terenowych, mat. niepublikowane ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, TP0285A).

tarnobrzeskich plantach – stał się legendą”[27]. Pochodząca z Machowa ludowa poetka Maria Kozłowa (laureatka nagrody Kolberga w 1979 roku[28]) w 1965 roku napisała wiersz „O dziadziusiu Pawle Kalince”:

Żył w Machowie miły dziadziuś,
Kalinka się nazywał.
Mieszkał w malusieńkiej chatce,
Na fujarce pięknie grał.

Pracował on w swoim polu,
A gdy sobie spoczywał
-siadał na zielonej między
na fujarce wygrywał.
Czy szedł w pole, czy do miasta,
Albo czy łąkę kosił,
-ulubioną swą fujarkę
zawsze za pasem nosił.

Choć go „siarka” wysiedliła
I tęsknoty łza
- do Machowa wciąż przychodzi,
jeszcze na fujarce gra.

Z rozżalonym sercem patrzy
Na machowską drogą wieś
I gra smutne na ostatek
Swego pożegnania pieśń.

Tego dziadziusia Kalinkę
Wszyscy na pewno znacie,
Grał on w caluśkim powiecie,
nawet na kombinacie.[29]

**po prawej: Rafał Liszcz podczas koncertu instrumentalistów ludowych*

Kozłowa wraz z Kalinką byli członkami założonego w 1948 roku Zespołu pieśni i Tańca „Lasowiak”. W 1949 roku zespół wystąpił podczas Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych, a rok później koncertował na Festiwalu Muzyki Polskiej w Warszawie, gdzie Paweł Kalinka „popisywał się grą solową, wywołując entuzjazm Sali. Tylko

27 Kozioł Dorota, *Był Machów*, w: „AFISZ” Nr 21 (49)/2004. Wyd. Tarnobrzeski Dom Kultury, Tarnobrzeg 2004, s. 9. Wspominany w powyższym cytacie nieco niechlujny ubiór Kalinki pojawia się także w innych relacjach na jego temat. Sobieska zauważa, że zwłaszcza po śmierci żony muzyk był nieco zaniedbany, i z kolejnymi latami opuszczały go siły witalne. W związku z tym podczas badań terenowych prowadzonych w sierpniu 1950 było już „trudno się z nim rozmówić, bo «głowa już mu nie pracuje tak jak ma być» - jak inni o nim mówią. Jest po trochu pośmiewiskiem wsi tym więcej, że nie rozstaje się nigdy ze swoją fujarką i całe życie nosi ją za cholewą” (J. Sobieska, Protokół z nagrań terenowych, mat. niepublikowane ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, TP0285A).

28 http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-maria_kozlowa [15.05.15].

29 Waldemar Stępniak, *Maria Kozłowa*, w: Tarnobrzeskie Zeszyty Historyczne nr 22/2001, Tarnobrzeg 2001.

nie dał sobie przerwać gry i trzeba go było wreszcie wyprowadzić ze sceny”[30]. Występy te transmitowane były przez radio. W Machowie publiczność gromko zebrała się na podwórzu Józefa Kozła, który jako jedyny wtedy posiadał odbiornik radiowy: „denerwowali się wszyscy, bo przecież to występ w stolicy, a i konkurencja była ogromna (…) kiedy z głośnika popłynęły dźwięki Kalinkowej fujarki, na podwórku u Kozła ucichło. *Ej utonął Zawiślaczek, utonął...Tylko ci mu kapelusik wypłynął* – grał i śpiewał Paweł Kalinka. I płynęły w eterze te nutki jak szum wiślanej wody, jak śpiew słowika w majowym lesie, jak szum wiatru w trawie na łące. Później wystąpiła solistka zespołu – Zosia Myszkówna. *Napalcie ze mnie popiołu i rozsiejcie po calusieńkim polu...* – niosło się z Warszawy aż do Machowa”[31]. Warto dodać, że Paweł Kalinka podczas występów na wielkiej scenie nie miał tremy – „publicznością wcale się nie peszy”[32] – i grał tak samo pięknie jak podczas muzykowania indywidualnego, gdy grał sam dla siebie (z pewnością świadczy to o wielkiej naturalności jego gry). Za swoją grę był niezwykle ceniony przez otoczenie: „nie miał wtedy nikogo z bliskich; był nieprawego łoża, matka zmarła, zostawiając mu budzinę i prawie pół morgi lichego gruntu. Zarobkował gdzie i jak się dało. Mimo swojej biedy, chętnie był wszędzie widziany, a nawet poszukiwany, głównie przez swoją fujarkę, a ściśle to piszczałkę, i ten niewyczerpany humor (…) a grywał z czasem tak, że ludzie słuchali z otwartymi ustami” pisał o Kalince Franciszek Kotula[33].

Repertuar i styl gry

W repertuarze muzyka znajdują się przede wszystkim polki, oberki czy walce. Stosunkowo mocno reprezentowane są też tramle – utwory charakterystycznych dla okolic Rzeszowa i Pogórza Krośnieńskiego. Kalinka „gra na całe fujarce”[34], tj. wykorzystuje możliwie wszystkie dostępne rejestry instrumentu, nierzadko grając nawet w najwyższym, najtrudniejszym wykonawczo rejestrze – utwór „Pasłem konie na wygonie przysła do mnie kobita”[35].

Nierzadko jako środek wyrazowy muzyk stosuje zmiany rejestru, m.in. w utworze „Gdzieś był Jasieńku”[36] czy w „Tramli” (transponowanie tego samego fragmentu o oktawę w górę). Zmiany rejestru, wykonywane są na flecie poprzez przedęcia oktawowe, niekiedy stosuje się także przedęcia kwintowe, choć jest to technika

30 J. Sobieska, Fragmenty protokołu z nagrań terenowych, mat. niepublikowane ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, TP0285A.

31 Kozioł Dorota, *Był Machów*, w: „AFISZ” Nr 21 (49)/2004. Wyd. Tarnobrzeski Dom Kultury, Tarnobrzeg 2004, s . 8.

32 J. Sobieska, Fragmenty protokołu z nagrań terenowych, mat. niepublikowane, sygnt. nagrania Zbiory Fonograficzne IS PAN, TP0285A.

