

Magdalena Szyndler

Zmiany endogenne i egzogenne repertuaru pieśniowego Beskidu Śląskiego : Wybrane przykłady

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 17, 304-316

2017

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.

Magdalena Szyndler

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Zakład Dydaktyki Muzycznej i Kształcenia Wokalnego

Zmiany endogenne i egzogenne repertuaru pieśniowego Beskidu Śląskiego Wybrane przykłady*

Endogenous and exogenous transformations in the song repertoire of the Silesian Beskid. Selected examples

Abstract: The article deals with folk music culture in the Silesian Beskid. Endogenous and exogenous transformations in the Beskid repertoire are related to various factors, therefore taking a definite attitude towards them may bring an ambivalent result. In the first case, according to the author, the changes may move in two directions, depending on the repertoire awareness of folk musicians. The transformation process may be conscious when it is based on an authentic, well-known repertoire. In the case of the absence of a solid repertoire basis or being not aware of them (it is mostly true for young musicians), unreflective repeating of musical material occurs, which may result in “musical impoverishment” and even in the “loss of musical tradition”.

Key words: transformations of music folklore, the Silesian Beskid, folk music transformations

Słowa kluczowe: przemiany folkloru muzycznego, Beskid Śląski, transformacje muzyki ludowej

* Artykuł powstał w ramach badań statutowych Instytutu Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach „Zróźnicowanie estetyczne kultury i muzyki XX i XXI wieku”.

Rodzaje przemian

Zmiana jest jedną z głównych cech kultury. Analogicznie, również kultura muzyczna podlega takiemu procesowi, ale nie przeobraża się nagle i całkowicie, a przy tym zawsze zachowuje elementy podkreślające jej tożsamość. Przemianom tym towarzyszą nawiązania do przeszłości i kontynuacja. „[...] zmianę i ciągłość traktuje się jako dwa, ściśle powiązane ze sobą aspekty kultury, która jest całością pozostającą w ciągłym ruchu”¹.

Początkowo badania etnomuzykologiczne koncentrowano na „przedmiotowym i statycznym” rozumieniu tradycji. Szczególnie „tradycja muzyczna miała stanowić najważniejszy przejaw tożsamości i ciągłości kulturowej”² i tylko taka mogła być przedmiotem badań w etnomuzykologii. Badacze początku XX wieku wyraźnie rozgraniczali zjawiska muzyczne należące do „tradycyjnych” i „nietradycyjnych”³. W latach siedemdziesiątych XX wieku niektórzy naukowcy wszystkie odchylenia od „autentyku” traktowali jako element destrukcyjny dla muzyki tradycyjnej⁴. Nieco wcześniej, w latach pięćdziesiątych, w literaturze etnomuzykologicznej stosowano takie określenia związane z przemianami muzyki tradycyjnej, jak „zepsuta”, „zdezintegrowana”, „nieautentyczna”, „pastisz” czy „hybrydy”⁵. Przyczyniły się do tego ówczesne założenia względem autentycznej muzyki, zgodnie z którymi:

- muzyka tradycyjna jest niezmienna, w przeciwieństwie do zjawisk współczesnych;
- kultury autentyczne funkcjonują i są trwałe;
- każda zmiana jest efektem negatywnego oddziaływania cywilizacji zachodniej (wynikiem ekspansji kolonialnej, politycznej, gospodarczej, religijnej itp.);
- zmiany w muzyce tradycyjnej „mają podłoże niemoralne”⁶.

Takie przekonania funkcjonowały długo wśród badaczy działających na płaszczyźnie etnomuzykologicznej. Z czasem zostały obalone.

Kultury kompletnie izolowane nie istniały i nie istnieją, a każdy system muzyczny jest zawsze wytworem kilku komponentów. Międzykulturowy przepływ informacji sprawia, że syntezy muzyczne nie są wyjątkiem, lecz regułą [...]. Nie do utrzymania jest również pogląd, że tradycja kulturowa nie podlega zmianom, że jest ze swej istoty statyczna i ponadczasowa⁷.

¹ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995, s. 293.

² Ibidem.

³ A. FLETCHER: *The Omaha tribe. 27 Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1905-1906*. Washington 1911.

⁴ E. BURROWS: *Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Island*. [Reprint]. „Ethnomusicology” 1958, vol. 2, no. 1, s. 9-22.

⁵ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze...*, s. 295.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

I rzeczywiście, trudno wskazać kultury muzyczne, które można by uznać za niezmiennie. Wielu badaczy schematyczne i jednostajne odtwarzanie dziedzictwa kulturowego uważa za martwe i bezużyteczne. Tutaj ważna jest świadomość wykonawców. Według autorki najistotniejsza dla muzyków ludowych jest znajomość własnego, tradycyjnego repertuaru. Dopiero dobra umiejętność przywoływania pieśni i melodii pochodzących ze źródła pozwala na przejście do kolejnego etapu, tj. tworzenia, komponowania na podstawie doświadczeń muzycznych własnych, a także na przykład sąsiadów. Dużym zagrożeniem dla autentycznego repertuaru jest brak jego świadomości wśród młodego pokolenia muzyków. Nie posiadają oni odpowiedniej bazy i zaczynają tworzyć na kruchych podstawach, łącząc odmienne elementy muzyczne czy maniery wykonawcze pochodzące z różnych regionów. Jedynym wtedy wyznacznikiem staje się gust muzyczny. Wydaje się, że nie jest to właściwa droga i podążanie nią może tworzyć wiele zagrożeń dla tradycyjnego folkloru muzycznego danego regionu. Według Erica Hobsbawma:

Przeciwieństwem tradycji nie jest wszystko to, co współczesne; tradycja łączy przeszłość z teraźniejszością i obejmuje zarówno odtwarzanie dziedzictwa kulturowego, jak i opartą na wartościowaniu selekcję jego elementów [...]. Tradycja jest przeszłością stale rekreowaną w teraźniejszości⁸.

