

Anna Grajpel

Znajomość cech muzycznych narodowych tańców polskich w grupie kandydatów na nauczycieli wychowania muzycznego

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 1, 113-124

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Grajpel

Znajomość cech muzycznych narodowych tańców polskich w grupie kandydatów na nauczycieli wychowania muzycznego

1. Znaczenie tańców narodowych dla muzyki polskiej

Polskie tańce narodowe stanowią ważny i niezwykle charakterystyczny element polskiej kultury. Są one istotnym składnikiem tej kultury zarówno ze względu na znaczenie samego ruchu tanecznego, jak i muzyki, która stanowi akompaniament do tańca. W bogatym dorobku tradycji polskiej tańce narodowe tworzą specyficzną grupę, do której tradycyjnie zalicza się: poloneza, kujawiaka, oberka, mazura, krakowiaka; ostatnio dołączają do nich także tańce góralskie.

Tańce narodowe są samodzielnym dorobkiem kulturowym Polaków. Występują tylko na obszarze polskim, ich cechy wyraźnie odgraniczają się od elementów kultur innych narodów. Rozpoznawane są jako typowy składnik polskiej tradycji i tożsamości narodowej zarówno przez samych Polaków, jak i przez członków innych narodów. Najprawdopodobniej tańce te są rozwiniętymi i udoskonalonymi formami najpierwotniejszych składników sztuki polskiej, pochodzącej z okresu rodowo-plemiennego. Ślady tych dalekich związków pozostały w tradycyjnej kulturze ludowej. W toku rozwoju historycznego na elementy rdzenne, stanowiące podstawę kształtowania się tańców narodowych, nakładały się również wpływy innych kultur. Procesy te odbywały się jednak niezwykle powoli, zawsze z zachowaniem tradycji i dostosowaniem wszelkich nowości do polskich warunków, obyczajów i upodobań. Dlatego też daje się wyróżnić ciągłą historycznie linię rozwojową polskich tańców narodowych – kolejne etapy przekształceń, doskonalenia form ruchowych i muzycznych. Na podstawie zapisu muzycznego możemy stwierdzić funkcjonowanie wczesnych form tych tańców już w okresie renesansu¹, zawiera je np. tabulatura Jana z Lublina. Badania etnomuzykologiczne pozwalają na znaczne cofnięcie czasu ich pojawienia

¹ W okresie średniowiecza, gdy zapis muzyczny dopiero się wykształcał i trudnili się nim wyłącznie zakonnicy, niezwykle rzadko notowano muzykę świecką, której składnikiem niewątpliwie są tańce. Dlatego też brak zapisanych melodii tańców polskich nie może świadczyć o ich nieistnieniu w tym czasie.

się, gdyż zachowały się do naszych czasów w muzyce ludowej niektóre pieśni związane z przedchrześcijańskimi obrzędami, wykazujące wyraźnie rozpoznawalne cechy tych tańców.

Grupa polskich tańców narodowych wyróżnia się spośród innych tańców spotykanych na terytorium Polski wykształceniem i utrwaleniem schematu ruchowo-muzycznego, który pozwala na odróżnienie danego tańca, a jednocześnie umożliwia tworzenie wielu jego wersji choreograficznych i muzycznych (wielu różnych krakowiaków, wielu polonezów itd.). Do schematu poszczególnych tańców zaliczają się:

- od strony ruchowej — krok podstawowy, tempo i rytm ruchu tanecznego, używany zasób gestów i ruchów, akcenty ruchowe, kadencje ruchowe, sposób ustawienia tańczących, figury taneczne, ogólna ekspresja tańca (wyrażane ruchem treści),
- od strony muzycznej — metrum, tempo, rytmy charakterystyczne, kadencje muzyczne, dynamika (wraz z akcentami), artykulacja, zwroty melodyczne, ogólna ekspresja muzyczna.

Zauważalna jest bardzo ścisła współzależność ruchu i muzyki w całościowym obrazie tańca — jest on odbierany jako jednorodna całość ruchowo-muzyczna, tzn. wszystkie elementy ruchowe i muzyczne ściśle sobie odpowiadają: metrum tańca zgadza się z krokiem podstawowym, tempo ruchu odpowiada tempu muzyki, kadencje ruchowe są zbieżne z muzycznymi, tożsama jest dynamika i artykulacja, forma akompaniamentu muzycznego kształtuje się razem ze zmianą figur tanecznych². Wszystkie składniki ruchowe i muzyczne jednoczą się i współdziałają dla przekazania jednakowej e k s p r e s j i uczuciowej, która jest osią tańca.

Poszczególne tańce narodowe wykształciły schematy ruchowo-muzyczne wyraźnie rozpoznawalne dzięki pewnym stałym elementom. W pierwszym rzędzie należy do nich r y t m i tempo. Znaczenie składnika rytmicznego tańców narodowych ujawnia się z całą ostrością np. w przypadku poszukiwania polskich utworów muzycznych w archiwach europejskich lub też śladów polskości w muzyce obcych kompozytorów³. W badaniach archiwalnych za polskie uznawano przede wszystkim utwory posiadające polskie tytuły lub zapisane nazwisko polskiego kompozytora, albo też utwory zawierające wyraźne elementy stylu polskiego — cytaty melodii ludowych i popularnych lub rytmy tańców polskich. Rytmika polskich tańców okazała się podstawowym kryterium wyróżniającym styl polski, ponieważ jest ona rozpoznawalna, nawet gdy nie znamy kompozytora, kiedy utwór nie ma

² Odpowiedniość ruchu i muzyki w tańcu nie zawsze musi być ściśle dokładna, spotyka się wiele wyjątków od tej naczelnej zasady. Muzyka i ruch nie są swoimi wzajemnymi „niewolnikami”, co gwarantuje swobodę wykonawczą zarówno tancerzom, jak i instrumentalistom, przyczynia się do rozwijania form tańca i jego wzbogacania od strony ruchowej i dźwiękowej.