33 F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1976, s. 196. Warto wspomnieć, że rozdział w którym Kotula opisuje Kalinkę, zatytułowany „Trąbista i bębnista” opatrzył autor adnotacją „Pani Marii z Wiącków Kozłowej z Machowa poświęcam”. W przytoczonym powyżej cytacie pojawia się sygnalizowany we wstępie problem rozgraniczenia terminologicznego fujarki i piszczałki.

34 J. Sobieska, Protokół z nagrań terenowych, mat. niepublikowane, sygnt. nagrania Zbiory Fonograficzne IS PAN, TP0285A.

35 Nagranie ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, sygnatura nagrania T3052 /7b

36 Nagranie ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, sygnatura nagrania T3053/20, T3053/17.

bardzo rzadka. By uzyskać dźwięk poprzez przedęcie kwintowe należy skierować strumień powietrza nieco bardziej prostopadle na ściankę instrumentu niż grając w rejestrze środkowym, i nieco niżej niż w rejestrze najwyższym, jest to więc dość skomplikowane wykonawczo. Niestety nieodpowiednie dobranie kąta padania strumienia powietrza skutkuje nieraz samoczynnym występowaniem przedęć kwintowych. Tego typu „niechciane" przedęcia kwintowe[37] często pojawiają się w grze Pawła Kalinki.

Muzykanty z Trzciany na kolbuszowskiej scenie

Większość dźwięków na sześciootworowej piszczałce na jakiej grywał Kalinka wydobywa się poprzez analogiczne zakrycie otworów w rejestrze najniższym i środkowym. Jednakże do wydobycia dźwięku „c" w rejestrze najwyższym trzeba zastosować inny chwyt – zagrać go można poprzez tzw. półdziurkę - zamknięcie pierwszego otworu palcowego w połowie, bądź poprzez tzw. chwyt widełkowy. W tempie wolniejszym Kalinka nie unika grania dźwięku „c" za pomocą tzw. półdziurek (np. w utworze „Pasłem konie na wygonie przysła do mnie kobita"[38]). Taki sposób wydobycia dźwięku traktować można także jako efekt zdobniczy, gdyż grze z użyciem półdziurek nader często towarzyszy glissando. Jednak podczas grania w szybkim tempie i w najwyższym rejestrze dźwięk uzyskiwany w ten sposób jest nieco trudniejszy wykonawczo, stąd Kalinka często zgrabnie go omija.

Grę Pawła Kalinki charakteryzuje także częste stosowanie przednutek oraz „podbić z palca" o charakterze glissandowym. Najbardziej charakterystyczne jest podbicie z dźwięku poniżej; muzyk często gra jako przednutkę „fis" przed dźwiękiem „g", np., w „Tramli"[39]. Jako środek wyrazowy Kalinka stosuje także częste zmiany w artykulacji i rytmice, stosując naprzemiennie grę staccato i legato, a także silniej akcentując wybrane dźwięki.

37 Istnieje dość interesująca paremia odnosząca się do złych przedęć: „śpiewa jak przedęty flecik", Józef Kubik, *Przysłowia i wyrażenia przysłowiowe o instrumentach dętych*, [w:] *Polskie instrumenty ludowe*, red. Adolf Dygacz, Alojzy Kopoczek, Katowice 1981, s. 129.

38 Por. przypis 20.

39 Nagranie ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, Sygnatura nagrania T3053/17.

Warto zwrócić uwagę, że nawet jeśli utwór był wykonywany w większości w najniższym rejestrze, jego zakończenie grane jest w rejestrze środkowym instrumentu (tzw. 2 oktawa), dodatkowo często wykończane jest trylem na ostatnim dźwięku. Bywa, że tego typu finalis Kalinka stosuje także dla pokreślenia zamknięcia frazy w środku utworu[40].

Antoni Bednarz[41]

Flecista i bębnista z Rogoźna pod Tomaszowem Lubelskim, urodzony w 1928 roku. Antoni Bednarz pochodzi z muzykanckiej rodziny, już jego dziadek grywał na weselach[42] a najbardziej znanym i cenionym z rodziny Bednarzów instrumentalistą był stryj Ignacy (Złota Baszta na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu w roku 1978). Jego głównym instrumentem był drewniany flet poprzeczny starego systemu[43], w praktyce muzykowania ludowego obecny w Polsce praktycznie wyłącznie na południowym-wschodzie, na Zamojszyźnie[44]. Flety zaczęły pojawiać się w tych rejonach od drugiej połowy XIX wieku. Wtedy też wytworzyły się dwa typy kapel, starego i nowego stylu. Kapele starego stylu tworzyły najczęściej skrzypce z basami lub skrzypce z bębenkiem, natomiast kapele z nowym składem występowały w poszerzonej obsadzie i zawierały dodatkowo kontrabas, trąbkę klarnet lub flet[45].

Pierwszym instrumentem Antoniego Bednarza nie był flet, a bębenek. Grywał na nim już jako dziesięcioletni chłopiec akompaniując stryjowi: „no to stryj nieraz mówi, no to siadaj pobębnisz (…) melodie to śpiewali różne i śpiewaki i śpiewaczki i tego, i to wszystko się zapamiętywało (…) ja tam chodził bębnić, to jeszczem zapamiętał gdzie niektóre melodie (...) gdzieś byłem

40 Bardzo podobnie, jeśli chodzi o technikę wykonawczą do Kalinki grał także Franciszek Barzycki (ur. 1900) z Bereźnicy Wyżnej w Bieszczadach. Był on nie tylko muzykiem ale także wytwórcą instrumentów. On także grywał tę samą melodię w różnych oktawach, np. „Polka rzeszowska" (Nagranie ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN,sygnatura nagrania T3216/11.) i podobnie jak Kalinka omija dźwięk „c" w 2. oktawie. Chętnie stosował także tryle, np. „Polka"(Nagranie ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, sygnatura nagrania T3216/16).