Stąd w przypadku niektórych kapel można obserwować zjawisko podwójnego programu, tzn. równoległego funkcjonowania dwóch repertuarów, kiedy w określonym kontekście przywoływane są melodie źródłowe bądź repertuar przetworzony czy zapożyczony (mówimy tutaj o inklinacjach w kierunku muzyki podhalańskiej, słowackiej, bałkańskiej etc.). Dotyczy to również zespołów muzycznych związanych z Beskidami, które od lat stanowią obszar badawczy autorki (szczególnie Beskid Śląski).

Badacze posiadający kompetencje kulturoznawcze czy etnomuzykologiczne powinni pozostać jedynie obserwatorami i takie stanowisko stara się przyjmować autorka. Nierzadko trudno odseparować się od wartościowania, jednak wieloletnie obserwacje skłaniają do tego. Zmiany folkloru muzycznego należy zapisywać, analizować i interpretować w kontekście innych przemian, które zachodzą w społeczeństwie, a tym samym w danej społeczności⁹ (niezależnie od postaw, jakie reprezentowali etnomuzykolodzy tacy jak Alan Lomax, Walter Wiora, Anthony Seeger, którzy sprzeciwiali się niszczącemu wpływowi Zachodu – według nich miał prowadzić do utraty tożsamości kulturowej)¹⁰.

W literaturze związanej z naukami antropologicznymi wskazuje się dwa zasadnicze typy zmiany – endogenną i egzogenną. Zmiana pierwszego typu

⁸ Ibidem, s. 296; zob. E. HOSBAWM: *Inventing traditions*. W: *The inventing of tradition*. Red. E. HOSBAWM. Cambridge 1983.

⁹ B. KORNHAUSER: *In defence of Kroncong*. W: *Studies in Indonesian music*. Ed. M.J. KARTOMI. Melbourne 1978, s. 106.

¹⁰ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze...*, s. 297.

jest wynikiem innowacji niezależnych od czynników zewnętrznych. Natomiast drugiego typu, zewnętrzna, jest pochodną kontaktu kulturowego¹¹. W etnomuzykologii z kolei funkcjonują dwa stanowiska, które są opozycyjne względem siebie, a dotyczą przemian w muzyce. W jednej z koncepcji zakłada się, że muzyka, która jest elementem systemu kulturowego, zmienia się pod wpływem dynamiki przeobrażeń społeczno-kulturowych, mimowolnie lub na zasadzie wymuszenia¹². Zgodnie z drugim poglądem, zmiany w muzyce nie są zależne od żadnych elementów zewnętrznych i dokonują się w obiegu danej kultury muzycznej. Jako pierwszy kwestie związane z wewnętrznymi transformacjami kultury muzycznej podjął Alan Merriam w latach sześćdziesiątych XX wieku. Wśród najważniejszych spostrzeżeń poczynionych przez badacza należy wymienić następujące:

- różne kultury mają odmienne tempo i zakres zmian zachodzących na płaszczyźnie kultury muzycznej;
- różne rodzaje muzyki w danej kulturze wykazują różną tendencję do ulegania wpływom (np. muzyka religijna kontra muzyka towarzyska);
- zmiany kultury muzycznej pojawiają się ze względu na zjawisko wariabilności;
- istnieje zależność pomiędzy funkcją repertuaru a jego specyfiką (w danej społeczności pewne elementy repertuaru występują częściej ze względu na swoją funkcjonalność);
- repertuar wolny od ograniczeń funkcjonalnych jest bardziej podatny na zmiany;
- akceptacja zmian w danej kulturze muzycznej odbywa się na linii modernizm-tradycjonalizm¹³.

Według Sławomiry Żerańskiej-Kominek procesy związane ze zmianą elementów w danej kulturze muzycznej uzależnione są od potencjału muzycznego, rozumianego jako zespół warunków, dzięki którym możliwa jest transformacja. Zmiana ta może być procesem płynnym i uporządkowanym albo przeciwnie – następować nagle i chaotycznie. Potencjał muzyczny to nie tylko sama przemiana i możliwość jej zaistnienia, ale również dookreślenie kierunku rozwoju. Przykładem może być transformacja dawnej muzyki europejskiej – od przekazu ustnego, wariantowości i wariabilności do kompozycji i notacji (w dużym uproszczeniu). Wyróżnia się pięć rodzajów czy też płaszczyzn potencjału muzycznego: poznanie, wiedzę muzyczną, czas, strukturę muzyczną i kontekst wykonania. Poznanie dotyczy wiedzy na temat struktury form i gatunków muzycznych oraz ich powiązań z rozwojem historycznym. Wiedza muzyczna to z kolei doświadczenia przekazywane w formie ustnej (mity, legenda itp.) lub pisemnej. Czas jest jedną z podstawowych cech wykonania muzycznego, w jego obrębie dany

¹¹ Ibidem, s. 298.

