



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Instrumenty i kapele ludowe w folklorze pieśniowym Śląska Cieszyńskiego

Author: Andrzej Wójcik

Citation style: Wójcik Andrzej. (2018). Instrumenty i kapele ludowe w folklorze pieśniowym Śląska Cieszyńskiego. W: B. Mika, M. Szyndler (red.), "Muzyka na Śląsku Cieszyńskim" (S. 78-93). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Andrzej Wójcik

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Instrumenty i kapele ludowe w folklorze pieśniowym Śląska Cieszyńskiego

Grej muzyczku, będziesz w niebie,
A basista wedle ciebie...

Badaczem, który zajął się problematyką cieszyńskich kapel ludowych, jako zagadnieniem odrębnym, był Alojzy Kopoczek¹. Podobnego rodzaju ujęcie znaleźć można w dwu niepublikowanych pracach dyplomowych – Beaty Miarkovej² i Janiny Pawlitko³. Fragmentarycznie, jako rozwinięcie innych wątków badawczych, różne kwestie związane z funkcjonowaniem cieszyńskich kapel ludowych omawiane były m.in. przez badaczy i autorów zainteresowanych folklorem tanecznym, pieśniowym, ludowymi instrumentami, strojami, obrzędami i zwyczajami⁴.

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku z inspiracji postacią Kopoczka cieszyńskie kapele stały się przedmiotem zainteresowania autora niniejszego opracowania. Do ukończenia szerszej zakrojonego projektu jednak nie doszło. Owocem podjętych studiów były m.in. prezentacje wybranych zagadnień szczegółowych w ramach sesji i konferencji naukowych⁵ oraz w formie artykułu zamieszczonego

1 A. KOPOCZEK: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. Czeski Cieszyn 1995, s. 43–56.

2 B. MIARKOVA: *Tradicni lidove muziky na Tesinsku*. Praca dyplomowa wyk. pod kier. Ph. dr. Jana Mazurka. Ostrawa 1988.

3 J. PAWLITKO: *Cieszyńskie kapele ludowe. Przegląd problematyki*. Praca dyplomowa wyk. pod kier. dr. Alojzego Kopoczka. Cieszyn 1990.

4 M.in.: J. MARCINKOWA: *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*. Warszawa 1969, 1971; EADEM: *Tańce Beskidu i Pogórza cieszyńskiego*. Warszawa 1996; J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. 1: *Śląsk cieszyński*. Bielsko-Biała 1981; A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*. Bielsko-Biała 1984; M. SZYNDLER: *Repertuar muzyczny południowej części Śląska Cieszyńskiego (Beskid Śląski) – tradycja i współczesność*. Cieszyn 2012; W. MOTYKA: *Śpiewnik karpacki*. Milówka 2013.

5 M.in.: Przekazy i publikacje folklorystyczne jako źródło wiadomości o zespołowym muzykowaniu instrumentalnym ludu cieszyńskiego. Konferencja naukowa „Kultura Muzyczna

w posesyjnej publikacji zbiorowej⁶. Następstwem podjętego wówczas wysiłku jest także niniejsza kompilacja. Prócz skrótego przeglądu dostępnej literatury – z uwzględniającym aspekt historyczny wskazaniem na czerpane z niej inspiracje, wyobrażenia i interpretacje – zamiarem autora było sporządzenie swoistej inwentaryzacji motywów wiążących grę na instrumentach (indywidualną i zbiorową) z treściami folkloru pieśniowego regionu. Ze względu na formę opracowania pominięto szereg elementów, jak np. kwestie terminologiczne (pojęcia: muzyka – zabawa, muzyka – kapela itp.).

Kopoczek poza zarysem historycznym kapel w Polsce nakreślił typologię cieszyńskich kapel i uzupełnił ją omówieniem cech praktyki wykonawczej, funkcji i zasięgu występowania. Całość wzbogacają przykłady nutowe i informacje o najsławniejszych kapelach⁷. W ten sposób otwarta została rozległa perspektywa badawcza z wyraźnie zarysowanym układem systematycznym problematyki. Czynnikiem porządkującym jest w tym wypadku typologia kapel wg składu instrumentów ułożona następująco:

- gajdy i skrzypce;
- gajdy i cymbały;
- kapele smyczkowe;
- kapele mieszane;
- kapele dęte.