41 W tekście znajdują się cytaty oraz informacje biograficzne dotyczące flecisty Antoniego Bednarza zanotowane po raz pierwszy w niepublikowanej pracy magisterskiej: Grygier Ewelina, *Drewniany flet poprzeczny w polskiej muzyce ludowej: tradycja i zmiana*, UAM 2011. Na podstawie wyżej wymienionej pracy opublikowany został krótki felieton o fletach w muzyce polskiej: „Świściołki i dudoczki. O fletach w muzyce tradycyjnej" w: „Ruch Muzyczny" nr 2/2015, s. 92-94.

42 Bogusław Zapalski, *Kapela Ludowa Bednarzy z Nowej Wsi przy Gminnym Ośrodku Kultury w Podhorcach. Historia, Instrumentarium, repertuar.* Gminny Ośrodek Kultury w Podhorcach, Podhorce, 1979, s. 31.

43 Określenie drewniany flet poprzeczny starego systemu odnosi się do fletu w postaci z XVIII i XIX wieku, aż do tzw. reformy Böhma z roku 1847. Jest to instrument z systemem klap dodanych, a nie scalonych, jak we flecie boemowskim (czyli tym, jaki funkcjonuje we współczesnych orkiestrach). System klap dodanych, jak również otwarte otwory palcowe wpływają na technikę gry i oferują nieco inne możliwości niż we współczesnym flecie metalowym.

44 Tego typu instrumenty z powodzeniem funkcjonują w tradycjach Irlandii i Bretanii, choć w tej ostatniej jest to niejako hobsbawmowska „tradycja wynaleziona", obecna dopiero od lat 70-tych XX w.

45 Ludwik Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Wyd. IS PAN, Warszawa1999, s. 113-114.

podsłuchiwać tam orkiestry, jak grali (...)”[46]. Nieco później zaczął także bębnić w kapeli niejakiego Zajmy. Wówczas w tym ośmioosobowym zespole grał flecista Ignacy Zwolakiewicz. Z kapelą tą Antoni Bednarz grał od końca wojny do lat 50-tych: „przeważnie tak po zabawach, po zapustach się chodziło. Ktoś nas zatrzymywał, i przyśpiewywał coś (…) jakieś kilka słów, no i trzeba było to zagrać. No i my tam obeszli wkoło czy dwa razy i drugi znów tam miał jakieś przyśpiewkę (…) tak jak był taki muzykant, co od razu do tej melodii, co on zaśpiewał, to jeszcze dorobił tam jakieś przygrywkę i tego i to ładnie wyglądało, i tak sobie przyśpiewywali i to w dużo miejscach. Przeważnie tam było na przecince tak, tam byli takie starsze już tam tego śpiewaki na Nowej Wsi, na Kliekaczu, na Przewłoce też; bo tamtędy się chodziło po zabawach, po tych zapustach różnych. Tak…a teraz tego nie ma”[47].

występ Justyny Bieniek podczas festiwalu

W roku 50-tym Antoni Bednarz zaprzestał muzykowania (miało to miejsce zaraz po ślubie, sytuacja dość symptomatyczna). Do czynnej gry powrócił dopiero w roku 1975 w związku z odbywającymi się w Zamościu eliminacjami do festiwalu Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Wspomina tę sytuację następująco: „rozpoczęli się te festiwale w Kazimierzu (…) on [stryj – przyp. E.G.] grał na skrzypcach (…) bardzo ładnie grał, no i dostał zaproszenie (…) przyszedł z tym zaproszeniem do mnie (…) ja mówim: to jedziem, bo to było w niedzielę, (…) ja ci zabębnie, i zagramy tam coś, no i pojechalimy do tego Zamościa (…) wtenczas nie miałem swojego bębna (…) ja mówie, tam bęben będzie, to ja se wezmę od któreś kapeli bęben (…) i zabębnie. No i zajechali my

46 Fragment wywiadu z Antonim Bednarzem przeprowadzonym w jego domu w Rogoźnie k. Tomaszowa Lubelskiego w dniu 22 maja 2010 roku, por. E Grygier, *Drewniany flet poprzeczny w polskiej muzyce ludowej: tradycja i zmiana*, niepublikowana praca magisterska, UAM 2011, s. 49.

47 Grygier, op. cit., 2011, s. 60.

tam (…) ja to tego smaku nie znałem, ani nigdy, nie tego, całe życie eliminacje nie widziałem. Co to, do czego to idzie. Zagraliśmy”[48]. Występ wypadł bardzo dobrze i muzycy dostali zaproszenie na główny Festiwal: „przyszło zaproszenie, jedziemy do tego Kazimierza. No i zajechaliśmy (…) i ja tak popatrzyłem na tej scenie, takie kapele grają: rzeszowskie, tak tam po osiem, po dziesięć sztuk grają... se myślę po co my tu przyjechali? Co my tu bedziem robić? O Jezu, se myśle! Wstydu narobim (…) no ale przyszła kolejka, wyszliśmy na scene, i stryj zaczął grać (…) i ja mu na bębnie (…) i obserwuję te tam, co siedzą, ta komisja cała. I tam się zrobił jakiś ruch, tam coś rozmawiają jeden do drugich, coś tego, se myślę, źle coś, czy tego? No ale skończyli my grać (…) w niedzielę rano (…) przychodzi pan taki młody i pyta się: to wyście Kapela Bednarzy? Ja mówię: tak. Przygotujcie się (...) koncert galowy będziecie grać, boście wzięli główną nagrodę. Ja se myślę: to co się stało? Co to ma znaczyć? (…) później się okazało, że główna nagroda, tych nawet nie tego... to wszystko pojechało, te Rzeszowiaki”[49].

Pod różnymi nazwami kapela występowała w Kazimierzu kilkukrotnie, nierzadko zdobywając najwyższe laury; pierwszą nagrodę zespół otrzymał w latach: 1975, 1980, 1982, a w roku 1983 – pierwszą nagrodę ex aequo wraz z Kapelą Ludową z Podhorców[50]. W roku 1979 kapela otrzymała także nagrodę im. Oskara Kolbera[51].