³ Plon tych badań stanowią ustalenia zawarte m.in. w następujących publikacjach: Jadwiga B o b r o w s k a, *Wacław Potocki o tańcach włoskich, francuskich i hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, „Muzyka”, (2002) 2; Monika G o r c z y c k a, *Polonica muzyczne w zbiorach węgierskich*, „Muzyka”, (1961) 1; Karol H ł a w i c z k a, *Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII*, „Muzyka”, (1961) 1; t e g o ż, *Ze studiów nad muzyką polskiego Odrodzenia*, „Muzyka”, (1958) 1; Alina N o w a k - R o m a n o w i c z, *Polonica w bibliotekach czechosłowackich*, „Muzyka”, (1976) 1; Jan P r o s n a k, *Nieznanne polonezy z drugiej połowy XVIII w.*, „Muzyka”, (1957) 1; t e g o ż, *Utwory klawesynowe polskiego oświecenia*, „Muzyka”, (1962) 2; Zofia S t e s z e w s k a, *Polonica w źródłach muzycznych pochodzenia niemieckiego i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do początku XVIII wieku*, „Muzyka”, (1977) 3; t e j ż e, *Tańce włoskie w Polsce i tańce polskie we Włoszech*, „Muzyka”, (1970) 1; Katarzyna S w a r y c z e w s k a, *Franciszek Liszt a muzyka polska*, „Muzyka”, (1961) 4; Zygmunt M. S z w e y k o w s k i, *Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokalnoinstrumentalnej późnego baroku*, „Muzyka”, (1961) 2.

tytułu oraz gdy uległa zapomnieniu melodia cytowana w utworze. Rytm poloneza, krakowiaka oraz rytmy mazurkowe od okresu renesansu stanowiły najdobitniejszy wyróżnik muzyki polskiej na tle kultury europejskiej i wielokrotnie umożliwiły zidentyfikowanie polskich utworów. Tańce narodowe są także jednym z najważniejszych elementów świadczących o nawiązywaniu do kultury polskiej w twórczości obcych kompozytorów wszystkich epok.

Możemy uznać, że **rytm tańców narodowych są podstawowym, konstytutywnym elementem narodowego stylu muzycznego**, jednym z najważniejszych jego wyróżników. Inne cechy akompaniamentu tanecznego, np. skale czy zwroty melodyczne, nie są już tak charakterystyczne i zmieniały się częściej w rozwoju historycznym. We wszelkich rozważaniach na temat stylu narodowego w muzyce polskiej poruszany był problem rytmiki tanecznej. M.in. pisała Anna Czekanowska:

Pozycję najtrwalszą historycznie zdają się zachowywać rytmy taneczne przedstawiające określone wzory zachowania i sytuacji międzyludzkich⁴.

Podobnie sądzi Witold Rudziński:

każda epoka i każdy naród dysponuje własnymi zasobami charakterystycznych postaci rytmicznych. [...] indywidualny charakter [tych rytmów] odróżnia poszczególne ludy i okresy rozwoju muzyki pomiędzy sobą⁵.

Podkreślano często, iż tworzenie się tańców narodowych z ich charakterystycznymi rytмами związane jest bezpośrednio z właściwościami psychofizycznymi poszczególnych ludów i stanowi odbicie ich zbiorowego temperamentu i charakteru narodowego. Rytmika taneczna ma więc podstawowe znaczenie dla muzyki polskiej, rozumianej jako odrębny styl z dającymi się wyróżnić specyficznymi cechami.

Związek pomiędzy tańcem a muzyką narodową staje się całkowicie zrozumiały, jeśli uwzględnimy moment tworzenia się podstaw stylu narodowego w muzyce, co następowało w obrębie synkretycznej triady sztuk („trójjedyniej chorei”): taniec – poezja – muzyka. Synkretyzm pierwotnej sztuki etnicznej funkcjonuje nadal w obrębie tradycyjnej muzyki ludowej narodów europejskich, także w folklorze polskim. Łączność muzyki, tańca i sztuki poetyckiej wyraża się tam poprzez: taneczne rytmy stosowane w większości pieśni, korzystanie z muzyki instrumentalnej prawie wyłącznie jako akompaniamentu do tańca, funkcjonalne łączenie czynności śpiewu i tańca w formie pieśni i zabaw tanecznych lub na zasadzie przyśpiewka – taniec – przyśpiewka – taniec...

Szczególnie bliskie związki łączy ruch taneczny ze śpiewem. Możemy nawet przypuszczać, że pierwotną formą muzykowania do tańca był **śpiew**, a nie muzyka instrumentalna. Istnieje bowiem pewien szczególny związek między śpiewem (przyśpiewką taneczną) a ukształtowaną już instrumentalną muzyką taneczną: przygrywka taneczna tradycyjnej kapeli ludowej powtarza dosłownie lub najczęściej z ozdobnymi wariantami melodię podaną przez wykonawcę przyśpiewki. Muzyczne cechy przyśpiewki de facto spełniają więc podwójną funkcję użytkową: muszą nadawać się jako akompaniament do tańca, ale także i do połączenia z tekstem poetyckim. Nie tylko przyśpiewki oparte są na rytmice tanecznej, znaczna większość pieśni ludowych oparta jest na tej rytmice, tzn. ich muzyka ma

⁴ Anna Czekanowska, *Do dyskusji o stylu narodowym*, „Muzyka”, (1990) 1, s. 10.