¹² A. LOMAX: *Folksong style and culture*. Washington 1971.

¹³ A. MERRIAM: *The anthropology of music*. [Evanstone, III] 1964.

utwór ulega przekształceniom, przeobrażeniom. Bez wątplenia na ten element ma wpływ rozwój technologii (możliwość zapisu nie tylko w postaci papierowej, ale też audiowizualnej), zaś struktura muzyczna to inaczej forma. Ostatnia ze wspomnianych składowych, tj. kontekst wykonania, ma zasadnicze znaczenie dla samego aktu wykonawczego, a są nim okoliczności, w których muzyka jest prezentowana (np. czy jest to wykonanie tylko dla własnej społeczności czy już mieszczące się w ramach folkloryzmu)¹⁴.

Zmiany egzogenne mogą występować w związku ze zjawiskiem akulturacji muzycznej. Pierwsze dotyczące go badania zostały przeprowadzone w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych.

Przez akulturację rozumie się te zjawiska, które zachodzą wówczas, gdy dwie grupy ludzi o odmiennych kulturach wchodzi z sobą w stałe i bezpośrednie kontakty, pociągające za sobą zmiany w pierwotnych wzorach kultury jednej lub obydwu grup¹⁵.

W 1955 roku Merriam pisał:

Jeśli dwie pozostające w stałym kontakcie grupy ludzi mają wiele cech wspólnych w jakiejś dziedzinie kultury, to wymiana idei między nimi będzie znacznie częstsza niż w przypadku, gdy charakterystyczne cechy ich kultury znacznie się od siebie różnią¹⁶.

Jego badania nad przemianami rodzimej muzyki afrykańskiej i indiańskiej w zderzeniu z muzyką zachodnią zaowocowały wnioskami, które ukazały ogromne różnice pomiędzy badanymi kulturami muzycznymi. Zdaniem Merriama te odmienności uniemożliwiły wzajemne synkretyczne współistnienie w jednym stylu indiańsko-europejskim¹⁷.

W wyniku procesów akulturacyjnych mogą nastąpić przekształcenia jednej lub obu z dwóch kultur muzycznych, które się z sobą stykają. W zależności od rodzaju kontaktu takie zjawiska mogą prowadzić do modyfikacji przyjętego systemu. Rezultatem tej zmiany może być reorganizacja, hybrydyzacja czy, w najbardziej skrajnym przypadku, powstanie nowej kultury muzycznej¹⁸. Skutki mogą wystąpić w sześciu konfiguracjach, tj. jako:

- całkowite odrzucenie wkraczającej kultury;
- wymiana pojedynczych elementów tradycji muzycznej;
- pluralistyczna koegzystencja;
- muzyczne odrodzenie narodowe;

¹⁴ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze...*, s. 300–301.

¹⁵ R. REDFIELD, R. LINTON, M. HERSKOVITS: *A memorandum on the study of acculturation*. „American Anthropologist” 1938, vol. 38, s. 149–152; cyt. za: ibidem, s. 305.

¹⁶ A. MERRIAM: *The use of music in the study of a problem acculturation*. „American Anthropologist” 1955, vol. 57, s. 28; cyt. za: S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze...*, s. 307.

¹⁷ Ibidem, s. 28.

¹⁸ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze...*, s. 313.

- zubożenie tradycji muzycznej;
- zanik tradycji muzycznej¹⁹.

Odrzucenie wkraczającej kultury może być spowodowane na przykład przeszkodami ekonomicznymi, klasowymi, technologicznymi. Wyparcie może nastąpić ze względu na negatywny stosunek czy – jak pisze Sławomira Żerańska-Kominek – „wynikać z postaw natywistycznych, tzn. zorientowanych na ochronę »czystości« własnej kultury”²⁰. Wymiana (inkorporacja) pojedynczych elementów tradycji muzycznej polega na przejmowaniu czy przekazywaniu niewielkich jej części, bez interwencji politycznej czy militarnej.

Należy jednak zaznaczyć, że zapożyczanie pojedynczych elementów muzycznych samo w sobie nie stanowi przyczyny zasadniczych przeobrażeń w systemie kulturowym i nie zawsze wiąże się ze znaczącą zmianą gustów, postaw lub koncepcji²¹.

Takie działania mogą być zatem wstępnymi, jeśli chodzi o akulturację muzyczną, stanowić swoistego rodzaju preludium.

Kolejna konfiguracja to pluralistyczna koegzystencja tradycji muzycznych. W ramach tak działającej kultury może funkcjonować muzyka własna, która istnieje niezależnie od kultur muzycznych innych grup etnicznych (z zachowaniem autonomii). Takie muzyczne współistnienie pojawia się najczęściej w multi-etynicznych środowiskach miejskich i trwa do momentu, kiedy członkowie każdej z grup egzystują wyłącznie w ramach swojej własnej grupy. Z czasem może nastąpić chęć zbiorowego muzykowania i tutaj następuje łączenie i transformacja elementów pochodzących z różnych kultur muzycznych²².

Może zdarzyć się tak, że następuje odrzucenie własnej kultury muzycznej w wyniku dominacji drugiej kultury. Po czasie podejmowane są wysiłki mające na celu natywistyczne odrodzenie rodzimej tradycji. „Odrodzenie natywistyczne jest często wywołane dążeniem do osiągnięcia narodowego lub rasowego prestiżu, a także z innych powodów: historycznych, artystycznych lub turystycznych”²³ (w ten sposób odrodziły się muzyka i taniec *gamelan* na Malajach czy tańce żydowskie w Izraelu).