Mimo, że przez długi czas Antoni Bednarz występował jako bębnista, na flecie poprzecznym starego systemu nauczył się grac dość wcześnie: „był taki starszy kolega, pasł krowy, tam takie byli brzozowy lasek, i tam pasł krowy w lesie i pogrywał na fujarce. Bardzo ładnie umiał tak, nikt go nie uczył, tylko ze słuchu, różne takie, o przyśpiewki (…) i melodie, ładnie tak grał. Ja tam od niego troszeczkem podłapał. Ale to trza grać!”[52].

Następnie instrument skonstruował dla niego ojciec: „ojciec był kowalem, główne sprawe, no ale jak się interesował i zrobił wiertło takie na flet, drewniane (…) no to mnie z nieba to nie spadło (…) ojciec zrobił taki flet i kiedyś chodził też z fletem, z takim drewnianym coś poświstywał”[53]. Pierwszy poważny instrument Antoni Bednarz otrzymał po zmarłym tragicznie podczas II wojny światowej Franciszku Niedzielskim z Nowej Wsi (okolice Tomaszowa Lub.) Poczatkowo Bednarz próbował uczyć się sam, a później terminował u Bolesława Depko: „on też grał na flecie, i palcówkę [czyli tabelę chwytów – przyp. E.G.] mnie napisał i to wszystko pokazał mie jak tego, jak to idzie (…) mówię: ja będę ci kuł ten młynek, a ty mie pisz tu trochę, pokazuj nuty. Jak mnie nauczysz, to będzie młynek ukończony. O, no i na tej zasadzie! Późnij jeszczem do niego chodził, troszkem załapał te nuty”[54].

48 Grygier, op. cit., 2011, s. 40.
49 Grygier, op.cit., 2011, s. 40-41.
50 Sendejewicz (red.), *Festiwal Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989, s. 352-360.
51 http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-kapela__bednarze__z_nowej_wsi [15.05.15].
52 Grygier, op.cit., 2011, s. 49.
53 Ibidem, s. 48.
54 Ibidem.

Z powodów zdrowotnych po 80-tce Bednarz zaprzestał niemal całkowicie zarówno gry w kapeli jak i gry na flecie, choć nadal muzykował trochę na skrzypcach, na których nauczył się sam grać stosunkowo późno, bo dopiero w wieku 75 lat. Sytuację tę wspomina tak: „graliśmy do tej pory, w jesinim [2009 roku- przyp. E.G.] rzucił już te kapele, bo czułem się źle, trochę chorowałem (…) i se myślę, to już czas najwyższy rzucić. Ja już mam 85 lat, (…) przesadziłem, 82 lata… także tego, że czas to zaniechać; (…) nie wiem czy znajdziesz, żeby za 75 lat jak ja miałem, brać się za skrzypce i trochę się nauczyć (…) nauczyć się to już coś na skrzypcach, bo to nie jest takie proste, nie”[55].

Paweł Płudowski, prymista Kapeli z Huty Komorowskiej na scenie

Styl gry, repertuar i rola w kapeli

W repertuarze flecisty znajdowały się przede wszystkim utwory charakterystyczne dla regionu, z którego pochodzi: polki, suwaki, majdaniaki ale także oberki, walce i kujawiaki, a sporadycznie także repertuar nowszy, m.in. tanga, fokstroty: „polki, oberki, i co tam, czasem sztajerek jakiś, sztajerków mało my mieli do grania, bo to nie pasuje, (…) tutaj nie tańczyli. Polka, oberek, walczyk, tango, fokstrot, o, te rzeczy się grało, cały czas, a teraz naszło wszystko nowe”[56].

Styl gry Antoniego Bednarza rozpatrywać należy w kontekście brzmienia całej kapeli. Zawsze grał on unisono ze skrzypcami, choć najczęściej o oktawę wyżej (Bednarz gra przede wszystkim w oktawie dwu i trzykreślnej, rzadko używając najniższego rejestru instrumentu). Ornamentację stosuje w bardzo ograniczonym stopniu, są to wyłącznie tryle na dłuższych wartościach nutowych (ćwierćnuta, półnuta), por. suwak „Graj na cały smyczek” lub „Polkę”[57].

Niezwykle znamienne jest postrzeganie przez Bednarza roli, jaką pełni flet w kapeli. Według niego najważniejszym instrumentem w kapeli są skrzypce, a flet pełni wyłącznie rolę akompaniamentu –

55 Grygier, op. cit., 2011, s. 41-42.
56 Grygier, op. cit., 2011, s. 52.
57 *Jadąc przez roztocze*, w: Muzyka Odnaleziona vol. 8, Warszawa 2008.

mimo, że faktycznie jest przecież instrumentem melodycznym, i gra w tym przypadku unisono ze skrzypcami – : „flet to w zasadzie gra jako akompaniament”[58]. Jak się wydaje twierdzenie takie jest wyrazem owej hegemonii skrzypiec i postrzegania instrumentu fletowego, jako czegoś pośledniejszego.

Jan Cebula podczas II Festiwalu Żywej Muzyki

Zakończenie

Pomimo tego, iż flety, czy to proste sześciootworowe piszczałki czy też bardziej skomplikowane flety poprzeczne starego systemu, nie są instrumentami dominującymi w polskiej tradycji ludowej, w nagraniach terenowych, a także w pamięci ludzkiej zachowało się niekiedy sporo informacji o flecistach będących niezwykle ciekawymi muzycznie osobowościami.

W niniejszym tekście przedstawione zostały sylwetki dwóch muzyków: Pawła Kalinki oraz Antoniego Bednarza, jednakże należy mieć na uwadze, że w różnej formie zostało udokumentowanych znacznie więcej wybitnych flecistów, z których należy przede wszystkim wymienić: Franciszka Barzyckiego (Bereźnica Wyżna, pow. Lesko), Wojciecha Plewę z Łaszczyna (okolice Rawicza), czy Jana Gałafina z Sieradza (wszyscy urodzeni w XIX wieku), a także Wojciecha Klaga z Zarzecza w Nowosądeckim, Jan Trzpila z Mierżączki, Jana Wałacha z Istebnej. Muzycy ci w pewnym stopniu znani są szerszej publiczności (w szczególności Jan Trzpil), niektórzy jednak nadal czekają na szerszą popularyzację swojej twórczości.