⁵ Witold Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. 2, Kraków 1987, s. 42.

charakter taneczno-wokalny (dostosowany do tańca i do śpiewu). Możemy domniemywać, iż początkowo instrumenty pojawiły się w sytuacjach tanecznych niejako w zastępstwie śpiewu — umożliwiły swobodną, nieskrępowaną ekspresję ruchową. W przygrywkach tanecznych obserwujemy bowiem często oprócz rozwinięcia figuracyjnego melodii również przyśpieszenie tempa (np. w krakowiaku) — część śpiewana bywa znacznie wolniejsza, aby był zrozumiały i z odpowiednią ekspresją wykonany tekst, natomiast w części tanecznej następuje pełne dostosowanie akompaniamentu instrumentalnego do możliwości ruchowych tancerzy. Przydatność śpiewu jako akompaniamentu do tańca widoczna jest w całej pełni w pieśniach tanecznych (tzn. takich, które w tradycyjnym wykonaniu są jednocześnie śpiewane i tańczone; często posiadają nawet specyficzne dla siebie układy choreograficzne, zgodne nie tylko z muzyką, ale również z treścią tekstu), tak popularnych w niektórych regionach kraju, np. na Śląsku. W zasadzie wszystkie polskie tańce w swej pierwotnej wersji były również śpiewane lub połączone z przyśpiewką; stosunkowo najrzadziej oberek, ze względu na szybkie tempo. Można też przypuszczać, że towarzyszenie sobie śpiewem do tańca ma praktyczne uzasadnienie: nasi przodkowie mieli zapewne większą niż współcześnie potrzebę ruchu fizycznego (a także byli bardziej muzykalni!), którą zaspokajali poprzez taniec przy niemal każdej okazji. Nie zawsze znajdował się w pobliżu ktoś, kto umiałby zagrać do tańca, posługiwano się więc bardzo często śpiewem; wykorzystywano głos — instrument, który każdy z natury posiada. Praktyka taka przetrwała w dziecięcych zabawach ze śpiewem — najbardziej charakterystycznej formie spontanicznego dziecięcego muzykowania.

Muzyka ludowa zawsze uważana była za podstawowy element stylu narodowego⁶. Taneczność tej muzyki prowadzi nas do wniosku, iż nie sama muzyka ludowa stanowi o polskości stylu muzycznego, że to **tańce** są tym kryterium najważniejszym, choć ukrytym za synkretyzmem sztuki ludowej⁷. Przyznając ruchowi tanecznemu wiodącą rolę w tworzeniu stylu polskiego, nie możemy jednakże pomijać znaczenia pozostałych elementów chorei — poezja (obecna jako tekst pieśni) i muzyka instrumentalna współdziałały w sposób niezwykle istotny nie tylko w funkcjonowaniu, ale prawdopodobnie również w tworzeniu i rozwijaniu tego stylu. Właśnie na etapie głębokiego i bezpośredniego związku funkcjonalnego między tańcem, śpiewem i muzyką kształtowały się podstawy polskiej rodzimej sztuki muzyczno-tanecznej. Taniec, śpiew i muzyka, ściśle współdziałając ze sobą, inspirowały się wzajemnie i uzupełniając, „uzgadniały” najważniejsze formuły rytmiczne, dynamiczne, kadencyjne, agogiczne i inne elementy ekspresji artystycznej — najtrwalsze i najbardziej istotne składniki stylu polskiego. Ten związek powoduje, iż w obrębie tego stylu nie można dokonać ścisłego rozdziału poszczególnych dziedzin sztuki, ponieważ wykazują one wielostronne wzajemne uwarunkowania i zależności. Możemy wręcz mówić nie

⁶ Jest to w zasadzie opinia bezwyjątkowa w literaturze. Por. np.: Adolf C h y b i ń s k i, *Zagadnienia tradycji narodowych muzyki polskiej*, „Muzyka”, (1951) 1; Zofia L i s s a, *Kryteria i cechy stylu narodowego Chopina*, „Muzyka”, (1956) 2; Henryk O p i e ń s k i, *Chopin*, Lwów – Warszawa 1925; Józef R e i s s, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1958; Zofia S t e s z e w s k a, *Z zagadnień kształtowania się stylu narodowego w muzyce polskiej XVI – XVIII wieku (w oparciu o źródła muzyki tanecznej)*, „Muzyka”, (1979) 4; Karol S z y m a n o w s k i, *Pisma t. I*, Kraków 1984; Mieczysław T o m a s z e w s k i, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, „Ruch Muzyczny”, (1985) 6; Helena W i n d a k i e w i c z o w a, *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina*, Kraków 1926; i in.

⁷ Obok rytmiki tanecznej za ważne dla muzyki polskiej uznaje się związki z językiem narodowym, zwłaszcza w zakresie kształtowania melodyki oraz ekspresji wokalnej. Por. Krzysztof B i l i c a, *Melos polski u Chopina*, „Muzyka”, (1997) 4.

o „śpiewie polskim”, „muzyce⁸ polskiej” i „tańcu polskim”, lecz o zintegrowanym „polskim stylu taneczno-muzyczno-śpiewaczym”. Oczywiście każda dyscyplina wykorzystuje właściwe dla siebie sposoby ekspresji ruchowej, wokalne i muzycznej, jednak związki wzajemne są doskonale widoczne, niezwykle ważne i charakterystyczne dla stylu polskiego jako całości.