Istotny jest tu również historyczny aspekt zagadnienia. Wnioski z badań instrumentologicznych Włodzimierza Kamińskiego⁸, Stanisława Olędzkiego⁹ i Kopoczka¹⁰ potwierdzają historyczną zmienność ludowej praktyki wykonawczej w zakresie zespołowej gry na instrumentach. Wiąże się to poniekąd z rozwojem narzędzi dźwiękowych, jakimi posługiwali się samorodni muzykanci, początkowo będący wytwórcami, w nowszych zaś czasach nabywcami używanych przez siebie instrumentów. Owe przemiany odzwierciedla przedstawiona wyżej typologia, pod względem chronologii sytuująca zespoły dęte na poziomie najbliższym współczesności.

Ziemi Cieszyńskiej”. Cz. I: *Z zagadnień folkloru muzycznego Ziemi cieszyńskiej*. Cieszyn 5–6 grudnia 1995; *Kapele ludowe Śląska Cieszyńskiego jako problem badawczy*. Międzynarodowa konferencja naukowa „Folklorystyka w kontekście nauk humanistycznych”. Cieszyn 20–21 listopada 1996; *Wykonawczy styl kapel śląskich*. Sesja popularnonaukowa w ramach Tygodnia Kultury Beskidzkiej „W kręgu kultury ludowej”. Wisła 5 sierpnia 1999; *Kultura ludowa, kultura narodowa, kultura masowa. Współczesne związki i zależności*. Cieszyńskie Spotkania Folklorystyczne „W kręgu zainteresowań Stanisława Hadyny”. Cieszyn 23 września 2000; *Folkowa alternatywa*. Ogólnopolska sesja naukowa „Ludowość i tradycja wychowania muzycznego na różnych szczeblach kształcenia”. Cieszyn 24–25 kwietnia 2001.

6 A. WÓJCIK: *Kapele cieszyńskie i ich miejsce w przekazie kulturowym*. W: *Folklorystyka na przełomie wieków*. Red. K.D. KADŁUBIEC. Cieszyn 1999, s. 259–273.

7 A. KOPOCZEK: *Kapele ludowe...*, s. 43–56.

8 WŁ. KAMIŃSKI: *Instrumenty na ziemiach polskich*. Kraków 1971.

9 ST. OLĘDZKI: *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków 1978.

10 A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne...*

Cenne uwagi o dawnej praktyce zespołowego muzykowania na instrumentach ludowych odnotowano w pracach Hieronima Feichta¹¹, Zygmunta Szweykowskiego¹² i Zofii Stęszewskiej¹³. Szweykowski w omówieniu szesnastowiecznej wielogłosowości polskiej cytuje m.in. Krzysztofa Kraińskiego, który w 1603 roku piętnował zbiorową muzykę instrumentalną w kościołach. Ten dawny autor wymieniał nazwy instrumentów, które spotykane są także we współczesnym muzykowaniu ludowym, jak: skrzypce, dudy, piszczałki¹⁴. Stęszewska wśród instrumentów wchodzących w skład dawnych kapel wymieniła dudy, skrzypce, piszczałki i bęben. Powołała się na Kaspra Twardowskiego i jego *Bylicę świętojańską* z 1630 roku, wydany w Krakowie w 1558 roku *Wizerunek własny człowieka pocziwego* Mikołaja Reja oraz *Skład albo skarbiec znakomitych sekretów* Jakuba Kazimierza Haura z 1693 roku; pisarze ci znali zespoły, na które składały się: dudy z bąkami i bęben, kozi róg i bęben, skrzypka i dudy¹⁵. Podobieństwo ostatniego zestawu instrumentów do wzoru beskidzkiej kapeli góralskiej jest tu całkiem wyraźne.

O „pośledniejszej” polskiej muzyce instrumentalnej doby baroku czytamy u Feichta. Za taką autor ten uważał muzykę kuligową, karnawałową i weselną muzykę mieszczańską, graną „[...] w drodze z kościoła do domu na cymbałach, skrzypcach, bębnach i innych instrumentach”, oraz chłopską muzykę rozbrzmiewającą w karczmie, złożoną z dźwięków dud i skrzypek¹⁶. Korespondująca z powyższym uwaga Stęszewskiej łączyła brak zapisów dawnej muzyki tanecznej z przypuszczeniem, iż „[...] nauka i przekazywanie tanecznej muzyki użytkowej w Polsce XVI i XVII w. musiały odbywać się poprzez pamięciowe jej przyswajanie”¹⁷. I w tym wypadku analogia z zasadą obowiązującą w tradycyjnej muzyce ludowej wydaje się oczywista.

