



Z głowy na nogi. Ścieżka do muzyki wsi #3

Kolejny odcinek cyklu Antoniego Beksiaka

Dziś dla kontynuatorów muzyki polskiej wsi jest to zapewne problem drugorzędny, ale dwadzieścia lat temu, kiedy gorączkowo poszukiwaliśmy wybitnych osiągnięć polskiej kultury (i społeczeństwa w ogóle), jednogłosowość polskiego śpiewu w kontekście misternego wielogłosu w innych krajach wydawała się kolejnym dowodem na jej (polskiej kultury) mizериę.

Przyjrzyjmy się muzyce instrumentalnej, wciąż biorąc za punkt wyjścia obszar dominacji rytmów mazurkowych. U jej podstawy leży melodia. Jednak skłaniam się raczej ku analogicznemu conceptowi, jak stosowane wobec podhalańskich *nut* „struktury harmoniczno-kierunkowe”. Włodzimierz Kotoński (tak, ten od [Etiudy na jedno uderzenie w talerz](#)) pisze: „M e l o d i a w naszym pojęciu, a więc jednogłosowa linia, oparta na rozwoju motywów i określona dokładnie pod względem rytmicznym, jest dla górali podhalańskich czymś podrzędnym i mało istotnym. Główne miejsce natomiast zajmuje u nich s c h e m a t h a r m o n i c z n o - k i e r u n k o w y, dopuszczający dowolną liczbę, różnych pod względem rytmicznym i motywicznym melodii, co górale nazywają krótko «nutą». «Nuta» nie jest więc jednoznaczna z melodią. «Nutę» można śpiewać – na niezliczoną wprost ilość sposobów; można też ją grać – «prosto» lub «ozdobnie», a będzie ona zawsze tą samą «nutą.» I dalej: „Wyznacznikiem każdej «nuty» góralskiej są «sekund» i «basy», a więc jej trzon harmoniczny. Linia melodyjna i rytmika są więc tylko uzewnętrznieniem tej harmonii.”

Przytaczam ten dłuższy cytat, bo mimo zasadniczych różnic – o czym za chwilę – ukazuje właściwy sposób myślenia o repertuarze tradycyjnym. Rzecz w tym, że ze względu na edukację muzyczną (świadomą czy mimowolną), nasz concept „melodii” jest mocno utożsamiony z pojedynczą kanoniczną strukturą wysokościowo-rytmiczną, egzemplifikowaną przez zapis nutowy. Świadomość „jednostki repertuarowej” w kulturze tradycyjnej była zgoła inna; pojedyncza realizacja jest „uzewnętrznieniem” zbioru rozmaitych cech muzycznych, które ją określają. [Postuchajcie, jak na przykład mogą różnić się i dialogować ze sobą warianty wokalny i skrzypcowy.](#)* Zróżnicowanie ma źródła mikroregionalne, indywidualne, w zakresie środków wykonawczych (instrument, głos), związane ze szkołami wykonawczymi (uczniowie-kontynuatorzy jednego mistrza). Silna konkurencja pomiędzy skrzypkami, w ramach której umiejętność zagrania danego „tematu” była rodzajem

know-how, skutkowałą częstą w opowieściach muzykantów metodą potajemnego podsłuchiwania, by następnie w domu wyćwiczyć dany kawałek. Mogło to sprzyjać powstawaniu indywidualnych, spetryfikowanych sposobów ogrywania melodii, widocznych w praktyce muzycznej.

Polska wieś była biedna i klasycznym składem weselnym (wesela bierze się z reguły za punkt odniesienia, jeśli chodzi o praktykę muzyczną, jako najbardziej reprezentatywny i zarazem pełny jej przejaw) były skrzypce, [basy](#) i mały bębenek z brzękadłami. Przy czym w praktyce nierzadko na wesele „zgadzano” (zamawiano) skrzypka, który przynosił ze sobą basy i bębenek, na których grali co bardziej utalentowani goście weselni w zamian za ułamek honorarium skrzypka. To oczywiście uproszczenie: na przykład wielu muzykantów opowiada, że grywało jako dzieci w zastępstwie zatrudnionego skrzypka praktykując u niego. Fakturę tworzy linia melodyczna prowadzona na skrzypkach, burdonowa gra basów – na jednej wysokości (lub kilku, wynikających ze stroju basów), na pustych strunach, bez skracania, w roli harmonicznno-rytmicznej, oraz partia perkusyjna. Bębenek miał rolę rytmiczną oraz basową – zwłaszcza instrumenty o większej średnicy zapewniały głęboki dźwięki i pewną swobodę co do jego wysokości. Skład instrumentalny nacechowany był pragmatyzmem, mobilnością, zwartością. Stąd problematyczna kariera harmonii pedałowej, która ułatwia grę (powietrze pompuje się nogami), ale jest nieprzenośna podczas grania.