Stopniowo w historii muzyki narodowej odchodzono od ścisłej łączności funkcjonalnej między śpiewem i ruchem. Obecnie w nieskażonej formie przetrwała ona już tylko w najbardziej tradycyjnej muzyce ludowej. Taniec w coraz większym stopniu usamodzielniał się, zwłaszcza w polskich warstwach wyższych — wykonywano już sam ruch taneczny, bez śpiewu, za to często prowadząc podczas tańca rozmowę z partnerem. Zmieniła się także muzyka taneczna: akompaniament do tańca stawał się bardziej urozmaicony, a wykonywane melodie przyjmowały w większym stopniu cechy melodyki instrumentalnej. Jednocześnie jednak znaczna większość tworzonych w wieku XIX pieśni, mimo że nie zawsze służyły one do tańca, nadal oparta była na polskiej rytmice tanecznej⁹. W obrębie stylu narodowego stale więc funkcjonowała łączność pieśni i tańca, zmieniły się tylko nieco jej formy.

Zauważamy, iż ścisłe związki pomiędzy tańcem a muzyką polską nie ograniczają się tylko do najdawniejszego okresu powstawania zrębów stylu narodowego w muzyce czy też do muzyki ludowej. Można powiedzieć, że styl polski funkcjonuje stale na kilku poziomach, z których najważniejszy tworzony jest przez użytkową (rodzimą) muzykę taneczno-wokalną. Ta właśnie muzyka, bezpośrednio zależna od ruchu tanecznego, funkcjonuje w najpowszechniejszym wymiarze społecznym, w przeciwieństwie do elitarniej muzyki artystycznej¹⁰. Ona więc tworzy podwaliny stylu narodowego także dlatego, iż obejmuje wszystkie warstwy społeczne, niezależnie od poziomu wykształcenia i zdolności muzycznych. Można powiedzieć, że **styl polski w muzyce istnieje razem z powszechnym użytkowym funkcjonowaniem odrębnych tańców polskich**. Wszak polskim stylem **narodowym** nazwiemy ten rodzaj muzyki, który jest odbierany jako własny, bliski, swój, rodzimy przez jak największą liczbę Polaków. Rolę takiego łącznika muzycznego pomiędzy poszczególnymi klasami społecznymi, regionami Polski i pokoleniami odgrywały niegdyś

⁸ Należy tu wspomnieć o niejednoznaczności terminu „muzyka”, który przyjmował w historii różne zakresy znaczeniowe. W tradycji polskiej „muzyką” określano wyłącznie grę na instrumentach, tzn. śpiew muzyką nie był. Kultura ludowa traktowała wręcz jako tożsame nazwy: „kapela” i „muzyka”. Natomiast starożytni Grecy pojmowali muzykę (gr. *mousike*) jako synkretyczne połączenie tańca, śpiewu i gry na instrumentach. Współcześnie w zakres muzyki wchodzi najczęściej śpiew i gra na instrumentach, z trudem akceptuje się stosowane w umuzykalnianiu „muzykowanie ruchem” czy też taniec jako swoiste formy uprawiania muzyki.

⁹ Należy wspomnieć, że również i Mazurek Dąbrowskiego był w XIX wieku wykorzystywany do tańca, o czym tak wspomina Karol Kurpiński: „[5 grudnia 1830] Jan Chłopicki ogłoszony Dyktatorem. Otworzyliśmy teatr operą *Stare Krakowiaki*; w końcu nowe śpiewki śpiewano i deklamowano. — Któż potrafi opisać zapał całej publiczności!... Krzyki jednogłośnie, głośnie oklaski, śpiewanie powszechne razem z aktorami. — Przed rozpoczęciem sztuki żądano Mazura Dąbrowskiego, Poloneza Kościuszki; gdy to orkiestra zagrała, co za krzyki!... śpiewano z orkiestrą, przytępywano, tańczono!... Żądano, ażeby powyrzucać krzesła, aby nie przypominały zasiadających w nich Rosjan i aby żadnej na parterze nie było różnicy ceny. Po skończonej sztuce Podchorążowie, Akademicy, Urzędnicy, Oficerowie, prości żołnierze i cywilni, wszystko to pomieszane razem tańczyło na parterze mazura Dąbrowskiego. Kazano podnieść sceniczną zasłonę i na scenie Artysty i Artystki, pomieszani z publicznością tańczyli Poloneza Kościuszki, mazura, krakowiaki, co trwało blisko godzinę, poczem jak najprzyczwieciej i najspokojniej wszyscy się rozeszli”. Za: Tadeusz Przybylski, *Fragmety „Dziennika Prywatnego” Karola Kurpińskiego*, „Muzyka”, (1975) 4, s. 108.

¹⁰ Por. także: Zofia Lis, *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, „Muzyka”, (1959) 1.

właśnie polskie tańce narodowe. Powstałe w obrębie wspólnoty plemiennej, wraz z podziałem społeczeństwa na zróżnicowane warstwy uzyskiwały nieco odrębne cechy w kulturze poszczególnych środowisk (chłopskiego, szlacheckiego, mieszczańskiego), zawsze jednak zachowując łączność ze wspólnym pierwowzorem. Ukształtowane przez społeczności zróżnicowane regionalnie (przypomnijmy nazwy: kujawiak, krakowiak, mazur, góralski), stawały się tańcami całego narodu poprzez rozpowszechnienie poza swój macierzysty region. Dzięki swym obrzędowym zastosowaniom łamały również bariery międzypokoleniowe, trwając przez całe stulecia i zmieniając swą formę niezwykle powoli.

Tańce narodowe odgrywały w historii i nadal pełnią rolę wybitnie integrującą społecznie. Pozycję narodowych zdobyły tańce najważniejsze, najbardziej charakterystyczne, powszechnie znane na całym obszarze Polski, a także posiadające największą wartość artystyczną (muzycznie i ruchowo najbardziej inspirujące). W swej wielowiekowej historii tańce te uzyskały specjalne znaczenie pozataneczne i pozamuzyczne — odbiegające od swej pierwotnej funkcji. W pieśniach często łączyły się z tekstem o charakterze patriotycznym, wchodziły w skład sztuk teatralnych i oper, stały się wyrazicielem i częścią polskiej historii, a wreszcie — wręcz symbolem polskości, nie tylko muzycznym.