O Autorze:

Mgr Ewelina Grygier – absolwentka Muzykologii oraz Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM, doktorantka w Instytucie Sztuki PAN (prace badawcze dotyczące muzyki w przestrzeni publicznej), współpracownik Zbiorów Fonograficznych IS PAN (digitalizacja nagrań polskiej muzyki ludowej) publikuje na łamach “Ruchu Muzycznego” oraz Pisma Folkowego “Gadki z Chatki” (rubryka “Etnokultura”).

58 Grygier, op. cit., 2011, s. 53.

Bibliografia:

Bielawski Ludwik, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa: Wyd. IS PAN, Warszawa 1999.

Kazimierz Budzik, *Folklor muzyczny Południowo-Zachodniej Wielkopolski*, [w:] *Folklor taneczny zachodniej Wielkopolski*, red. Sławomir Pawliński, „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru 2/2014", Wyd. Wojewódzka Biblioteka Publiczna, Poznań 2014, s.185-195.

Dahlig-Turek Ewa, Pomianowska Maria, *Polskie fidele kolanowe. (Re)konstrukcja,* Warszawa 2014.

Dahlig Piotr, Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga, „Muzyka" 1988 nr 3 (130), s. 71-98.

Grygier Ewelina, *Świściołki i dudoczki. O fletach w muzyce tradycyjnej* [w:] „Ruch Muzyczny" nr 2/2015, s. 92-94.

Grygier Ewelina, *Drewniany flet poprzeczny w polskiej muzyce ludowej: tradycja i zmiana*. niepublikowana praca magisterska, UAM 2011.

Oskar Kolberg, *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, *Kujawy cz. II* t.4, Wrocław-Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 1962.

Oskar Kolberg, Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, Krakowskie cz. I t.5, Wrocław-Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 1962.

Oskar Kolberg, *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, *Dzieła Wszystkie... Krakowskie cz. IV* t.8, Wrocław-Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 1962.

Oskar Kolberg, *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, *Mazowsze cz. I* t.24, Wrocław-Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 1963.

F. Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1976.

Kozioł Dorota, *Był Machów*, w: „AFISZ" Nr 21 (49)/2004, wyd. Tarnobrzeski Dom Kultury, Tarnobrzeg 2004, s . 3-11.

Józef Kubik, *Przysłowia i wyrażenia przysłowiowe o instrumentach dętych*, [w:] *Polskie instrumenty ludowe*, red. Adolf Dygacz, Alojzy Kopoczek, Katowice 1981, s. 116-143.

Sendejewicz Elżbieta (red.), *Festiwal Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.

Waldematr Stępniak, *Maria Kozłowa*, [w:] Tarnobrzeskie Zeszyty Historyczne. 2001, nr 22.

Barbara Szydłowska-Cegłowa, Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977.

Zapalski Bogusław, *Kapela Ludowa Bednarzy z Nowej Wsi przy Gminnym Ośrodku Kultury w Podhorcach. Historia, instrumentarium, repertuar.* Gminny Ośrodek Kultury w Podhorcach, Podhorce 1971.

Pozostałe źródła:

http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-maria_kozlowa [15.05.15].

http://www.nagrodakolberg.pl/laureaci-kapela__bednarze__z_nowej_wsi [15.05.15].

CD *Jadąc przez roztocze*, w: Muzyka Odnaleziona vol. 8, Warszawa 2008.

W tekście powołano się także na następujące nagrania ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN: T3052 /7b, T3053/20, T3053/17, T3216/11, T3216/16 oraz Protokoły z nagrań terenowych, J. Sobieska, materiały niepublikowane, Zbiory Fonograficzne IS PAN.

FOTORELACJA W WARSZTATÓW (SEMINARIUM)
PODCZAS II FESTIWALU ŻYWEJ MUZYKI

Jan Marek z Kamionki
(1921-2014)
Lasowiacki muzykant
ludowy

WSPOMNIENIE

Był jednym z najciekawszych muzykantów Puszczy Sandomierskiej. Nigdy nie doczekał się wydania własnej płyty, nigdy też nie chwalił się laurami i narodami wielkich konkursów czy przeglądów. Był niezwykle skromnym człowiekiem. Po jego wyjątkowej muzyce pozostało zaledwie kilka nagrań zrealizowanych przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej w 2013 roku w związku z Festiwalem Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki, na którym Jan Marek wystąpił.

Pierwszego maja 2013 roku pojechaliśmy z nim porozmawiać. Na przemian opowiadał, grał, pokazywał swoje instrumenty i znów opowiadał. Z tego spotkania powstało to krótkie wspomnienie muzykanta. By zachować jak najwięcej autentyczności, kiedy tylko będzie to możliwe głos zabierze sam Jan Marek.

Urodził się w Kamionce koło Kolbuszowej w początku lat 20. XX wieku. Był najmłodszy. Miał starszego brata i trzy starsze siostry, z których jedna zmarła młodo. Ze skrzypcami zetknął się pierwszy raz w dzieciństwie. Od razu wiedział, że to będzie jego instrument:

I jeszcze to było przed wojną jak rodzice pojechali na wesele na Hucisko, tam się od nas żenił taki krewny. A my z bratem zostali. To jak my byli oba to do niego przyszedł kolega, do brata. A ja byłem taki o, no miałem w ten czas może siedem lat, może sześć, nie pamiętam. I oni se ugadali, że pójdą tu niedaleko do takiego chłopaka co służył, na służbie był, ale skrzypce miał. Starszy był ode mnie chyba gdzieś ze trzy lata. Skrzypce miał i gdzieś tam ogłosił, że będzie sprzedawał. I poszli i brat kupił te skrzypce. Dał trzy złote za te skrzypce. Te skrzypce przyniósł. Jakem się cieszył tymi skrzypcami! Nie dał mi zagrać. I tata przyjechał z wesela i ja mówię tatowi, nie da mi zagrać Józek na tych skrzypcach. On tam pogra z tydzień, nic się nie nauczy i będziesz grał ty – mówi. I tak się stało! Na drugi dzień, na trzeci cośi pogroł a potem ani nie patrzył na to.