Pragmatyczne podejście często przewija się w relacjach o muzykowaniu, a w czasach łatwej dostępności produktów przemysłowych stało się swoistym przekleństwem, bo sprzyja wypieraniu rękodziela. Znamy relacje o składach na zaimprovizowanych zabawach „pod gruszą”, składających się z najprostszego instrumentu melodycznego (piszczalki, harmonijki, [nawet głosu](#)) i – uprzednio opróżnionej – butelki, na której grano łyżką (za Andrzejem Bieńkowskim) i o basowaniu przez pociąganie sztachetą po nierównych deskach podłogi (za Remigiuszem Mazurem-Hanajem). Wiele mówi historia o tym, jak powiślański wytwórca piszczałek, Jan Trzpil, od którego oczekiwano regularnych występów na bezotworowej piszczałce z nietrwałej kory bzu, zrobił ją z niebieskiego gumowego szlauchu i owinął korą.

Gra na instrumentach „towarzyszących” jest technicznie prosta, ale opanowanie stylu (efektywnego w sensie wspógrzy, tj. „pomagającego” skrzypkowi i tancerzom – to, co określa się „graniem pod nogę”) okazuje się trudne. Widziałem wybitnych muzyków innych stylów, którzy ze zdumieniem stwierdzali własną bezradność, a także akademicko wykształconych perkusistów, którzy przez lata – bez refleksji – grali w zespołach reklamujących się jako przedstawiciele polskiej muzyki tradycyjnej, mimo że spektakularnie „kaleczyli” rytmy mazurkowe. Ba, są tacy muzycy nowego pokolenia, uważani za ekspertów w dziedzinie rytmów mazurkowych, którzy bębnią bez czucia. Zdolność do rozpoznania, czy muzykant „gra pod nogę”, okazuje się tu wiedzą dla wtajemniczonych. Do tego potrzebny jest skok w nadtożsamość: dodanie kolejnego wymiaru do naszego układu; uświadomienie sobie, że płaszczyzna jest w rzeczywistości trójwymiarową wstęgą Möbiusa; przejście z jednej odnogi rzeczywistości wieloświata muzycznego do drugiej poprzez jego zakrzywienie w wyższym wymiarze.

Ostatnio mówi się o redukcji pewnych nurtów muzyki popularnej w zakresie harmonii i melodii: „Faktura i brzmienie nabrały jeszcze większego znaczenia w hiphopie i pochodnych tanecznych stylach pop. (...) Duża część muzyki rave, techno i drum and bass reprezentuje tendencję do niemalże porzucenia melodii, skurczenia okresowości do bardzo krótkich jednostek i zawężenia harmonii do zwięzłych, śladowo ukierunkowanych (i często modalnych) następstw, przez co radykalnie dekonstruuje paradygmat stylistyczny” – pisze Richard Middleton w *Encyklopedii Grove'a*. W mazurku punktem wyjścia jest „temat”, rozumiany nie jako jednoznaczna, zapisywalna nutowo melodia. Trochę podobnie jak w jazzie, tam jednak podstawą do rozwijania toku dźwiękowego jest przede wszystkim struktura harmoniczna tematu. W mazurkach harmonii w tym znaczeniu nie ma; mimo powyżej wskazanych tendencji ta bezharmoniczna faktura jest obca sonosferze, w której żyjemy, podobnie jak rytm trójkowy. Nasz umysł samoczynnie „dośpiewuje” kontekst harmoniczny, a odbiór monodii jest obciążony poczuciem deficytu, co stanowi kolejne utrudnienie recepcyjne i powoduje uprzywilejowanie muzyki takiej, jak podhalańska. Przypomnijmy, że Oskar Kolberg w pierwszych tomach swojego dzieła dopisywał akompaniament fortepianowy do pozyskanych na wsi melodii, z czego następnie zrezygnował. Jest to tym bardziej problematyczne w przypadku śpiewu: polska kultura tradycyjna tym odróżnia się od sąsiadów, że jest konsekwentnie monodyczna, a śladowa wielogłosowość jest zawsze wyrazem wpływu z zewnątrz (wschodniosłowiańskiego, bałtyckiego, karpackiego, formalnej edukacji).