2. Rozpoznawanie tańców narodowych przez przyszłych nauczycieli wychowania muzycznego

We współczesnym życiu muzycznym coraz wyraźniejsze stają się zjawiska ujednolicejące światową kulturę muzyczną, tak w obszarze muzyki artystycznej, jak i popularnej. Dominuje — jak zawsze — ta ostatnia, stanowiąc olbrzymią większość repertuaru radiowego i telewizyjnego, zyskując przewagę wśród nagrań i gromadząc tysiące słuchaczy na koncertach¹¹. Niestety, trudno już doszukać się odmienności w muzyce popularnej słuchanej i wykonywanej w różnych krajach. Także polska muzyka rozrywkowa jest odbiciem (naśladowaniem) trendów ogólnoświatowych, głównie amerykańskich. Pobieżna obserwacja prowadzi nas do wniosku, iż muzyka popularna jest takim gatunkiem, który ma swoje źródło w użytkowej muzyce tanecznej: większość popularnych piosenek wspiera się na rytmach modnych w danym okresie tańców¹². Wszelkie napływające do Polski nowości muzyczne wiążą się więc z obcymi zwyczajami tanecznymi — w Polsce rzadko już pojawiają się na prywatkach, zabawach tanecznych, balach i w dyskotekach rodzime tańce. Nie bawimy się więc „po polsku”, taniec nie funkcjonuje już także w różnych sytuacjach o charakterze obrzędowym, zanika więc naturalna podstawa, tworząca odrębny styl narodowy w muzyce polskiej.

W tej sytuacji pojawia się problem znajomości narodowych tańców polskich — a więc i podstaw stylu narodowego w muzyce polskiej — wśród współczesnej młodzieży. Zagadnienie dotyczy w gruncie rzeczy skuteczności wychowania muzycznego, jakie prowadzone jest w szkołach ogólnokształcących i muzycznych, ale obejmuje także wdrożenie (lub

¹¹ Wiele badań wskazuje na przewagę we współczesnej kulturze młodzieżowej muzyki pochodzenia tanecznego lub wręcz służącej do tańca. Por. Halina L a s k o w s k a, *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym ludzi młodych*, Bydgoszcz 1999, s. 58, 84–85.

¹² Świadczą o tym badania preferencji muzycznych młodzieży, która słucha najchętniej rocka, popu, disco, a ostatnio hip-hopu, a więc gatunków bezpośrednio lub pośrednio mogących wiązać się z ruchem tanecznym. Por.: Jerzy K u r c z, (red.), *Kształcenie nauczycieli muzyki. Stan obecny i perspektywy*, Kraków 1999.

jego brak) do tradycyjnego muzykowania w rodzinie, wpływ środowiska koleżeńskiego i środków masowego przekazu. Wszystkie te formy łącznie oddziałują na dziecko i młodego człowieka, kształtują jego muzyczny świat. Czy w tym świecie przywiązuje się wagę do tradycji narodowych w muzyce? Czy polska młodzież wkracza w dorosłe życie wyposażona w minimum wiedzy o rodzimej kulturze muzycznej? Czy też pozostawia się narodowe wychowanie muzyczne własnemu losowi lub też znajduje się ono z boku głównego nurtu umuzykalniającego? Są to w gruncie rzeczy pytania o obecność tańców narodowych i muzyki do nich nawiązującej w polskim życiu muzycznym oraz wychowaniu szkolnym. Można bowiem uznać, że praktyczna znajomość tańców narodowych jest równoznaczna ze znajomością podstaw narodowej kultury muzycznej.

Na użytek badawczy omawiane zagadnienia muzycznej kultury narodowej sformułowano w postaci pytania szczegółowego:

CZY MŁODZIEŻ POLSKA ZNA SWOJE TAŃCE NARODOWE?

Znajomość tańców narodowych może przyjąć formę bierną i czynną. Bierna polega na umiejętności ich rozróżniania od strony muzycznej i ruchowej na podstawie przedstawionego przykładu, zaś znacznie trwalsza i głębsza znajomość czynna to przede wszystkim umiejętność zatańczenia i zaśpiewania pieśni opartych na rytmach tańców narodowych. Taniec i śpiew bowiem to te czynności, które w tradycyjnej polskiej kulturze były umiejętnościami powszechnymi, łatwo dostępnymi dla każdego, przekazywanymi tak jak rodzimy język — z pokolenia na pokolenie. One też stanowią dwie podstawowe i najważniejsze formy praktycznego funkcjonowania stylu polskiego; tańce polskie mogły być zarówno zatańczone, jak i zaśpiewane. Czynna umiejętność zagrania tańców na wybranym instrumencie, choć równie cenna i wartościowa jak poprzednie formy, uzależniona jest jednak od posiadania instrumentu oraz długotrwałych i żmudnych ćwiczeń indywidualnych¹³; nigdy nie miała ona charakteru tak powszechnego, jak śpiew czy taniec. Należy więc przyjąć, że **wszyscy** młodzi Polacy kończący szkołę średnią powinni uzyskać następujące umiejętności w zakresie znajomości narodowego stylu muzyczno-tanecznego:

1. rozpoznanie wszystkich polskich tańców narodowych na podstawie pełnego obrazu ruchowo-muzycznego, przedstawionego przez tancerzy lub nagranie video. Rozpoznanie tańca jest równoznaczne z przyporządkowaniem mu odpowiedniej nazwy i polega na konstatacji, iż np. „tańczony jest mazur”.
2. rozpoznanie akompaniamentu muzycznego (instrumentalnego i wokalnego) wszystkich polskich tańców narodowych, z przyporządkowaniem nazwy danego tańca do słyszanej muzyki. Jest to najprostsze zadanie z zakresu słuchania muzyki — nie wymagające wykazania się wiadomościami szczegółowymi, a jedynie rozpoznania całościowego wszystkich cech składających się na specyficzny charakter muzyki danego

¹³ Muzykowanie w polskich kapelach ludowych najczęściej miało charakter fachu rodzinnego, przekazywanego z ojca na syna, lub — wyjątkowo — starszy muzyk przyjmował zdolnego ucznia, któremu powierzał tajniki zawodu. Za: Andrzej B i e ņ k o w s k i, *Ostatni wiejscy muzykanci*, Warszawa 2001, s. 8 – 11, 27. Kazimierz Moszyński podaje natomiast, że w tradycji jugosłowiańskiej każdy chłopiec umiał grać na fujarce, którą nosił u pasa. Nie zachęcano jednak do tego dziewcząt, im wręcz „nie wypadało” paradować z flekiem. Za: Kazimierz M o s z y ņ s k i, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1967. Polskie (i europejskie) tradycje warstw mieszczańskich i inteligentnych włączały naukę gry na instrumencie do obowiązkowego wykształcenia dzieci, w formie prywatnych indywidualnych lekcji.

tańca. W praktycznej sytuacji życiowej umiejętność ta przełoży się na stwierdzenie w czasie zabawy, iż „orkiestra gra kujawiaka” lub też „śpiewany jest krakowiak”.

3. umiejętność zatańczenia wszystkich polskich tańców narodowych, obejmująca wykonanie kroków podstawowych i najbardziej typowych figur tanecznych w formie użytkowej — czynne opanowanie tańca narodowego w minimalnym zakresie
4. umiejętność zaśpiewania kilku najbardziej znanych pieśni, opartych na rytmach polskich tańców narodowych — czynne opanowanie śpiewu narodowego w minimalnym zakresie.

Zaplanowano badania, mające sprawdzić tylko drugą z przyjętych „umiejętności minimalnych” — całościowe rozpoznanie i nazwanie polskich tańców narodowych na podstawie przedstawionego przykładu instrumentalnego i wokalnego. Wykonania tak prostego zadania można domagać się od wszystkich dorosłych Polaków. Zdecydowano jednak zbadać to zagadnienie z osobami, które powinny wykazać się szczególnie dobrą znajomością tańców narodowych, zwłaszcza od strony ściśle muzycznej: z kandydatami na nauczycieli wychowania muzycznego. Są to osoby posiadające dobre, wieloletnie przygotowanie muzyczne, gdzie muzyka narodowa (przeważnie w mocno stylizowanej formie) bywa także uwzględniana. Przyszli nauczyciele muzyki powinni znać styl polski także z racji wybranego zawodu: wszak nauczyciel wychowania muzycznego w swej pracy pedagogicznej najwięcej uwagi winni poświęcić rodzimej muzyce, starać się ją promować i wykorzystać jej wielkie walory artystyczne i wychowawcze. A zatem musi ją dobrze znać. Przyjęto hipotezę, iż w badanej grupie młodzieży o dobrym przygotowaniu muzycznym uzyskane zostaną wyniki świadczące o dobrej lub bardzo dobrej znajomości cech muzycznych narodowych tańców polskich.

W latach 2000 – 2003 przeprowadzono systematycznie badania testowe z nowoprzyjętymi studentami kierunku „wychowania muzycznego” (po reorganizacji — „edukacji artystycznej w dziedzinie sztuki muzycznej”) w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie. Badanie odbywało się zawsze z I rokiem studentów w pierwszym tygodniu października, przed rozpoczęciem regularnych zajęć na uczelni. Test wykonano czterokrotnie w kolejnych latach, z każdą grupą pierwszoz roczną. W sumie uczestniczyło w nim 86 osób, 36 kobiet (42%) i 50 mężczyzn (58%).

Test sprawdzał całościową znajomość cech muzycznych tańców polskich i polegał na rozpoznaniu i nazwaniu tańca na podstawie przedstawionego akompaniamentu instrumentalnego oraz pieśni tanecznych. Ze względu na wybraną do badań grupę o dobrym przygotowaniu muzycznym skonstruowano test skoncentrowany właśnie tylko na muzycznych cechach tańca, licząc, iż rozpoznanie tańców polskich w takiej formie nie sprawi badanym żadnych problemów. Ułatwieniem w badaniu było również i to, że nie pytano o szczegółowe cechy muzyczne, charakteryzujące poszczególne tańce (tempo, rytmy, typowe zakończenia, zwroty melodyczne, itd.), lecz o najłatwiejszą formę całościowego rozpoznania tańca, świadczącą dostatecznie o jego znajomości na podstawowym poziomie. Wśród przykładów testowych umieszczono wszystkie tradycyjne (bez tańca góralskiego) tańce narodowe oraz śląskiego trojaka. Ten ostatni taniec czasem bywał włączany w obręb tańców narodowych, mimo że nie spełnia wszystkich kryteriów tej grupy. Powinien być on znany naszym studentom, z których wielu pochodzi ze Śląska. Do tańców polskich dołączono dla porównania jeden taniec obcy — węgierskiego czardasza. Zaprezentowano w sumie dziesięć przykładów tańców; sześć z nich stanowiły nagrania instrumentalne, a cztery — bardzo charakterystyczne pieśni taneczne wykonane przez osobę prowadzącą

badanie (bez akompaniamentu instrumentalnego). Niektóre tańce zostały zaprezentowane dwukrotnie — w wersji instrumentalnej i wokalne. Do testu zostały dobrane przykłady muzyczne bardzo jednoznaczne pod względem tempa i innych cech, nie tworzące wątpliwości, z jakim tańcem mamy do czynienia¹⁴.