Pierwszym fanem jego muzyki był ojciec. Jak sam oceniał: *Jakby nie tata to ja bym był pewno nie doszedł do niczego*. Ojciec nie tylko namawiał go do grania, tłumaczył przed matką, ale też na ile mógł, pomagał mu zrozumieć instrument.

Ja się wziąłem za te skrzypce, ale doradzić nie miał kto, nie było tu blisko żodnych muzykantów. No i takem świechtoł coś, co nic z tego nie wychodziło. I tak jak mówiłem już, że jakby były te skrzypce nastrojone, to bym był coś z tego zrobił (...) a to chodzi jak kaczka po wodzie.

No ale przychodził tu taki co chodził z tymi papierami na podatek. On grał na skrzypcach. I ojciec mój mu mówił, przyjdź Józiu to nastroisz te skrzypce. Jak nastroił te skrzypce to grałem strasznie i coś mi czasem wychodziło, do czegoś było podobne. No ale jak struna spadła to później na jednej strunie tylkom groł i dosuwał no i z tego się to granie zaczęło.

Jeszcze przed wojną kupił sobie basy i perkusję. Te pierwsze spaliły się w czasie wojny, ta druga nie miała blachy – cinela. Jan Marek poszedł więc do sklepu żelaznego w Kolbuszowej i kupił w nim kawałek blachy, który został po kryciu dachu kolbuszowskiego kościoła. Nawet jeśli nie nadawał się idealnie to grał!

Muzykował już przed wojną i w czasie wojny, kiedy wesela też się przecież odbywały, nawet jeśli skromniejsze. Ale poważne muzykowanie rozpoczął po wojnie:

Po wojnie tu był w Boreczku taki zespół, takich starszych muzykantów. Oni nie mieli bębna tylko mieli basy. Te basy - mówili – niemodne, niemodne, tak jak teraz skrzypce mówią. No i tu przychodzili i brali mnie na bęben. Ja z tego dużo korzystoł. Bom widzioł jak oni stosowali do tych gości na weselu, no i w ogóle, te piosenki tak różne, piosenki łapałem od nich, bo oni byli stare muzykanci.

Jan Marek gra przed swoim domem w Kamionce, maj 2013

Aż wreszcie przyszedł czas na własny młody zespół. Z zagranicy, z Niemiec i Czechosłowacji, wróciło właśnie dwóch młodych muzyków. Jeden z nich grał na harmonii, drugi na saksofonie. Dogadali się i stworzyli kapelę. Jan Marek grał w niej na skrzypcach. Jak długo grali? *Tak się ciągnęło aż przyszły lata stare* - odpowiada muzykant.

Granie było dla niego nie tylko wielką pasją i sposobem na życie. Traktował je też jako pracę:

To było tak jakbym do pracy chodził. Tu robili wszyscy za porządkiem a ja se myślę – no to ja jak pójdę do pracy to po graniu. Bo potem trzeba w domu robić - to w domu i tak robiłem, ale jakem poszedł w sobotę, w niedzielę to resztę dni miałem wolne. I chował się koń i trzy krowy i świnie.

W domu miał czworo skrzypiec, wśród nich dobry niemiecki instrument i skrzypce które mają ponad 200 lat. Nigdy się nimi nie chwalił. Wręcz przeciwnie, miał świadomość jak dużo mógłby wydać na profesjonalne skrzypce.

Z Mielca tu do mnie przyjeżdżał jeden taki co się uczył instrumenty naprawiać. Kupiłem sobie porządny smyczek niemiecki. Pokazałem mu, a on mi gada: panie, porządny smyczek to kosztuje 30 tysięcy. 30 tysięcy ten kij! - tak mi powiedział.

Jan Marek podczas Festiwalu Żywej Muzyki, Kolbuszowa, maj 2013

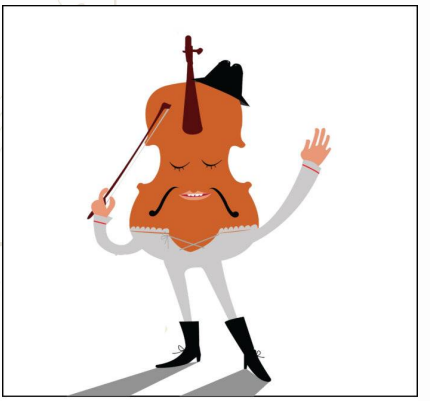
Na skrzypcach grał ponad 80 lat. Do końca zachował do nich wielki szacunek. Wiedział, że dobrym skrzypkiem nie zostaje się od razu, że na to potrzeba lat. Miał na to własny przepis, do którego sam się nie zastosował. Nie musiał, do swojego mistrzostwa doszedł zupełnie inną drogą.

- Skrzypce to jest ciort. Na skrzypcach chcąc być dobrym muzykantem trzeba chodzić do szkoły 12 lat.
- Chodził pan?
- Eeee. Ani godzinym nie był.

Jan Marek zmarł w 2014 roku. Nie zdążył wystąpić na II Festiwalu Żywej Muzyki, nie doczekał się też własnego wydawnictwa płytowego. Nie pozostawił po sobie uczniów, żadne z jego dzieci i wnucząt nie kontynuuje jego pasji muzykowania.

Dawid Rosół
spisano na podstawie
wywiadu przeprowadzonego
1 maja 2013 roku

Jan Marek przygotowuje się do gry w swoim domu, maj 2013



II FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI

KONKURS
KONCERTY KAPEL

PROWADZENIE
Jacek Tejchma

Protokół z Konkursu Żywej Muzyki
na Strun Dwanaście i Trzy Smyki

W dniu 17 maja 2015 roku na estradzie plenerowej przy Miejskim Domu Kultury w Kolbuszowej odbył się konkurs kapel ludowych oraz konkurs instrumentalistów ludowych trwający podczas „II Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki".

