

Z głowy na nogi. Ścieżka do muzyki wsi #4

O czasie albo o formie muzycznej

Dochodzimy do kolejnej fundamentalnej kwestii: czasu, albo z innej perspektywy: formy muzycznej. Wiejskiemu muzykantowi obce jest pojęcie 3-minutowego „singla”, „kawałka”, „piosenki”, „numeru”. Mając za punkt wyjścia [temat](#), starodawny muzykant właściwie gra bowiem tyle, ile „trzeba” – na ile odczuwa zainteresowanie ze strony odbiorców, lub na ile wymaga tego sytuacja społeczna, np. obrzędowa (co nie jest rzecz jasna rozłączne), stosując techniki repetycji i wariantowości.

W tym sensie zagadnienia formalne w ogóle się tu nie stosują: zmiany w obrębie makrostruktury są raczej wypadkową innych okoliczności. Wystarczy posłuchać, jak muzykanci nagle, gdy im przyjdzie ochota, zaczynają grać inną melodię, albo jak nieoczekiwane bywają kadencje (zakończenia). Pojedyncza melodia może być grana do tańca dwie godziny, o czym wspomina Kolberg; trwać może współzawodnictwo dwóch tancerzy na wytrzymałość; Andrzej Bieńkowski wspomina 45-minutowego oberka, który nie zmieścił się na taśmie. Z drugiej strony mamy np. zjawisko „garniturów”, tj. „suit” rozmaitych tańców, granych po kilka (i więcej) minut. (Oczywiście wraz z pojawieniem się radia i miejskich „numerów” rozpowszechnianych na jarmarkach w postaci nut, forma ta coraz silniej wpływała na kształt praktyki muzycznej.)

Z pieśnią sprawa wydaje się łatwiejsza, ale nierzadko jej forma jest otwarta, uzależniona od pamięci poszczególnych wykonawców, którzy „dorzucają” kolejne zwrotki, nie mówiąc już o klasycznym prześpiewywaniu, czyli dialogowaniu przyśpiewkami, gdzie improwizacja tekstu jest normą (analogicznie do freestyle'u wywodzonego z kultury afrykańskiej; wydaje się jednak, że jest to praktyka uniwersalna). Śpiewanie na kanwie pojedynczych motywów w archaicznych kulturach może trwać całą noc.

[Przyśpiewki w Przystałowicach Małych](#)

Nie od rzeczy będzie spojrzenie z perspektywy charakterystycznej dla kultur tradycyjnych koncepcji czasu kołowego, cyklicznego, w odróżnieniu od liniowego. Cykle wyznaczane są przez dobę, miesiąc, rok, ludzkie życie. Grę i taniec możemy określić jako constans, stopklatkę, w której nieustannie realizuje się, odradza melodia, wirowanie pary, obrót koła grupy tancerzy w pomieszczeniu.

Ponadto praktyka muzyczna jest też, jak wspominałem, pragmatyczna, odzwierciedlająca wymogi kilkudniowych wesel z jedynie krótkimi przerwami na sen; konieczność wielogodzinnego grania wynikała między innymi z wielkości dostępnych pomieszczeń (izb), które wymagały tańczenia na „tury”. Te czynniki powodują, że repetycja traktowana była jako całkowicie rudymenarna, oczywista cecha praktyki muzycznej, tak jak dziś rudymenarną jest np. forma piosenki pop, którą twórcy starają się wypełnić treściami. W tym modelu mamy do czynienia zarówno z muzykami stosującymi niemal żelazną repetycyjność, z niuansowymi jedynie różnicami, można rzec – rzemieślnikami, z drugiej z raczej enigmatyczną tradycją improwizatorską.

„Najwspanialszy przedstawiciel muzyki «kajockiej» (mikroregionu w okolicy Rdzuchowa, około 30 kilometrów na zachód od Radomia) - skrzypek Józef Kędziński mówi o swojej grze: «muzyka powinna iść do nieba, musi być tak wyciągana, jak do nieba i tak grana, żeby następnego dnia żaden chłopak nie potrafił zagwizdać mojego oberka - bo inaczej jest to łatwizna». Wydaje mi się, że to wyznanie w niezwykle trafny sposób pokazuje najbardziej istotne cechy tej bardzo emocjonalnej muzyki, gdzie oberki zgrupowane w jakby bloki muzyczne były grane po kilka godzin bez przerwy. Wyróżnia tę muzykę niezwykle rozbudowana improwizacja. Oberki takie, o ile grane są poza tym obszarem, nazywane są «rdzuchowiakami». (Andrzej Bieńkowski)