Zadaniem respondentów było podanie nazwy tańca. Przed wykonaniem pieśni tanecznych uprzedzono badanych, że ich zadaniem jest jedynie rozpoznanie, na rytmie jakiego tańca oparta jest dana pieśń, i zapisanie nazwy tego tańca.

W skład testu weszły następujące przykłady muzyczne:

Utwory instrumentalne

1. Karol Namysłowski, *Mazur „Ach”*, Polskie Nagrania PNCD 274.
2. Władysław Pawelec, *Oblekoński oberek*, Polskie Nagrania PNCD 252
3. Karol Kurpiński, *Polonez powitalny*, Polskie Nagrania PNCD 284
4. Janos Szalay, *Csardas A-dur*, ZYX MUSIC Merenberg 1997
5. Tadeusz Kozłowski, *Pod kujawską strzechą*, Polskie Nagrania PNCD 258
6. Feliks Dzierżanowski, *Słynie Kraków śliczny*, Polskie Nagrania PNCD 279

Pieśni taneczne

7. *Uciekła mi przepióreczka...*, ludowa pieśń oparta na rytmie mazura
8. *Zasiali górale...*, regionalna śląska pieśń taneczna zwana „trojakiem” ze względu na układ taneczny
9. P. Maszyński, (śl. ludowe) — kanon *Był duda...*, pieśń oparta na rytmie oberka
10. *Czerwone jabłuszko...*, ludowa pieśń oparta na rytmie kujawiaka

Oczekiwano od badanych udzielenia następujących poprawnych odpowiedzi:

1. Mazur, 2. Oberek, 3. Polonez, 4. Czardasz, 5. Kujawiak, 6. Krakowiak, 7. Mazur, 8. Trojak, 9. Oberek, 10. Kujawiak.

Uzyskane wyniki przedstawia tabela:

Tabela 1.

L.p.	Przykład	Liczba poprawnych odpowiedzi	Procent poprawnych odpowiedzi
1	Mazur	52	60%
2	Oberek	55	64%
3	Polonez	81	94%
4	Janos Szalay, <i>Csardas A-dur</i> , ZYX MUSIC Merenberg 1997	39	45%
5	Kujawiak	31	36%
6	Krakowiak	43	50%
7	Mazur <i>Uciekła mi przepióreczka...</i>	11	13%
8	Trojak <i>Zasiali górale...</i>	20	23%
9	Oberek <i>Był duda...</i>	29	34%
10	Kujawiak <i>Czerwone jabłuszko...</i>	34	40%

¹⁴ Z praktyki pedagogicznej wynika, że często mylone są oberek z mazurem oraz krakowiak z polką.

W sumie udzielono 395 poprawnych odpowiedzi, co stanowi 46% całego sprawdzianu. Najlepiej rozpoznany został polonez, aż 94% badanych (prawie wszyscy) odpowiedziało prawidłowo w przypadku tego tańca. Więcej niż połowa respondentów rozpoznała także oberka (64%) i mazura (60%), choć różnica w prawidłowych wskazaniach między tymi tańcami a polonezem jest bardzo znaczna — aż 30-procentowa. Tylko połowa badanych potrafiła odróżnić krakowiaka, natomiast instrumentalnego kujawiaka rozpoznało jedynie 36% — wyprzedził go obcy czardasz, prawidłowo określony przez 45% grupy. Nieco łatwiej było badanym określić kujawiaka śpiewanego, którego rozpoznało 40% badanych. Oberek w wykonaniu wokalnym (mniej znany, chociaż zawierający wszystkie elementy charakterystyczne) sprawił respondentom więcej problemów niż oberek instrumentalny — rozpoznało go tylko 34% grupy. Trojak okazał się dla wielu osób tańcem nieznanym — w jego przypadku najczęściej pozostawiano niewypełnioną rubrykę. Najmniej poprawnych odpowiedzi udzielono w przypadku bardzo znanej piosenki *Uciekła mi przepióreczka...*, której znaczna większość osób badanych nie potrafiła skojarzyć z żadnym tańcem.

Zaznacza się wyraźny rozdział pomiędzy tańcami prezentowanymi w wersji instrumentalnej (przykłady 1 – 6), które rozpoznano łącznie w 58% (razem z czardaszem), a pieśniami tanecznymi. Można uznać, iż te ostatnie nie łączą się w świadomości badanych z cechami i nazwami tańców, na których są oparte. Tylko 27% respondentów udzieliło prawidłowych odpowiedzi w przypadku prezentowania tańca w wersji wokalne (przykłady 7 – 10).

Przypomnijmy, iż badania prowadzono z osobami przygotowanymi muzycznie do podjęcia studiów w zakresie wychowania muzycznego. Biorąc pod uwagę tę okoliczność, a także fakt, iż badano tylko bierne rozpoznawanie cech muzycznych, należy określić uzyskane wyniki jako dalece odbiegające od oczekiwań. Za wystarczającą w tej grupie badanych należy uznać tylko znajomość poloneza, który jest nauczany w szkołach również od strony czynnej (m.in. obowiązkowo wykonywany na studniówkach).