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

Występy konkursowe oceniało Jury w składzie:

Prof. dr hab. Piotr Dahlig (muzykolog, etnograf)
mgr Jolanta Dragan (archeolog, etnograf)
mgr Ewelina Grygier (muzykolog, etnolog)
mgr Barbara Śnieżek (muzykolog)
mgr Katarzyna Furmańska (kulturoznawca)

Do konkursu kapel ludowych przystąpiło osiem kapel:

Rodzinna Kapela Kurasie z Lubziny
Kapela Biała Muzyka
Kapela Flisacka z Ulanowa
Kapela Jana Cebuli
Kapela z Huty Komorowskiej
Kapela Ludowa Widelanie
Muzykanty z Trzciany
Kapela Ludowa Niwa

Do konkursu instrumentalistów ludowych przystąpiło trzynastu instrumentalistów:

Lidia Biały (skrzypce)
Aleksandra Kuraś (skrzypce)
Andrzej Jędryczka (cymbały)
Eugeniusz Kopera (skrzypce)
Jerzy Wrona (klarnet)
Albina Kuraś (skrzypce)
Kazimierz Marcinek (skrzypce)
Monika Chudy (skrzypce)
Rafał Liszcz (klarnet)
Jan Cebula (skrzypce)
Justyna Bieniek (skrzypce)
Jan Marzec (skrzypce)
Ludwik Miśta (klarnet)

W konkursie kapel ludowych Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:

Trzy równorzędne pierwsze nagrody:

Kapela Muzykanty z Trzcinicy
Rodzinna Kapela Kurasiów z Lubziny
Kapela „Niwa" z Niwisk

Dwie równorzędne drugie nagrody:

Kapela „Widelanie" z Widełki
Kapela Jana Cebuli z Kolbuszowej

Trzy równorzędne trzecie nagrody:

Kapela Biała Muzyka z Trzciany
Kapela z Huty Komorowskiej
Kapela Flisacka z Ulanowa

W konkursie instrumentalistów ludowych Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:

Dwie równorzędne pierwsze nagrody:

Albina Kuraś z Lubziny
Kazimierz Marcinek z Trzciany

Trzy równorzędne drugie nagrody:

Andrzej Jędryczka z Trzcinicy
Eugeniusz Kopera z Trzcinicy
Jerzy Wrona z Kolbuszowej

Cztery równorzędne drugie nagrody:

Jan Marzec z Kosów
Jan Cebula z Kolbuszowej
Lidia Biały z Trzciany
Ludwik Miśtal z Trzciany

Jury w ramach konkursu instrumentalistów ludowych postanowiło wyodrębnić osobną kategorię solistów instrumentalistów młodzieżowych, w której postanowiło przyznać następujące nagrody:

Nagrodę:

Monika Chudy z Trzcinicy

Trzy równorzędne wyróżnienia:

Aleksandra Kuraś z Lubziny
Rafał Liszcz z Widełki
Justyna Bieniek z Lubziny

Wszystkie nagrody i wyróżnienia zostały ufundowane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Komisja postanowiła rekomendować do reprezentowania województwa podkarpackiego podczas 49. Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych następujących wykonawców:

- w kategorii kapel - ***Kapelę Jana Cebuli z Kolbuszowej***
- w kategorii solistów-instrumentalistów – Kazimierza Marcinka z Trzciany

Uwagi Jury o uczestnikach i przebiegu konkursu:

Komisja z satysfakcją stwierdza liczną obecność młodych muzykantów, których gra charakteryzowała się dużą świeżością i spontanicznością , 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 warsztatów dla muzykantów, kierowników kapel, animatorów kultury i wszystkich miłośników kultury ludowej.

Komisja szczególnie podkreśla konieczność i celowość organizowania festiwalu w podobnej formule w latach następnych oraz docenia bardzo wysoki poziom występów.

Komisja gratuluje organizatorom bardzo sprawnego przeprowadzenia imprezy i świetnej organizacji.

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

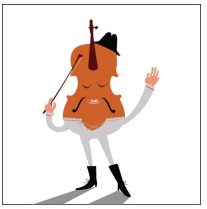
Na tym protokół zakończono.

Organizator:

Miejski Dom Kultury
w Kolbuszowej

Jury:
prof. dr hab. Piotr Dahlig
mgr Jolanta Dragan
mgr Ewelina Grygier
mgr Barbara Śnieżek
mgr Katarzyna Furmańska

FOTORELACJA Z PRZEBIEGU KONKURSU
PODCZAS II FESTIWALU ŻYWEJ MUZYKI



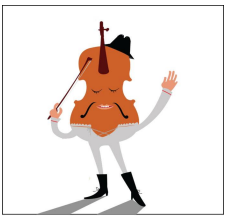
Podsumowanie

Z niezwykłą przyjemnością wysłuchaliśmy w Kolbuszowej w dniu 17 maja 2015 roku trzynastu instrumentalistów ludowych i ośmiu kapel w najbardziej archaicznych 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.

Na podkreślenie podczas drugiej edycji festiwalu zasługuje wysoki poziom występów zarówno kapel, jak i solistów. Organizatorów niezmiernie cieszy, że do grona zasłużonych twórców muzyki ludowej dołączyła spora grupa młodzieży. Szczególne uznanie należy się Jury konkursowemu gdyż dwaj delegowani z tego festiwalu laureaci, kapela Jana Cebuli i Kazimierz Marcinek, zajęli pierwsze miejsca w swoich kategoriach na 49. Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. Należy podkreślić, że były to najlepsze lokaty wśród wszystkich zespołów i solistów delegowanych przez podkarpackie konkursy.

Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej przy wspomaganiu działalności kapel ludowych stara się nieodmiennie stosować zasadę nieingerencji w ich twórczość a jedynie dokumentowania ich działalności. Uważamy, że ta idea przewija się przez wystąpienia warsztatowe i konkursowe, tak samo jak i życzliwość jaką staramy się obdarzyć wszystkich uczestników tego spotkania.