Józef Kędziński (1913-1993) to postać osobna, improwizator w zasadzie bez równych sobie pośród znanych nam dzisiaj. Uosabia tradycję gry, która najwyraźniej – jako zjawisko – nie dotrwała do naszych czasów. Jeszcze wyraźniej ukazuje to nagranie z płyty [Ostatni wiejscy muzykanci](#)*. (Proszę przy tym zauważyć, że nagrania te mają sporo niedoskonałości, porównując je z nagraniem tria Piotra Gacy poniżej.)

Kędziński-improwizator jest wyjątkiem. Należy się mu muzykologiczne, analityczne opracowanie, które rzuciłoby nieco światła na metody improwizacji i szkołę gry w muzyce tradycyjnej. Jakkolwiek jego sztuka jest coraz lepiej rozpoznana przez

nową falę skrzypków mazurkowych, znamienne, że tym zadziwiającym przykładem wiejskiego mistrza nie zainteresował się żaden muzykolog. Natomiast grę innych znanych nam muzykantów z mikroregionu Kajoków: Jana i Piotra Gaców, Tadeusza Jedynaka, [Józefa Papisa](#), Stanisława Zieji, [powiązanych z muzycznym rodem Kędzierskich](#), cechują pewne reliktowe pozostałości stylu Józefa Kędzierskiego, bogata wariantowość, liczne wspólne „zagrywki” („licks”), trudno ją jednak nazwać improwizacją, choć budują narracje stanowiące przekaz „do posłuchu” dla zaintrygowanego odbiorcy. [Oto znakomite nagranie Piotra Gacy z Leonem Rekiem \(basy\) i Józefem Papisem \(bębenek\)](#).

Anna Czekanowska zwraca uwagę na „różnicę pomiędzy nieustannymi powtórzeniami wykonywanymi niemal nieświadomie i powtórzeniami stosowanymi świadomie, jako zabieg strukturalny” (*Polish Folk Music*, 1990). Warto pamiętać, że muzykanci nie mieli do dyspozycji urządzeń do zapętlenia. Choć ich skłonność do repetycji wyływa z tych samych ludzkich potrzeb, co zasada budowy „loop-stacji”, tj. chęci rudymen tarnej organizacji materiału (angielskie słowo *groove*: 'bruzda', 'rutyna' ma tu świetne zastosowanie), jest ona modyfikowana przez równie przynależną człowiekowi niezdolność do wykonywania identycznych powtórzeń. W ten sposób powstaje specyficzny „przekaz” muzyki tradycyjnej, oparcie na wariantowości, „ogrywaniu”, operowaniu niuansowymi, ornamentalnymi zmianami.

Pachnie uprzedzeniami, kiedy miejscy melomani wybrzydzą na prymitywność muzykantów, którzy potrafią jedynie w kółko powtarzać, zamiast „dodać coś od siebie”, egzaltują się zaś Philipem Glassem i Steve'em Reichem, głównymi przedstawicielami repetytywizmu, najpopularniejszego odłamu współczesnej muzyki poważnej; których wykonawcy – jak Steve Reich Ensemble – prześcigają się w wykonawczym perfekcjonizmie i automatyzacji ruchów, intencjonalnie pozbawionych śladów emfazy.

Muzyka tradycyjna funkcjonowała w całkiem innych sytuacjach niż muzyka dzisiaj: w kameralnych przestrzeniach, bez wypreparowania na estradzie, z bezpośrednim, współwórczym udziałem odbiorców, zwłaszcza tancerzy. Stąd stawianie muzykantów na estradzie przed siedzącą publicznością to w zasadzie gwarancja, że będą grać co najwyżej poprawnie. Dopiero komfortowa sytuacja, poczucie silnego „ssania” ze strony słuchaczy powodują, że muzykant jest w stanie emocjonalnie rozwinąć skrzydła. Tak, to fundamentalny błąd Festiwalu Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu, Filharmonii Narodowej, Radiowego Centrum Kultury Ludowej i podobnych instytucji, które najwyraźniej preferują taką formę prezentacji.