Utrata tradycji muzycznej może nastąpić pod naciskiem albo też naturalnie, kiedy instytucje związane z muzyką przestają istnieć i są zastępowane instytucjami o innym charakterze, w zależności od potrzeb. Podłożem bywają działania militarne, religijne, społeczno-polityczne czy kulturowe²⁴. Według Bruno Nettla,

¹⁹ B. NETTL: *Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts*. „Ethnomusicology” 1978, vol. 22, no. 1, s. 130–134.

²⁰ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze...*, s. 314.

²¹ Ibidem, s. 315.

²² A. MERRIAM: *The anthropology of music*. Northwestern University Press 1964, s. 315.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 317.

utrata muzyczna następuje wtedy, gdy wymiera cała reprezentująca ją populacja, co jest zjawiskiem rzadkim (przykład kultury Aborygenów w Tasmanii)²⁵.

Zubożenie muzyczne związane jest ze stopniowym zamieraniem niektórych elementów w tradycyjnej muzyce. Takie zjawisko łączone może być z procesami asymilacji, gdy jedna z kultur rezygnuje z własnej na rzecz kultury obcej. Szczególnie wówczas, gdy obca kultura jest oceniana wyżej niż własna, jako lepsza, bardziej wartościowa (obca kultura muzyczna często jest wtedy odmienna od własnej; np. grupy Aborygenów żyjące w miastach)²⁶. Są to jedynie wybrane przez autorkę przykłady następstw przemian akulturacyjnych.

Kultura muzyczna Śląska Cieszyńskiego i tym samym Beskidu Śląskiego, ze względu na położenie geograficzne regionu, styka się z innymi, sąsiednimi kulturami muzycznymi. Pisząc o wpływach czeskich, morawskich, słowackich, a także bałkańskich, Daniel Kadłubiec zauważył, że byłoby „wręcz nieprawdopodobne, gdyby na obszarze o takiej historii ich nie było”²⁷. Ten sam autor pisał o popularnym wątku balladowym *Na Podolu biały kamień* (niestety autorka pracy nie zanotowała tego wątku podczas swoich badań w terenie)²⁸:

[...] obydwie typy, czeski i polski, spotkały się, ale nie złąły, tylko wytworzyły specyficzne warianty, nie będące zlepkiem innych, co świadczy o sile twórczej tutejszego pogranicza, którego nie można określić jako „terenu przejściowego”, gdzie stykały się, a nie mechanicznie mieszały kultury²⁹.

I rzeczywiście, stykowość nie jest jednoznaczna z nijakością i płynnością etniczną. Kultura, a tym samym język czy tradycja, nie istnieją tutaj w izolacji, lecz rozwijają się w kontekście innych kultur. Niektóre zjawiska trudno jednak precyzyjnie określić. Według autorki, beskidzkiej kultury muzycznej, w kontekście przemian akulturacyjnych, częściowo dotyczy zjawisko wymiany pojedynczych elementów tradycji muzycznej i pluralistycznej koegzystencji tradycji muzycznych.

Z przeprowadzonych analiz, na podstawie materiałów zarówno empirycznych, jak i o charakterze źródłowym (polskich, czeskich, morawskich) można wysnuć wniosek, że beskidzki folklor muzyczny na tle wszystkich wymienionych grup niejako rozwija się samodzielnie, ale też czerpie elementy z repertuaru

²⁵ B. NETTL: *Some aspects of the history...*, s. 130.

²⁶ S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Muzyka w kulturze...*, s. 317.

²⁷ D. KADŁUBIEC: *Związki i zależności kulturowe na pograniczu czesko-polskim Śląska*. W: *Razem czy osobno – przenikanie kultur polsko-czeskich na kresach południowych*. Red. M. SZCZYGIELSKA, M. MICHAŁCZYK. Racibórz 2009.

²⁸ Autorka rozpoczęła badania terenowe (indywidualne i grupowe) na terenie Trójwsi Beskidzkiej (Istebna, Jaworzynka, Koniaków) w 2011 roku. Pokłosem tych działań będzie rozprawa habilitacyjna na temat repertuaru pieśniowego Śląska Cieszyńskiego (w tym Beskidu Śląskiego), jego cech, transformacji, przekształceń na linii folklor – folkloryzm – folk.

²⁹ *Ibidem*, s. 58.

sąsiadów (specyfika położenia geograficznego). Każda z tych grup (czeska, morawska, słowacka) ma własne warianty pieśniowe, a wykazanie ich podobieństw i różnic jest możliwe tylko dzięki szczegółowej analizie konkretnych przypadków (co też autorka uczyniła).