Wielopokoleniowe muzykowanie podczas kolbuszowskiego festiwalu; od lewej: Jan Cebula, Monika Bieniek, Albina Kuraś i Aleksandra Kuraś



NA PŁYCIE CD
Nagrania audio z konkursu

Jan Marzec
skrzypce
1. Polka Rym Cym Cym
2. Oberek Sztajerek

Kapela Jana Cebuli
skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas
3. Tramelka z rep. W.Łobody
4. Oberek Kolbuszowski
5. Oberek Weselny

Aleksandra Kuraś
skrzypce
6. Tramelka
7. Polka

Kapela Flisacka z Ulanowa
skrzypce sekund, skrzypce prym, kontrabas, klarnet
8. Oberek
9. Polka Husia Siusia

Andrzej Jędryczka
cymbały
10. Oberek
11. Polka

Eugeniusz Kopera
skrzypce
12. Oberek
13. Polka

Kapela Biała Muzyka
skrzypce, kontrabas, skrzypce sekund
14. Tramla z rep.W.Łobody
15. Polka
16. Wygrywiny pod oknem Panny Młodej

Monika Chudy
skrzypce
17. Oberek
18. Polka
19. Oberek

Kapela Ludowa Niwa
skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas, klarnet
20. Oberek
21. Polka Ide do Lasu
22. Polka Galopka

Jan Cebula
skrzypce
23. Oberek Kolbuszowski
24. Polka Skoczna
25. Tramelka Zgłobieńska

Rodzinna Kapela Kurasie z Lubziny
skrzypce, klarnet, sekund, kontrabas, cymbały
26. Weselny
27. Oberek Kasia
28. Ożeniłbym się z Tobą
29. Polka Zawijana

Albina Kuraś
skrzypce
30. Tramla
31. Staroświecki

Rafał Liszcz
klarnet
32. Polka na Klepisku

Kapela Ludowa Widelanie
skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas
33. Starą Baba Była
34. Lewa Lewusieńka
35. U Kura Zlote Piora

Justyna Bieniek
skrzypce
36. Tramelka
37. Polka Wojna

Kapela z Huty Komorowskiej
skrzypce prym, skrzypce sekund, bębenek obręczowy
38. Tramla
39. Oberek
40. Poleczka

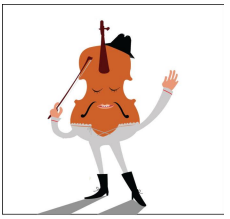
Lidia Biały
skrzypce
41. Tramla
42. Oberek z rep. W. Łobody

Muzykanty z Trzciany
skrzypce prym, skrzypce sekund, klarnet, kontrabas
43. Trampolka
44. Oberek

Kazimierz Marcinek
skrzypce
45. Trampolka
46. Wiązanka Oberków
47. Polka Pstrykana

Realizacja nagrań
Jerzy Dziobak

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

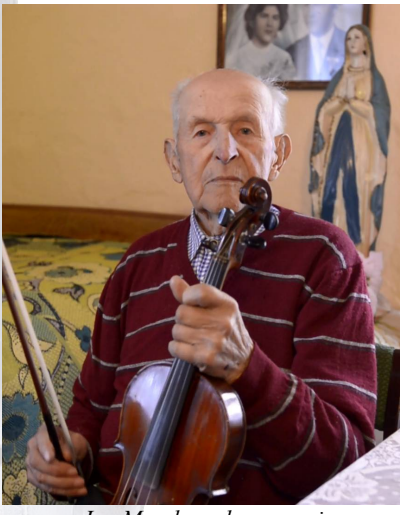


NA PŁYCIE DVD
Prezentacja warsztów,
nagranie wideo z konkursu,
relacja z Festiwalu,
wywiady z muzykantami

Część I:

Warsztaty (seminarium) i konkurs kapel i instrumentalistów ludowych podczas II Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki - relacja

Rejestracja filmowa
Łukasz Płoch



Jan Marek ze skrzypcami

Część II:

„Spotkanie z Folklorem" - relacja z II Festiwalu Żywej Muzyki na strun dwanaście i trzy smyki

Rejestracja: TVP Rzeszów
Realizacja: **Jerzy Dynia**

Część III:

Wywiady z muzykantami zarejestrowane jako materiał poglądowy warsztatów:

wywiad z Albiną Kuraś
skrzypkiem prymistą z Lubziny

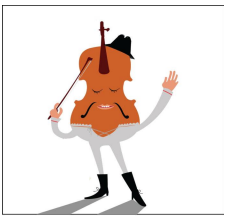
wywiad z Jerzym Wroną
klarnecistą z Kolbuszowej

wywiad z Eugeniuszem Koperą
skrzypkiem prymistą z Trzcinicy

wywiad z Andrzejem Jędryczką
cymbalistą z Trzcinicy

wywiad z Józefem Wernerem
skrzypkiem z Ulanowa

Rejestracja filmowa i wywiady:
Wojciech Dragan, Łukasz Płoch



SPIS TREŚCI

WSTĘP 3

WARSZTATY – WYSTĄPIENIA PRELGENTÓW 5

Ludowy muzykant czy muzyk? Muzyka ludowa i jej wykonawcy w tradycji i współczesności
- dr Jolanta Dragan (archeolog, etnograf, MKL Kolbuszowa) 7

Muzyka ludowa w krajobrazie kulturalnym Polski
- prof. dr hab. Piotr Dahlig (IS PAN) 21

Przede wszystkim ja drużbowoł po weselach - Stanisław Oważany jako twórca Zespołu Pieśni i Tańca z Przedmieścia Dubieckiego (1964-1975) 32
- mgr Barbara Śnieżek (Warszawa)

Z takiygo marnego patyka, jako fajna muzyka - Flety i fujarki w tradycji ludowej: Paweł Kalinka i Antoni Bednarz muzykant i ludowe muzykowanie okiem etnografa 38
- mgr Ewelina Grygier (Poznań, Warszawa)

Jan Marek (1921-2014) – wspomnienie lasowiackiego muzykanta 51

KONKURS – KONCERTY KAPEL I SOLISTÓW 55

Protokół z Konkursu podczas II Festiwalu
Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki 57

Fotorelacja z festiwalu 60
PODSUMOWANIE FESTIWALU 61
Na płycie CD
– nagrania audio z konkursu 62

Na płycie DVD
- nagrania wideo z konkursu, wywiady, prezentacja warsztatów 63