Na inną cechę ludowej twórczości muzycznej i związanej z nią praktyki wykonawczej zwracał uwagę Béla Bartók, który dostrzegał występujące w niej „zjawisko wymiany” – fenomen, którego przyczyną są wzajemne kontakty różnych środowisk. Węgierski kompozytor i folklorysta dowodził¹⁸, iż muzyka ludowa – utożsamiana przezeń z muzyką wiejską – wskutek kontaktów ze środowiskiem miejskim może zatracić swoją odrębność. Do podobnego wniosku doszedł Ludwik Bielawski, który stwierdzał występowanie w muzyce ludowej cech formalnych i stylistycznych, a nawet całych utworów przejętych z dorobku muzyki profesjonalnej¹⁹.

11 H. FEICHT: *Polskie średniowiecze*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Red. Z. SZWEYKOWSKI. Kraków 1958, s. 9–55; H. FEICHT: *Muzyka w okresie polskiego baroku*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 157–229.

12 IDEM: *Rozkwit wielogłosowości w XVI w.* W: *Z dziejów polskiej...*, s. 79–156.

13 Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 230–262.

14 Z. SZWEYKOWSKI: *Rozkwit wielogłosowości w XVI w.* W: *Z dziejów polskiej...*, s. 155–156.

15 Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 243.

16 H. FEICHT: *Muzyka w okresie polskiego baroku*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 198.

17 Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*. W: *Z dziejów polskiej...*, s. 244.

18 B. BARTÓK: *U źródeł muzyki ludowej*. „Muzyka” 1925, nr 6, s. 130–131.

19 L. BIELAWSKI: *Muzyka ludowa polska*. W: *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1965, s. 240.

Międzyrodowiskowa wymiana kulturowa (sprzyjają jej wzajemne kontakty za-przyjaźnionych zespołów ludowych, grup folklorystycznych, a nawet poszczególnych muzyków) odciska wyraźne piętno w składzie ludowych kapel, w ich repertuarze i manierach wykonawczych. Sporadyczne, zatem mniej ściśle powiązania przyczyniają się do powstawania efektu tzw. wymienności programów, którego to pojęcia używała Jadwiga Sobieska w opisie konsekwencji związanych z występami ludowych artystów po drugiej wojnie światowej w nowej dla nich funkcji widowiskowej²⁰. Zdefiniowane przez Bartóka zjawisko ma więc cechę trwałości, przyswojone zaś przez Sobieską określenie posiada znamię przydatności dla opisu przyczyn i skutków przemian dokonujących się w muzycznym folklorze.

Wiążąca się z przedstawianym tematem zasada niemieckiego uczonego, Hansa Naumanna, czyni z ludu – a więc przede wszystkim ze społeczności rolniczej, chłopskiej – potężną siłę receptywną, w gruncie rzeczy nieproduktywną, lecz wchłaniającą i adaptującą dobra opadłe z kultury warstw wyższych²¹. Oddziaływanie tej zasady znajduje potwierdzenie w repertuarze i praktyce muzycznej cieszyńskich kapel. „Szlifowana” przez wieki samorodna gra ludowych artystów może być w tym wypadku argumentem niezwykle cennym; ulotna, ale nieprzemijająca²², w sensie historycznym i ściśle muzycznym kształtowała się w znacznej mierze pod wpływem rytmiczno-harmonicznych wzorów muzyki baroku i klasycyzmu²³.

Cechą szczególną muzycznego folkloru ziemi cieszyńskiej jest współistnienie w nim dwóch odrębnych tradycji. Terenem oddziaływania pierwszej z nich jest obszar Beskidu Śląskiego. Bardziej podatna na wpływy zewnętrzne związane z procesami urbanizacyjnymi jest pozostała część regionu. Dychotomiczny charakter folkloru śląsko-cieszyńskiego objawia się m.in. w zróżnicowanym instrumentarium i pewnych odmiennościach repertuarowych. Jak wiadomo, dziewiętnastowieczni muzykanci z nizinnej części regionu z łatwością przyswajali i rozpowszechniali rozmaite nowinki techniczne i repertuarowe.

Wypada zgodzić się z przytoczonym przez Giuseppe Cocchiare poglądem Eduarda Hoffmanna-Krayera, wedle którego:

- ludowym jest wszystko to, co świadomie lub nieświadomie krąży wśród ludu;
- faktem najistotniejszym jest dostrzegać w folklorze nie tylko to wszystko, co on przyjmuje, ale przede wszystkim to, co spożytkowuje²⁴.