Zarówno w przeszłości, jak i obecnie można wskazać wiele inicjatyw służących wspólnemu muzykowaniu (imprezy towarzyskie, muzyka w karczmie, wesela, a także festiwale, przeglądy i bale). Takie okoliczności umożliwiają wymianę repertuaru czy przynajmniej jego prezentację. Zagrożeniem dla repertuaru tradycyjnego mogą być działania młodych muzyków będące wynikiem kontaktów z muzykami na przykład innych narodowości, jeśli takie spotkania są traktowane bezrefleksyjnie. Może wtedy następować zjawisko zubożenia muzycznego³⁰. Jak zostało to już wspomniane, nie chodzi o ograniczenie kontaktów, które są zjawiskiem naturalnym, nie należy jednak zapominać o kwestii potrzeby świadomości własnych melodii i pieśni. Poznanie repertuaru sąsiadów jest czynnikiem ubogacającym, dającym na pewno inspiracje do twórczego myślenia muzycznego. Muzyk ludowy powinien najpierw dobrze poznać i umieć odtworzyć wzory repertuarowe własnego kręgu kulturowego, by móc poznawać obce. Powinien ponadto mieć doskonałą świadomość nie tylko melodii, ale też stylu gry i związanych z nim manier wykonawczych, na podstawie autochtonicznego zasobu prawideł praktyki muzycznej. Bez znajomości tych podstaw może dochodzić z czasem do zaniku rodzimej kultury muzycznej na rzecz sąsiedniej, a co gorsza – także do bezrefleksyjnego włączenia na przykład morawskiego stylu gry do polskich manier wykonawczych. W nurcie folkowym jest to dozwolone, ale według ortodoksyjnych folklorystów zaburza ciągłość nurtu tradycyjnego (przykładem różnego rodzaju formacje muzyczne i kapele ludowe mieszające repertuar karpacki, w zakresie zarówno wykonania, jak i melodii czy tekstów).

Materiał pieśniowy – przykład przemian

Analiza całościowa zebranych materiałów i wniosków będących rezultatem prowadzonych przez autorkę badań³¹ pozwala stwierdzić, że współcześnie obserwowany i notowany repertuar pieśniowy Beskidu Śląskiego (jednocześnie

³⁰ Zob.: J.Z. PRZEREMBSKI: *Ludowa kultura muzyczna – tradycja modyfikowana*. „Muzyka” 2006, nr 1–2, s. 207–221.

³¹ Autorka prowadzi badania nad zaolziańskim folklorem muzycznym od 2002 roku (zob. np. M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011), zaś od 2006 – archiwizuje i analizuje repertuar z południowej części tego obszaru, tj. Beskidu Śląskiego.

w odniesieniu do repertuaru Śląska Cieszyńskiego) ewoluuje³². Przemiany te są zależne od tego, do jakiej grupy wiekowej należą wykonawcy, i od funkcji, jakie dane pieśni pełnią w danej społeczności.

W pozyskanym materiale empirycznym (wśród pokolenia najstarszego i średniego) jawią się pieśni „u źródła” (powszechne, obrzędowe i zawodowe), jak również popularne, zaliczane do tzw. szlagierów. Te ostatnie z kolei funkcjonują dzięki placówkom kulturalnym, edukacyjnym, zespołom regionalnym (folklorizm) wśród pokolenia dzieci i młodzieży. Jest to repertuar dobrze znany w badanym środowisku, często wykonywany i utożsamiany z kulturą ludową, zarówno na wsi, jak i w mieście³³. Za odrębne zjawisko można uznać akulturację, zapożyczanie i styk z kulturami sąsiednimi, co sprzyja rozwojowi nurtu folkowego, który można nazwać hybrydowym (termin wprowadzony przez autorkę).

Istnieje pewien kanon pieśni, które wydawały się tworzyć niezmienny model³⁴, jednak obecnie pod wpływem między innymi repertuaru sąsiednich regionów czy krajów uległ on transformacji. Przemiany w konkretnych wątkach pieśniowych mogą następować w płaszczyźnie czasowej (przykłady materiałów zastanych – śpiewniki, przekaz pokoleniowy i czynniki akulturacyjne), a także gatunkowej (hybrydyzacja).

Jedną z takich pieśni, niejako kanonicznych, jest pieśń o incipicie „Doliny, doliny, doliny...”. W materiale empirycznym autorki występuje jako pieśń wolnometryczna, oparta na pentachordzie molowym. Wykonana została przez reprezentującą autochtonów śpiewaczkę, w wieku sytuującym ją na granicy średniego i starszego pokolenia (Małgorzata Małyjurek, ur. 1948, Jaworzynka).

W zbiorach pieśni Śląska Cieszyńskiego, w kontekście analizy chronologicznej, wspomniana pieśń była zapisywana w licznych wariantach. W zapisach Jerzego Drozda (Istebna 1937) pojawia się w metrum 2/2, zaś w w zbiorze Jana Taciny³⁵ ukazana jest jako wariant z bifurkacją IV stopnia skali (elementy skali góralskiej połączone ze skalą molową) oraz incydentalnym podwyższeniem stopnia III, co – szczególnie w drugim wersie – daje wrażenie skali całotonowej. W nieco wcześniejszym zbiorze Jana Stanisława Bystronia pieśń ta została zanotowana z niewielkimi zmianami (1906), ale z bifurkacją IV stopnia³⁶. Również w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*³⁷ zapisany wariant z 1977 roku (Istebna)

³² Artykuł stanowi jedynie niewielki wycinek przygotowywanej pracy poświęconej folklorowi muzycznemu Beskidu Śląskiego i jego przemianom. Stąd tak szerokie refleksje autorki, które poddyktowane są obserwacją i analizą repertuaru źródłowego (śpiewniki) i repertuaru pochodzącego z badań empirycznych (Śląsk Cieszyński, w tym Beskid Śląski i Zaolzie).