Dwie dekady temu, kiedy dyskografia polskiej muzyki tradycyjnej była śladowa (dyskusyjna seria *Muzyka źródeł* Polskiego Radia dopiero zaczęła się ukazywać), szczególną pozycją była dla mnie *Music of the Tatra Mountains* rodziny Trebuniów wydana przez wytwórnię Nimbus, znaną skądinąd z unikatowych rekonstrukcji nagrań śpiewaków klasycznych. Brytyjczycy starali się ująć w postaci albumu nieformalne, rodzinne muzykowanie: z tańcem, śpiewem, dialogami, przegrywaniem się. [Ujawnia się Stanisław Trebunia-Tutka](#), starszy brat Władysława – znacznie mniej wirtuozowski i sprawny (czynny) wykonawczo, ale znacznie bardziej reprezentujący podhalański „swing”, który Władysław – można zaryzykować – porzucił na rzecz popisu. Notabene [cudowny prymista Władysław Stefaniak](#) mówi: „zbójnickie[j] nuty się nie powinno warto grać. Powinno się grać pomału, dokładnie, wyłożyć”. Nie jest to czysty dokument, nie brakuje tam inteligentnej reżyserii – zresztą Trebunie są bardzo obcy z wymogami „występów”. Ale PRL-owska i późniejsza fonografia muzyki wsi miała z zasady do zaproponowania ultrakrótkie nagrania, ułożone w najbardziej możliwie kontrastowy sposób: śpiew, kawałek taneczny, jeden region, inny region, wesoło, smutno. Przyjęto, że muzyka wiejska strawna jest jedynie w porcjach mikroskopijnych i mieszankach urozmaiconych. Jakby zamiast albumu The Rolling Stones oferować (jedynie!) kompilacje wszystkich stylów muzyki popularnej, możliwie z rzewnymi balladami skonstrastowanymi z hard rockiem.

Metodologia prowadzenia nagrań po wojnie (wcześniejsze niemal się nie zachowały) skoncentrowana była na dokumentowaniu repertuaru (melodii, tekstów), nie zaś gry. W pierwszych latach (ok. 1950), kiedy sprzęt rejestrujący był monstrualny, a nośniki w wiecznym niedostatku, rejestrowano nawet kilkunastosekundowe urywki gry i pierwsze zwrotki pieśni (pozostałe zapisywano w zeszycie). Ale archiwa w ogóle pełne są krótkich, okołominutowych rejestracji, tak jakby repetycyjność uznano za wymówkę: dalej przecież będzie *to samo*. Metodologia i nastawienie nie pozwalały (bywałem świadkiem) na stworzenie warunków na udokumentowanie makroformy, strategii artystycznych muzykantów w obliczu wielogodzinnych grań podczas wesel i zabaw, mimo że literatura przedmiotu pełna jest wzmianek o takowych. Trudno tu o sól muzykanckiej gry, jaką jest powolne rozwijanie technik ogrywania melodii, elementy improwizacji, budowanie formy, długotrwałe utrzymywanie „transowej”, monotonnej intensywności, o znaczeniu odurzającym. Psycho-artystyczne uwarunkowania gry muzykanta – który nie jest aktywny w naturalnym kontekście od kilku dekad – podczas sesji nagraniowej są sprawą złożoną i niebagatelną. Paradigmat tymczasem nakazywał dokonywanie aseptycznych, „studyjnych” rejestracji poza kontekstem. Trudno oprzeć się wrażeniu, że powszechne lekceważenie dla wsi miało w tym swój udział.

Posłuchajcie, jak Józef Zaraś wykorzystuje repetycję jako kanwę do intensywnej ekspresji w sprzyjających warunkach.

Wydaje się, że na pierwszym miejscu środowisko naukowe stawiało pieśń z perspektyw tekstu: przede wszystkim dla wartości historycznych, literackich, mitologicznych, narodowych: jako ułomny nośnik „cmentarzyska epiki” (Stanisław Czernik). Na drugim stawiano śpiew, na ostatnim dopiero muzykę instrumentalną. Taka hierarchia rysuje się na podstawie dostępnych wyników badań; do lat 90-tych nie wydano bodaj żadnego opracowania o mazurkowej muzyce instrumentalnej.

Kłania się wycinkowość: Bieńkowski ocenia, że około 10% badanych przez niego instrumentalistów z Radomskiego i Opoczyńskiego miało kontakt z etnografami. A rozpoczął badania dopiero w latach 80-tych. Stąd mamy jednego Kędzierskiego w miejsce licznych improwizatorów; improwizacja, jak się wydaje, na interesującym nas obszarze w ogóle nie została przez badaczy zauważona. Kusi, żeby skwitować to gorzko: jeżeli ktoś pyta z niesmakiem, dlaczego możemy oglądać tylko zniedołężniałych dziadów, odpowiadam: właśnie ten niesmak to spowodował.