Z powyższym koresponduje niebudzące wątpliwości twierdzenie Adolfa Chybińskiego, jakoby „[...] Pierwej niż w innych dzielnicach Polski zaznaczył się w wiejskiej muzyce tanecznej na Śląsku wpływ miejskiej kultury, urbanizacja ogarniała i pieśni,

20 J. SOBIESKA: *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*. W: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1968, s. 158.

21 G. COCCHIARA: *Dzieje folklorystyki w Europie*. Warszawa 1971, s. 569.

22 W. MOTYKA: *Kilka uwag o muzyce Karpat*. W: *Śpiewnik karpacki...*, s. 8.

23 M.in. tzw. sekundowanie – charakterystyczny dla muzyki ludowej sposób towarzyszenia melodii, a także zastąpienie tradycyjnych instrumentów pasterskich instrumentami smyczkowymi. Por. *Ibidem*, s. 10.

24 G. COCCHIARA: *Dzieje folklorystyki...*, s. 570.

i muzykę taneczną, tę ostatnią w pierwszym rzędzie²⁵. Podobne wnioski wynikają z obserwacji, które w odniesieniu do dziewiętnastowiecznego repertuaru śląsko-cieszyńskich kapel, na podstawie analizy zawartości muzycznych zeszytów ludowych muzykantów, poczynił Karol Hławiczka²⁶.

Pieśni, przysłowia i porzekadła, zagadki, pamiętniki i inne utwory literackie, a także przekazy ikonograficzne i publikacje prasowe są ważnym, choć niezbyt obfitym źródłem wiadomości o instrumentalnym muzykowaniu ludu cieszyńskiego. Materiału pieśniowego dostarczają przede wszystkim zbiory i publikacje Juliusza Rogera²⁷, Jana Taciny²⁸, Aliny Kopoczek²⁹, Daniela Kadłubca³⁰. Dysponujemy również przykładami pochodzącymi z badań własnych, jak zanotowane pod koniec dwudziestego wieku teksty przyśpiewek weselnych z wymienionymi nazwami instrumentów, a nawet oceną gry kapeli³¹:

1.
O moja muzycko, pociąg ze za smycek,
niechże się ożyni od kowala bycek.

2.
Ej, zagrojże muzycko,
niek ci się nie drzymie,
Ej, bo takom muzyke,
miały dziady w rymie.

Czasami w tekstach pieśni występują wyrażenia onomatopieczne, które w sposób dość kunsztowny odtwarzają brzmienie konkretnego instrumentu. Miarowe wybijanie rytmu w grze cymbalisty ma w poniższym przykładzie formę dwuwiersza:

25 A. CHYBIŃSKI: *O polskich tańcach ludowych*. W: *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Kraków 1961, s. 197.

26 Autor ten stwierdził m.in., iż: „W tych zeszytach muzykanckich dochodzi do głosu zawsze z pewnym opóźnieniem [...] moda na nowe tańce, które już w połowie XIX w. rozpowszechniły się z Wiednia [...], a mianowicie na walca i polkę. Rośnie tedy liczba walców w zeszytach muzyków wiejskich [...]. Taniec ten wysuwa się na czoło repertuaru tanecznego, upowszechniony przez kapele wojskowe, trafił do muzyków wiejskich [Śląska – A.W.] Cieszyńskiego”. Por. K. HŁAWICZKA: *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej*. Red. R. GÓRSKI, J. KRZYŻANOWSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 298.

27 J. ROGER: *Pieśni ludu polskiego na Górnym Śląsku*. Wrocław 1863. Reprint. Opole 1976.

28 J. TACINA: *Gronie nasze gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1950; IDEM: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński...*

29 A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1988.

30 D. KADŁUBIEC: *Z biegiem Olzy*. Opole 1986.

31 Oba przykłady podał Witold Kupczak (ur. w 1970 roku) podczas badania ankietowego, przeprowadzonego 15 stycznia 1997 roku w Cieszynie. Zachowano pisownię informatora. Oryginalną pisownię źródłową zachowano także w pozostałych przykładach tekstów pieśni.

Tyn doł, tyn doł, tyn nie doł,
Tyn nie wejrzoł na cymbałoł³².

Informator Taciny przypominał sobie, że w cymbale, był otwór, do którego wkładano pieniądze składające się na honorarium ludowego artysty i jego kolegów w muzykanckim fachu.