3. Wnioski

Wyniki przeprowadzonych badań nie napawają optymizmem. Grupa o dobrym przygotowaniu muzycznym nie jest w stanie zadowalająco wykonać zadań nie odbiegających od minimum, jakiego należałoby wymagać od wszystkich Polaków. Jeśli w tej celowo dobranej grupie (mimo łatwej formy testu) uzyskano tak niską liczbę poprawnych odpowiedzi, można przypuszczać, iż w badaniach przeprowadzonych na reprezentatywnej próbie młodzieży polskiej wyniki byłyby znacznie gorsze. Prawdopodobnie o wiele niższe są także umiejętności czynnego wykonania ruchowego tańców narodowych (z wyjątkiem może poloneza) oraz śpiewania pieśni opartych na ich rytmach.

Wnioskując z uzyskanych w badaniach rezultatów, możemy stwierdzić, iż

ZNAJOMOŚĆ TAŃCÓW NARODOWYCH WŚRÓD MŁODZIEŻY POLSKIEJ JEST DALECE NIEWYSTARCZAJĄCA.

Przeprowadzone badania obnażają głębokie zaniedbania dydaktyczne i wychowawcze w zakresie transmisji kultury narodowej. Wychowanie w szkole nie ma oczywiście bezpośredniego wpływu na przekaz tradycji polskich w domu rodzinnym uczniów czy też na ry-

nek medialny, natomiast może i powinno w wyznaczonym sobie obszarze znaleźć miejsce dla odpowiednich działań wychowawczych, przeciwdziałających jednostronnej dominacji obcych elementów kulturowych w polskim życiu muzycznym. Szkoła powinna wyposażać uczniów w podstawową wiedzę i umiejętności z zakresu narodowej kultury muzycznej, może także starać się kształtować postawy uczniów odnoszenia się ze zrozumieniem i poszanowaniem do własnych tradycji, dostrzegania ich walorów, przyjęcia jako własne — najbliższe. Wszak z takim trudem wytworzone, doskonalone i przekazywane przez całe stulecia znamiona polskiego narodowego stylu muzyczno-tanecznego są jednym ze znaków naszej odrębności narodowej, jedną z cegiełek naszej tożsamości. Ich kultywowanie i rozwijanie powinno być jednym z głównych celów wychowawczych polskiej szkoły.

W obecnej sytuacji, wobec tak daleko posuniętego procesu degradacji muzyki narodowej, zadania te są szczególnie ważne i powinny stanowić priorytet w pracy nauczycieli muzyki, zarówno w szkołach ogólnokształcących, jak i muzycznych. W każdym z typów kształcenia można zaproponować inne formy realizacji tych zadań, gdyż inne umiejętności powinni wynieść ze szkoły zawodowi muzycy, przygotowywani w specjalistycznych szkołach, a inne — wszyscy obywatele naszego kraju. Szkoły muzyczne i ogólnokształcące (a także szkoły baletowe) powinny więc pracować komplementarnie, aby ich działania tworzyły w społeczeństwie pełny i spójny system wspierania, promocji, rozwijania i doskonalenia stylu narodowego. Zadaniem powszechnego wychowania muzycznego wydaje się osiągnięcie minimum w zakresie przyswojenia podstaw muzyczno-tanecznego stylu narodowego. Są to czynne i bierne zadania (taniec, śpiew, rozpoznawanie) wymienione w części drugiej niniejszych rozważań. Szkoły muzyczne są w Polsce zorientowane na kształcenie instrumentalne, ich więc głównym zadaniem w zakresie narodowego wychowania muzycznego byłoby wdrażanie uczniów do *g r a n i a* (także w formie improwizacji) tańców narodowych i ich stylizacji. Pewien wzór w zakresie kształcenia muzyków można czerpać z polskich szkół baletowych, gdzie istnieje specjalny przedmiot nauczania pod nazwą „taniec ludowy” i jest nie do pomyślenia, aby ukończyła szkołę baletową osoba nieznająca najważniejszych polskich tańców.

W przeprowadzonych badaniach ze szczególną siłą ujawniła się nieświadomość związków między śpiewem i tańcem w obszarze polskiego narodowego stylu muzycznego. Temu zagadnieniu należałoby więc poświęcić znacznie więcej uwagi w systemie kształcenia. Określanie rytmów tanecznych polskich pieśni, egzekwowanie ich wykonania wokalnego zgodnie z tanecznym charakterem, czynna znajomość wszystkich tańców polskich od strony ruchowo-choreograficznej, a przede wszystkim zgodne z polską tradycją wykonawczą funkcjonalne łączenie czynności śpiewaczych i tanecznych podczas nauki tańców narodowych, mogą przyczynić się do wypełnienia tej rażącej luki. Uzyskanie pełnej znajomości stylu polskiego w systemie edukacyjnym powinno więc uwzględnić we właściwych proporcjach zarówno wyodrębnione działania wokalne i taneczne, jak też ich ściśle połączenie.

Alarmujący stan polskiej kultury narodowej w dziedzinie muzyki domaga się podjęcia szybkich i zdecydowanych działań, które mogą jeszcze zapobiec całkowitemu wyrugowaniu polskiego stylu z praktyki muzycznej w Polsce. Należy nadmienić, iż w dobie globalizacji są to nie tylko problemy polskie — niemal wszystkie kraje w miarę swych możliwości finansowych prowadzą politykę wspierania i rozwoju rodzimej kultury, również w obszarze edukacyjnym. Działania takie zyskują aprobatę i wsparcie organizacji europejskich i światowych. Według deklaracji UNESCO z 1999 roku działania takie stanowią wręcz

obowiązek poszczególnych krajów i grup etnicznych, zgodne są również z zasadami funkcjonowania Unii Europejskiej. Zachowanie lokalnych i narodowych tradycji traktowane jest nie tylko jako ochrona dziedzictwa poszczególnych społeczeństw i realizacja ich prawa do wyrażania swojej tożsamości, służyć ma ono również wzbogacaniu kultury ogólnoświatowej.