³³ Autorka bierze pod uwagę na przykład ściśle południe, czyli Trójwies (Istebna, Jaworzynka, Koniaków), jak też Cieszyn czy Wisłę.

³⁴ J. STĘSZEWSKI: *Wzór czy model, a może wzór i model? Do problemów języka muzykologii*. W: J. STĘSZEWSKI: *Rzeczy, świadomość, nazwy, o muzyce i muzykologii*. Poznań 2009, s. 279–283.

³⁵ J. TACINA: *Gronie nasze gronie*. Katowice 1959, s. 109.

³⁶ J.S. BYSTRON: *Pieśni ludowe z Polskiego Śląska*. Kraków 1927, s. 241.

³⁷ A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988, s. 288.

wskazuje na wspomnianą chwiejność IV stopnia skali. Drugi wariant z tego samego zbioru (1976) podstawowy szkielet melodyczny zachowuje właściwie bez zmian i nie ma tu wykazanej wcześniej chwiejności IV stopnia skali. Dla odmiany odnotowane są glissanda.

W materiałach zanotowanych przez Jaromíra Gelnara i Oldřicha³⁸ występują też warianty z Hřavý (wsi, która pierwotnie znajdowała się w granicach Polski, a po 1924 roku, na podstawie referendum, została włączona do Czechosłowacji). Zdecydowanie mają one inne cechy, takie jak na przykład tonacja durowa, brak bifurkacji, które odróżniają je od wariantów beskidzkich i cieszyńskich, natomiast rytm zapisany jest w postaci grup triolowych, z czego wynika specyficzna chwiejność rytmiczna. Warstwa tekstu słownego pozostaje niezmienną. Pieśń ta figuruje w repertuarze regionalnych zespołów, na przykład „Istebnej” czy „Koniakowa”, i takie jej wykonania są częścią folkloryzmu estradowego. Występuje także w twórczości artystycznej nurtu folkowego, między innymi grają ją zespoły o pochodzeniu beskidzkim, na przykład „Trio”³⁹. Pieśń *Doliny* w wykonaniu tego zespół prezentuje kompilację wariantów zapisanych przez Alinę Kopoczek, jednak bifurkacja IV stopnia nie pojawia się w nim. Transformację stanowi w tym wypadku niespecyficzne instrumentarium (m.in. klarnet basowy w połączeniu z piszczałką pasterską i akordeonem), co jest jedną z cech charakterystycznych muzyki folkowej w ogóle.

Muzycy autochtoni z Beskidu Śląskiego, jak Józef Broda⁴⁰ czy Jozsko Broda⁴¹ również wykorzystują tę pieśń w swojej twórczości, z użyciem tradycyjnego in-

³⁸ J. GELNAR, O. SIROVATKA: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*. Praga 1957, s. 68.

³⁹ Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury*. Uniwersytet Śląski w Katowicach 2013, utwór nr 12; Zbigniew Wałach – urodził się w 1961 roku w Istebnej. Muzyk i kompozytor, twórca i instrumentalista, od wielu lat działa na rzecz ciągłości i rozwoju muzyki tradycyjnej swojego regionu. Dzięki niemu zespół ściśle nawiązuje w swej twórczości do tradycji muzycznych, w jakich muzycy zostali wychowani, a także wprowadza wiele nowych detali, nie naruszając elementów tradycyjnych. Od lat wspiera działalność folklorystyczną na polu artystycznym i edukacyjnym (współpraca z wieloma artystami, m.in. Stanisławem Deją, Józefem Skrzekiem, Barbarą Pakurą). Laureat wielu wyróżnień i nagród.

⁴⁰ Józef Broda – urodzony w 1941 roku w Ustroniu-Lipowcu. Multiinstrumentalista, budowniczy instrumentów ludowych, pedagog, wielokrotnie nagradzany na festiwalach krajowych i zagranicznych. Organizował warsztaty muzyczne, obrzędowe na pograniczu teatru, dla dzieci z całego świata. Prowadził zajęcia ze studentami i nauczycielami, ucząc ich wsłuchiwanie się w naturę. Gra z „Warszawskim Kwartetem Saksofonowym”, wykonującym muzykę klasyczną, co nadaje tej muzyce nowy wymiar. *Broda Józef*. <http://www.folk.pl/folk/Zespoly/Zespol.php?BrodaJozef> [data dostępu: 11.07.2014].

⁴¹ Jozsko Broda – urodził się w 1972 roku w Istebnej, wsi położonej w Beskidzie Śląskim. Od najmłodszych lat, podpatrując mistrzów muzyki źródłowej – ojca, Józefa Brodę, a także grającego na instrumentach beskidzkich Jana Sikorę „Gajdosza” – zdobywał niepowtarzalny warsztat gry na wielu instrumentach ludowych (m.in. drumli, okarynie, fujarach: postnej, sałaskiej, pięćciotworowej, sześciotworowej, rogach, trąbicie, skrzypcach, gajdach beskidzkich, kozie podhalańskiej, a także na tak niezwykłych instrumentach, jak liść, słomka i trzcina). Już w wieku czterech lat zaczął u boku ojca koncertować w Polsce i za granicą. Dziś trudno zliczyć zagrane przez Jozzka Brodę