Dosadnym wyrazem ludowej skłonności do tanecznej zabawy przy muzyce jest kolejny przykład:

Ej, muzyczko, muzyczko, ej, niebieski aniele,
ej, raczi cie poczuwóm, ej, niż księdza w kościele³³.

Przedkładanie zabawy nad troskę o sprawy duchowe bywało inspiracją do powstania wielu podobnie żartobliwych tekstów. Niekiedy podkreślano w tych utworach wyjątkową rolę muzykantów, którzy z racji swej – jak mniemano – pożytecznej działalności zasługiwali „by znaleźć się w niebie”. Jeśli jednak dany muzyk np. grą zbyt hałaśliwą nie zasłużył sobie na uznanie, musiał ponieść konsekwencje. Na szczęście ludowa wyobraźnia zachowywała w tej sprawie pewien umiar, toteż skutki niedociągnięć na ogół nie były zbyt dotkliwe. Kwestię tę objaśnia ludowa przyspiewka z opublikowanego w XIX stuleciu w „Gwiazdce Cieszyńskiej” dialogu Jury i Janka. Dialog jest tekstem gwarowym. Janek, który był na balu z okazji mięsopustu, tańczył m.in. kadryla i mazura. Opowiada o tym przyjacielowi i śpiewa:

Grej muzyczku, będziesz w niebie,
A basista wedle ciebie.
Cymbalista kapkę dalej,
Bo w cymbały strasznie wali! He, ha!³⁴

Bohater dialogu pamiętał dawny typ kapeli z cymbalami pełniącymi w niej zasadniczo rolę rytmiczną i harmoniczną. W innym dialogu popularnych bohaterów „Gwiazdki Cieszyńskiej” tańcom w karczmie towarzyszy taneczna muzyka „dudniących” basów:

Nikt się lepiej nie ma jak chłop na dziedzinie,
Naje się, napije, wyśpi się w pierzynie,
I zabije wieprzka, na szoldry, kiełbasy,
Potańcuje w karczmie, kiej zadudnią basy...

32 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński...*, s. 25.

33 IDEM: *Gronie nasze...*, s. 131.

34 „Gwiazdka Cieszyńska” 1862, nr 7, s. 53.

W dalszym ciągu dialogowanej scenki z udziałem Janka i Jury, pierwszy z sympatycznej pary bohaterów pyta: „[...] Kany się podziały nasze krzyżaki, kocurki, kołomajki a powolny i biały całowany [...]?”³⁵. Janek wymienił nazwy popularnych niegdyś na Śląsku Cieszyńskim, dziś już raczej zapomnianych tańców. Ich melodie kapela grała na niedzielnych kiermaszach albo w karczmie, zwanej z cieszyńska *putyką*. Grała rzecz jasna „od ucha” – tak, jak się o tym śpiewało w Łazach na Zaolziu w trzeciej zwrotce ludowej śpiewki *W pyndzialek robić nie byde*³⁶:

Muzykanci nie muszą się *starać*, tzn. martwić o zapłatę za grę na kiermaszu czy zabawie albo weselu. Obowiązek wynagrodzenia kapeli bierze na siebie osoba zamawiająca grę:

Pij, syneczku, pomaluśku,
 pij, syneczku, pomału,
 Bo masz małą stodołinkę,
 Bo masz małą stodołę.

Piwo sam, piwo tam,
 Muzykanci grajcie,
 Bo ja wam zapłacę,
 To się nie starajcie!³⁷

I jeszcze na podobny temat, tym razem z uwzględnieniem podstawowego składu tradycyjnej kapeli beskidzkiej, na którą składają się skrzypce (*hóśle*) i gajdy:

Zagrejcież mi hóśle, gajdy
 ej, zagrejcie, zagrejcie
 ło nic się nie starejcie,
 aż zadudnią w karczmie ściany³⁸.

Pośród pieśni, które w swej treści słownej zawierają motywy inspirowane grą na instrumentach, do szczególnie interesujących należą utwory tematycznie związane

35 Ibidem, nr 41, s. 326.

36 D. KADŁUBIEC: *Z biegiem...*, s. 143.

37 J. ROGER: *Pieśni ludu polskiego...*, nr 411, s. 199.

38 J. TACINA: *Gronie nasze...*, nr 89, s. 123.

z okresem Bożego Narodzenia i Nowego Roku. Zwrócił na to uwagę m.in. Kopoczek, który przytoczył szereg przykładów ludowych kolęd z występującymi w nich nazwami instrumentów, funkcjonalnie łączących się z zawodową grupą pasterzy³⁹. Obok nazw beskidzkich aerofonów w tekstach tychże pieśni przedstawione są upoetyzowane obrazy różnorodnych zespołów instrumentalnych, na które składają się m.in. bliżej nieokreślone *piszczołki*, nadto skrzypce zwane *hóśliczkami*, a nawet trąba.