Warto dodać kilka współczynników.

1. Muzyka wsi nie była przeznaczona do nagrywania ani do słuchania w typowej domowej sytuacji odsłuchowej, ani też nigdy nie przeszła procesu adaptacji do urządzeń muzyki mechanicznej w sposób, w jaki np. mikrofon odmienił wokalistykę (Ian Penman mówi: „amplifikacja zmieniła głos na dobre”). Przeznaczona była do słuchania/odbierania nie tylko w określonym kontekście akustycznym (na przykład rezonujące drewniane ściany i podłoga), ale i w specyficznym kontekście społecznym, który znacząco wpływał na charakterystykę odbioru. Musimy mieć świadomość, że wszystkie nagrania (i odsłuchania) muzyki stanowią kreacje nowych, odmiennych sytuacji, z reguły dla recepcji mniej korzystnych. W każdym razie zainteresowanych zachęcam najpierw do kontaktu w ramach potańcówki.

2. Pytanie, czy muzyka instrumentalna powinna być dokumentowana bez tańca i śpiewu, powinien zadać sobie każdy badacz. Muzyka-śpiew-taniec to „trójjedyna chorea” kultury tradycyjnej: taniec współtworzył muzykę za sprawą odgłosów (w niektórych regionach jedyny składnik perkusyjny!) i rytmiczno-wyrazowej interakcji z grajkami, a przyśpiewki i okrzyki były nieodłącznym czynnikiem emotywnym.

3. W archiwach, zwłaszcza tych sięgających dawniej, mamy sporo nagrań prawdziwych wirtuozów, na których wiek nie odcisnął piętna, z przyczyn historycznych przeważnie stykamy się jednak – w tej dziedzinie – z ludźmi w rozmaity sposób zniedołężniałymi. Festiwal w Kazimierzu przedstawia na przesłuchaniach konkursowych uczestników niezależnie od wieku, stanu zdrowia i umiejętności, czyniąc je niestrawnymi dla niewtajemniczonych; Bieńkowski w żarliwym dokumentowaniu zdaje się czasami pomijać kwestie artystyczne. Warto posłuchać, [jak żywiłowo brzmiała ta muzyka grana](#) przez artystów w sile wieku (więcej nagrań można znaleźć na portalu dismarc.org pod hasłem „Radzięcin” – to nazwa miejscowości na Zamojszczyźnie). I [śpiew](#).

4. Techniczna jakość nagrań także nie jest bez znaczenia. Skoro – jako się rzekło – sprzyjające są warunki „polowe”, nie studyjne, trudniej jest o jakościowe nagranie. Obok perełek realizacyjnych z szaf Uniwersytetu im. Chopina, wiele archiwów nieinstytucjonalnych powstało metodami półamatorskimi. Ale jest i inny aspekt: wydawane płyty często są niedostatecznie skorygowane pod względem technicznym – a możliwości są tu spore. Zresztą dobór nagrań nierzadko bywa zorientowany nie tyle na materię muzyczną, co socjologiczną. Swoistej wartości trudno tym nagraniom zaprzeczyć – tak jak zbyt „sterylnym” nagraniom Polskiego Radia – ale wymagają dużego osłuchania i tolerancji. Wydaje się, że pojęcie „in crudo” wzięliśmy trochę zbyt dosłownie, a przecież celem nie jest dowiedzenie, że muzyka wsi jest „surowa” w znaczeniu: koślawa, pozbawiona finezji. Tak, te uwagi skierować muszę między innymi do [Muzyki Odnalezionej](#) i [In Crudo](#).

Dochodzimy tu do paradoksalnej sytuacji: ci, którzy mieli dostęp do sprawnych technicznie muzyków i odpowiednich narzędzi, ulegali błędom metodologicznym i uprzedzeniom; ci, którzy mieli dostatecznie entuzjastycznie podejście do muzyki, nie mieli dostępu do sprawnych technicznie muzyków i odpowiednich urządzeń, padali też ofiarą niedostatków wiedzy technicznej. To oczywiście uproszczenie. Ale często się potwierdza.

Antoni Beksiak

* - 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.