strumentarium pasterskiego (piszczalki, drumle, trombita – Józef Broda⁴²). Jozsko Broda opracował pieśń w układzie wielogłosowym, z podziałem na śpiew kobiecy i męski, z wykorzystaniem tradycyjnej ludowej emisji głosu⁴³. Zespoły folkowe, tworzone przez autochtonów z Beskidu, nie tylko Śląskiego, ale też na przykład Żywieckiego, także sięgają po ten wątek muzyczny. Przykładem może być zespół „Psio Crew”, który nie poddaje zmianie linii melodycznej i wykonuje utwór w sposób tradycyjny, z towarzyszeniem takiegoż instrumentarium, a jednocześnie wprowadza aranżację, odwołując się do gatunków muzyki elektronicznej wraz z ich specyficzną rytmiką (*beat*)⁴⁴. Również zespół „Krzikopa” (Górny Śląsk) ma tę pieśń w swoim repertuarze. Linia melodyczna wykonywana jest przez głosy żeńskie, bez bifurkacji IV stopnia skali, również – jak w przypadku formacji „Psio Crew” – w połączeniu z muzyką elektroniczną i w rockowej aranżacji⁴⁵.

Ciekawe rezultaty przyniosło włączenie pieśni *Doliny* do repertuaru przez Joannę Słowińską⁴⁶, artystkę wywodzącą się z kręgu muzycznej kultury Polski nizinnej (Poznański Dom Tańca). W jej wykonaniu linia melodyczna pieśni pozostaje zgodna ze „źródłem” (brak jest tutaj podwyższenia IV stopnia skali), natomiast aranżacja sytuuje się w nurcie muzyki klubowej, rockowej, z elementami jazzu⁴⁷.

Podsumowując, można wskazać pewną tendencję, która dotyczy nie tylko tego konkretnego wątku pieśniowego. Repertuar źródłowy stanowi doskonałą

koncerty, odbyte *tournée*, współtworzone projekty i zespoły, przeprowadzone warsztaty artystyczne dla dzieci i młodzieży, wydane płyty, zdobyte nagrody. Swoją sukces artystyczny zawdzięcza nie tylko talentowi muzycznemu i ogromnemu wysiłkowi włożonemu w doskonalenie swoich zdolności, ale przede wszystkim swojemu pochodzeniu, kulturze, w której się wychował. Muzyka źródłowa, która powstała w kręgu kulturowym Karpat, stanowi naturalne i wciąż bijące źródło inspiracji artysty. *Jozsko Broda*. <http://www.jozskobroda.pl/pl/bio> [data dostępu: 11.07.2014].

⁴² Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=oCzPU1BW3B0> [data dostępu: 11.07.2014].

⁴³ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=JEBqGjIfrXo> [data dostępu: 11.07.2014].

⁴⁴ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=XuBX3nb3acI&list=RDXuBX3nb3acI> [data dostępu: 11.07.2014].

⁴⁵ „Krzikopa” – *larmo po naszymu*. <http://gryfnie.com/kultura/krzikopa/> [data dostępu: 11.07.2014].

⁴⁶ Joanna Słowińska – urodzona w 1971 roku, pieśniarka, skrzypaczka. Absolwentka Akademii Muzycznej w Poznaniu. W jej repertuarze przeważa polska i słowiańska muzyka tradycyjna w różnych odsłonach (szczególnie tych o zabarwieniu folkowym). Jest wielokrotną laureatką prestiżowego festiwalu Polskiego Radia „Nowa Tradycja”: w roku 1999 zdobyła Grand Prix wraz z zespołem „Muzykanci”, a w 2004 roku – wszystkie możliwe główne nagrody indywidualne: Grand Prix Nowa Tradycja, Niezależną Nagrodę Publiczności „Burza Braw” oraz Nagrodę Specjalną „Złote Gęśle”, przyznawaną przez TVP Polonia. Jest też laureatką Grand Prix (wraz z zespołem „Muzykanci”) i Nagrody Specjalnej za Szczególną Indywidualność Sceniczną festiwalu „Eurofolk” (1999) oraz dwukrotną finalistką Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (2004, 2005). Obecnie koncertuje z zespołem złożonym z krakowskich instrumentalistów, współpracuje z formacją „Stanisław Słowiński Quintet” (laureatami Grand Prix Jazz Juniors 2015). *Joanna Słowińska*. <http://www.slowinska.art.pl/bio--about.html> [data dostępu: 13.07.2014].

⁴⁷ <http://www.slowinska.art.pl/> [data dostępu: 11.07.2014].

inspirację, bazę tworzenia nowej jakości muzycznej. W przypadku pieśni *Doliny* po repertuar ten sięgają nie tylko artyści związani z Beskidami. Analiza wykonań tej pieśni przez muzyków autochtonów pozwala na przedstawienie kolejnych wniosków. Powszechność tego wątku (na płaszczyźnie folkloryzmu) staje się często przyczyną bezrefleksyjności wykonania, co jest szczególnie słyszalne w obrębie tonalności (pomijana jest bifurkacja IV stopnia skali, która w realizacji może sprawiać trudności). Ogólnie występuje inklinacja do ugruntowania melodyki w tonalności dur-moll. Wynika to również z pragmatyzmu – zespoły folklorystyczne często doskonaliły swoje umiejętności (na próbach) przy akompaniamencie pianina czy akordeonu, co nie sprzyja wykonywaniu śpiewów opartych na skalach modalnych (można tę tendencję zaobserwować zarówno podczas wykonań oficjalnych-scenicznych, jak i w sytuacjach prywatnych, takich jak urodziny czy jubileusze).