Wspomina się też w owych pieśniach o *sztemowaniu*, tj. zestrojeniu instrumentów:

Stowejcie, owczorze,
nie miyszkejcie,
narodził się nam Pan,
wiesielmy się!

Owczorze stowają,
nie miyszczą,
piszczołki, hóśliczki,
se sztemują.

I dalej:

Biercie se ty instrumenty,
zagrejcie na trąbie,
tujdam, tujdam, tydly, tydly,
tydly, tydly, tujdam tujdam⁴⁰.

Kopoczek opublikował także niezwykle interesujący przykład pieśni wskazującej na użycie w grającym zespole – oprócz skrzypiec (*hóśli*) – prostego narzędzia używanego na ogół do pracy, np. podczas przędzenia. Taka zmiana funkcji dotyczy drewnianej piszczałki, która zastępowała przęślicę do nawijania lnu. W razie potrzeby posługiwano się tym instrumentem, przystosowując go do grania tanecznych melodii celem ożywienia kobiet znudzonych długotrwałą, monotonną pracą. Wspomniana pieśń, zanotowana w Ustroniu w latach 1936–1938 przez Tacinę, utrzymana jest w trójdzielnym metrum tanecznym⁴¹:



Co to za go - ście? Są tam mu - zy - cy gra - ją na hó - ślach i na przę - śli - cy.

39 A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne...*, s. 33–40.

40 Cytuję za: Ibidem, s. 34. Rękopiśmienny tekst tej kolędy znajduje się w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie pod sygn. 215, teka VIII, 7. Opublikowała go także Maria Pilch w artykule *Tradycje wołoskie w beskidzkich kolędach*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1969, nr 51–52, s. 8.

41 Informacje o tej pieśni, jej melodii i tekst podają za: A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne...*, s. 36.

Kapela góralska, stosownie do swej ważnej roli, zajmowała niegdyś wyróżniające się miejsce na podwyższeniu zwanym stolicą. Wspominał o tym m.in. Lucjan Malinowski. Jego obserwację iż „[...] Muzykanci grający na cymbałach i dudzie umieszczani byli na miejscu podniesionym w kącie izby”⁴² potwierdza tekst ludowej pieśni:

Ej dobrze wam, muzycy
Siedzieć na stolicy
Ej, ale mi nie dobrze
Skokać po próżnicy⁴³.

Na Śląsku Cieszyńskim, zwłaszcza w uprzemysłowionej, nizinnej części regionu, dużą popularnością cieszyły się do niedawna ludowe kapele złożone z instrumentów dętych. W okolicach Ustronia, Cieszyna, Mostów, Stonawy i Łączki rozpowszechniona była przyśpiewka zachęcająca muzykantów do zagrania marsza. Muzykanci mają trąbić i piskać, a to już niedwuznacznie wskazuje na dęty skład kapeli:

Grejcie mi, trąbcie mi
piskejcie mi marsz⁴⁴.

Z ludowych przyśpiewek sporo można się dowiedzieć o tanecznym repertuarze dawniejszych kapel. W wybranym dla przykładu tekście przyśpiewki wymieniana jest nazwa tańca – kozok:

Kozoka bych tańcowała,
kozoka mi grejcie,
którego ja będę chciała,
tego wy mi dejcie⁴⁵.

Z tekstu innej, tym razem zbójnickiej pieśni dowiadujemy się o tańcu, który rozpowszechnił się w Europie w XIX wieku i zadomowił wówczas wśród ludu cieszyńskiego. Tańczyli go chętnie nie tylko wytworni mieszczaństwo, lecz także zbójnicy i... złodzieje. Chodzi, rzecz jasna, o walca:

W lesie pod jaworym
karczma murowano,
[: szynkuje tam kelnereczka
jeszcze nie wydano :].

42 L. MALINOWSKI: *Zarysy życia ludowego na Śląsku*. Warszawa 1877, s. 359.

43 S.M. STOIŃSKI: *Dudy żywieckie*. „Śpiewak Śląski” 1947, nr 3, s. 13.

44 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński*..., s. 75.