W „[Blizie](#)” [dwa lata temu](#) pisałem o drodze do muzyki polskiej przez wielogłosową (heterofoniczną) muzykę ukraińską. Poleska heterofonia jest jednak znacznie bliższa współczesnemu uchu, uwarunkowanemu przez akordowy standard popkultury, w którym gitarę traktuje się jako naturalny instrument akompaniujący. Odmienne niż konsekwentna monodyczność radomszczyzny (polecam [nagranie Bolesława Zarebskiego i Edwarda Fogta](#) z płyty *Ostatni wiejscy muzykanci*, które przepięknie uświadamia zaginioną polską tradycję śpiewu „do posłuchu” ze skrzypcami). Nie można wykluczyć, że atrakcyjność pionów harmoniczných jest uniwersalna – Andrzej Bieńkowski pisze, że gdy na wsi pojawiły się pierwsze harmonie, ludzie „mało się od tej muzyki nie powściekali” (z entuzjazmu). Śpiewaczka zespołu „Dziczka”, Maniucha (Maria) Bikont mówi: „kiedy zaczynałam śpiewać, mając około 12 lat [ok. 1998], pieśni polskie wydawały mi się najmniej ciekawe muzycznie, a teksty – głównie pieśni weselnych – ograniczone tematycznie. (...) Po polsku śpiewano wówczas chyba słabo (...).”

Dziś dla kontynuatorów muzyki polskiej wsi jest to zapewne problem drugorzędny, ale dwadzieścia lat temu, kiedy gorączkowo poszukiwaliśmy wybitnych osiągnięć polskiej kultury (i społeczeństwa w ogóle), jednogłosowość polskiego śpiewu w kontekście misternego wielogłosu w innych krajach wydawała się kolejnym dowodem na jej (polskiej kultury) mizериę. Tymczasem śpiew jednogłosowy daje znacznie [większe możliwości zdobnicze, ekspresyjne i interpretacyjne](#), ponieważ nie wiąże go dyscyplina wspólnego śpiewania. Dlatego też unisonowe zespoły śpiewacze – z wyjątkami – niekoniecznie są dobrym przejawem praktykowania tej muzyki.

Istnieje duże prawdopodobieństwo, że faktura muzyki instrumentalnej wywodzi się z użycia dud. Zachowane dziś w enklawach, historycznie dudy były w Polsce powszechne. Wielokrotnie słyzałem kpiny z burdonowej gry na basach na polskiej wsi, jako dowodu na prymitywne, niedouczone użycie instrumentu pokrewnego wiolonczeli. Proponuję więc zauważyć, że klasyczna muzyka indyjska jest również oparta na monodii z towarzyszeniem burdonu, granego na tanpurze. Przez cały czas trwania ragi muzyk regularnie zarywa, po kolei, cztery struny nastrojone w unisonie, kwincie i oktawie. Indywidualny czynnik ekspresyjny jest tu znacznie uboższy niż w muzyce mazurkowej. A jednak ci sami „znawcy” będą zachwycać się i podkreślać archaiczność oraz symboliczne odniesienie do absolutu, do Boga. „To zadanie tradycyjnie przypada uczniowi solisty i choć może się wydawać monotonne to jest w rzeczywistości zaszczytem i wyjątkową okazją dla tego ucznia” – wyrokuje polska Wikipedia. *Notabene*, dziś nierzadko zastępuje się muzyka dedykowanym urządzeniem. Sztuka słuchania muzyki indyjskiej, określana przez Sławomirę Żerańską-Kominek jako analogiczna do „średniowiecznego *delectatio*”, opiera się na smakowaniu niuansowych zmian w niekończącym się strumieniu powtórzeń – i [bardzo odpowiada narracji muzyki mazurkowej](#). Uwzględniając oczywiście zasadnicze różnice między „wysoką” muzyką Indii a „ludową” polskiego chłopca.

AntoniBeksiak

* Niektóre łącza prowadzą do nagrań w serwisie Spotify, ponieważ znalezienie odpowiednich przykładów dostępnych bez ograniczeń okazało się niemożliwe. Te same nagrania zazwyczaj dostępne są także w innych podobnych serwisach.

Powyższy tekst jest kolejnym odcinkiem publicystycznego cyklu autora i stanowi wyraz jego subiektywnych sądów na temat polskiej muzyki tradycyjnej i jej obecności w mediach i kulturze przełomu XX/XXI wieku. Jako redakcja zachęcamy do polemik i reakcji, które prosimy nadsyłać na adres muzykoteka@nina.gov.pl.