Konkluzja

Przemiany endogenne i egzogenne w repertuarze beskidzkim związane są z różnymi czynnikami i ustosunkowanie się do nich może mieć wymiar ambiwalentny. Jeśli chodzi o zmiany endogenne, według autorki, mogą one podążać w dwóch kierunkach, w zależności od świadomości repertuarowej muzyków ludowych. Transformacja może być wynikiem przemyślanych wyborów wykonawców, dla których bazę stanowi autentyczny, dobrze znany repertuar (wariabilność, hybrydyzacja). Takie przekształcenia wydają się akceptowane w lokalnej społeczności, co często bywa podyktowane autorytetem lidera zespołu, który niejako pełni funkcję „strażnika tradycji”. Z kolei w przypadku braku mocnych podstaw repertuarowych, braku ich świadomości (najczęściej charakteryzuje to młodych muzyków) następuje bezrefleksyjne powtarzanie materiału muzycznego, na przykład bez kontynuacji manier wykonawczych specyfikujących dany region, które może prowadzić do zubożenia muzycznego, a nawet do utraty tradycji muzycznej. Według autorki, jak przedstawiła to w artykule, beskidzkiej kultury muzycznej, w kontekście przemian akulturacyjnych, częściowo dotyczy zjawisko wymiany pojedynczych elementów tradycji muzycznej i pluralistycznej koegzystencji tradycji muzycznych.

Bibliografia

- BAUMAN-SZULAKOWSKA J.: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922–1939*. Katowice 1994.
- BIELAWSKI L.: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999.
- Broda Józef. <http://www.folk.pl/folk/Zespoly/Zespol.php?BrodaJozef> [data dostępu: 11.07.2014].
- BURROWS E.: *Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Island*. [Reprint]. „Ethnomusicology” 1958, vol. 2, no. 1, s. 9–22.
- BYSTRONŃ J.S.: *Pieśni ludowe z Polskiego Śląska*. Kraków 1927.
- DAHLIG P.: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. W: „Studia Instytutu Sztuki PAN”. T. 3. Warszawa 1998.
- FLETCHER A.: *The Omaha tribe. 27 Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1905–1906*. Washington 1911.
- GELNAR J., ŠIROVATKA O.: *Slezské písně z Třinecka a Jablunkovska*. Praga 1957.
- HLAWICZKA K.: *Przenikanie i wzajemne wpływy elementów muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszyńskim*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku Cieszyńskim*. Katowice 1984.
- HOBBSAWM E.: *Inventing traditions*. W: *The inventing of tradition*. Red. E. HOSBAWM. Cambridge 1983.
- <http://www.slowinska.art.pl/> [data dostępu: 11.07.2014].
- <https://www.youtube.com/watch?v=JEBqGjIfRxo> [data dostępu: 11.07.2014].
- <https://www.youtube.com/watch?v=oCzPU1BW3B0> [data dostępu: 11.07.2014].
- <https://www.youtube.com/watch?v=XuBX3nb3acI&list=RDXuBX3nb3acI> [data dostępu: 11.07.2014].
- Joanna Słowińska. <http://www.slowinska.art.pl/bio--about.html> [data dostępu: 13.07.2014].
- Joszek Broda. www.joszekbroda.pl/pl/bio [data dostępu: 11.07.2014].
- KADŁUBIEC D.: *W cieszyńskim mateczniku*. Czeski Cieszyn 2015.
- KADŁUBIEC D.: *Związki i zależności kulturowe na pograniczu czesko-polskim Śląska*. W: *Razem czy osobno – przenikanie kultur polsko-czeskich na kresach południowych*. Red. M. SZCZYGIELSKA, M. MICHALCZYK. Racibórz 2009, s. 50–62.
- KOPOCZEK A.: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988.
- KORNHAUSER B.: *In defence of Kroncong*. W: *Studies in Indonesian music*. Red. M.J. KARTOMI. Melbourne 1978, s. 104–183.
- „Krzikopa” – *larmo po naszymu*. <http://gryfnie.com/kultura/krzikopa/> [data dostępu: 11.07.2014].
- LOMAX A.: *Folksong style and culture*. Washington 1971.
- MERRIAM A.: *The anthropology of music*. [Evanstone, III] 1964, s. 301–313.
- MERRIAM A.: *The use of music in the study of a problem acculturation*. „American Anthropologist” 1955, vol. 57, s. 28–34.
- NETTL B.: *Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts*. „Ethnomusicology” 1978, vol. 22, nr 1, s. 123–136.
- PRZEREMBSKI Z.J.: *Ludowa kultura muzyczna-tradycja modyfikowana*. „Muzyka” 2006, nr 1–2, s. 207–221.
- REDFIELD R., LINTON R., HERSKOVITS M.: *A memorandum on the study of acculturation*. „American Anthropologist” 1938, vol. 38, s. 149–152.
- STĘSZEWSKI J.: *Wzór czy model, a może wzór i model? Do problemów języka muzykologii*. W: J. STĘSZEWSKI: *Rzeczy, świadomość, nazwy, o muzyce i muzykologii*. Poznań 2009, s. 279–283.
- TACINA J.: *Gronie nasze gronie*. Katowice 1959.
- ŻERAŃSKA-KOMINEK S.: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa 1995.