45 Ibidem, s. 80.

Przyszli trze złodzieje
pod okiynko jeji,
[: óna sie im przypatruje,
okieneczkym swoim :].

Przyszli do gospody,
dali zagrać walca.
[: „A ty, tłusta kelnereczko,
póđz z nami do tańca”:]⁴⁶.

Tacina odnotował w Istebnej taneczną przyśpiewkę, w której mowa jest m.in. o *sztrykowanych* w tej miejscowości pończoszках, niezbędnych przy tańczeniu mazurka:

Dała jo se na Istebnym
pończoszki sztrykować,
co bych mogła przy muzyce
mazurka tańcować.

Wy dziewczęta istebniański
mazurka tańcujcie,
a na swoich kochaneczków
nie zapominajcie⁴⁷.

Powszechnym niegdyś zwyczajem było zapraszanie kapeli na wiejskie wesela. Jej gra towarzyszyła różnym fragmentom weselnego obrzędu. Przy muzyce kapeli bawiono się też w trakcie weselnej uczty. Echa tego zwyczaju pobrzmiewają w niejednej ludowej śpiewce. Honorarium za udział kapeli w uroczystości weselnej było na ogół ustalone przed jej rozpoczęciem. Zdarzało się jednak, że sama kapela urządzała w czasie weselnej uczty zbiórkę pieniędzy. Świadczą o tym m.in. teksty opublikowane przez Tacinę. Od niego dowiadujemy się, jak odbywała się taka akcja: jeden z muzykantów, „stając kolejno przed poszczególnymi osobami za stołem weselnym, wyśpiewywał każdej z nich na poczekaniu ułożoną zwrotkę”⁴⁸, np. taką:

Pię-knie was wi - ta - my na - si mi - li goś - cie chcie - li - by - śmy
wóm też za - grać, jy - ny se roz - koż - cie koż - cie.

46 Pieśń, którą zaśpiewała Ewa Bury (ur. w 1904 roku), zarejestrowana w Istebnej w roku 1976, liczy 7 zwrotek. Por. A. КОРОЦЕК: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 368, s. 329.

47 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe. T. I: Śląsk Cieszyński...*, s. 150.

48 Ibidem, s. 26.

Następnie, śpiewając na tę samą melodię improwizowane przyśpiewki, muzykanci pozdrawiali co znamienitszych gości. Ze szczególną nadzieją na sute honorarium zwracali się do weselnego starosty, bo:

[...] to człowiek bogaty
on nam pewnie na muzykę
da cztery dukaty⁴⁹.

Przykłady tekstów pieśni związanych z weselami, które „bywały downi siumne i łokozałe” utrwalone zostały w cyklu *Żywe teksty* – publikowanym na łamach wydawanego w czeskim Cieszynie czasopisma „Zwrot”. Fragmenty owych pieśni ubarwiały gwarowe teksty gawęd. Są też źródłem wiadomości o zaniechanym już zwyczaju wielodniowej zabawy weselnej z muzyką. O tym, że w czasie czterodniowego wesela muzykanci w Dolnej Łomnej mieli dość zajęcia, świadczą wyjątki następującej pieśni:

Przyszła do nas ta nowina,
że Gielata żyni syna.
Samcula się wydowała,
Śtyry dni muzyka grała

[...]
Muzykanci tesz tam byli
co tym głupim przygrywali [...] ⁵⁰.

Wypada również odnotować opublikowany przez Kopoczek przykład weselnej pieśni z Istebnej. Autorka zanotowała ów utwór, śpiewany przez siedemdziesięcioletniego wówczas informatora Michała Motykę, w roku 1973. W pieśni wymieniane są nazwy huśli i basu – instrumentów występujących w składzie beskidzkiej kapeli⁵¹:

Jak ku ślu - bu po - ja - dy - my, na czym - że też grać ko - ży - my,
czy na hu - ślach, cz na ba - sie u - żeś dziy - wczyn u - żeś na - sze.

Cieszyńskie *wiesiela* nie zawsze były *szumne*. Starano się jednak zawsze o udział w nich muzyki (kapeli). Muzyka mogła być czasem wykonywana przez kapelę *ubogą*, głównie z powodu niedostatku materialnego rodziny panny młodej. Mówi się o tym

49 Ibidem, s. 27.


50 *Żywe teksty. Opowiadał i śpiewał Alojzy Sikora z osady Nowina w Dolnej Łomnej. Zanotował Jan Korzenny. „Zwrot” 1958, nr 3(100), s. 10.*

51 A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 123, s. 163.

w tekście jednej z pieśni do tańca *biołego*. Zanotowana w Nawsiu pieśń śpiewana była przez ubogą wprawdzie, lecz niewątpliwie dumną *młoduchę*:

Ubogoch, ubogo, ubogo mi grejcie,
a wy szumne, bogate z kąta pogłądajcie.
Ubogoch, ubogo, ubogigo łojca,
ej, ale jo też nie szła z lecy kim do tańca⁵².

W innej przyśpiewce uczestniczka zabawy, a może wesela, prosi muzykantów o zagranie konkretnego tańca. Na przykład *obracańca*⁵³:



Za - grej - cie mi o - bra - cań - ca, bo jo stra - sznie jest do tań - ca.

W Stonawie na Zaolziu, ale także w Wiśle i w innych miejscowościach, jak np. w Janowicach, rozpowszechnione były wariantowe odmiany przyśpiewek do tańca *wolnego*. I w tym przypadku ludowy wykonawca a zarazem autor przyśpiewki zwraca się do muzykantów kapeli o wykonanie odpowiedniej melodii:

Do kołeczka mi zagrejcje,
stare baby zwyganajecie,
ej, bo tu nic po babach,
zasiadają po ławach⁵⁴.

Niestety, za przyjemność tańcowania i granie trzeba kapeli płacić. Wspomina się o tym w jednej z wersji tańca zwanego *Lenderem*:

Kto pije, labuje, muzyce płaci,
wezmą go do piekła diabli rogaci.
Jo też pił, labowoł, muzyce płacił,
prziszlełch do nieba, Pioter mie wrócił⁵⁵.

Dźwięki muzyki nie zawsze towarzyszą zabawie. Józef Ondrusz zarejestrował i opublikował w „Zwrocie” niestety tylko tekst pieśni wykonywanej przez Karolinę Onderkową. Poetycka metafora łączy w tym utworze grę muzykantów z „twardym snem” – ze śmiercią:

52 A. WACŁAWIKOWA: *Nasze tańce*. „Zwrot” 1967, nr 4, s. 11.

53 A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 413, s. 354.

54 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. I: *Śląsk Cieszyński...*, s. 133.

55 Ibidem, s. 63.

Starąła się moja mać,
kierne miejsce mi mo dać.
Nie starej się maciczko,
da mi Pónbóg miejsceczko.

Ci mi bedóm pięknie grać,
a jo bedym twardo spać.
Choćby grali sto godzin,
jo sie już nie obudzim.

Przi cierlickim kościele
tam sóm moji przociele,
w tej cierlicki zwónicy,
tam sóm moji muzycy.

Ci mi bedóm pięknie grać,
a jo bedym twardo spać.
Choćby grali i dwiesta,
na kierchów smutno cesta⁵⁶.

Ciekawy przykład tekstu pieśni związanej z obchodami wigilii św. Jana Chrzciciela w Zagłębiu Karwińsko-Orłowskim na Zaolziu podaje Jan Szymik⁵⁷. Świętojańska zabawa w Markłowicach Dolnych i Dąbrowie, gdzie odnotowano tekst utworu, odbywa się przy śpiewach, tańcach i dźwiękach orkiestry dętej. W zaolziańskiej pieśni sobótkowej wspomina się, iż wieczór ten nie może się obejść bez *granio*. Wymienione są też nazwy instrumentów, na których grają ludowi muzycy: obok instrumentów typowych dla kapel dętych (bębny, trąby) pojawiają się też gajdy, *skrzypeczki* i *piszczołeczki*:

Dzisiaj wieczór krótki,
rozpolmy sobótki!
Hej, dziółchy wybrane,
zielinóm przezosane,
tańcujcie na dworze,
aż do porannej zorze,
aż do świtanio,
ale ni bez granio!

56 „Zwrot” 1956, nr 6(79), s. 11.

57 J. SZYMIK: *Ludowe obrzędy i zwyczaje doroczne Lachów Cieszyńskich*. W: *Zaolzie. Studia i materiały z dziejów społeczności polskiej w Czecho-Słowacji*. Red. M.G. GERLICH, D.K. KADŁUBIEC. Publikacja niedatowana (prawdopodobnie 1992 rok), jest efektem współpracy kwartalnika „Zaranie Śląskie” (Katowice) i Sekcji Folklorystycznej ZG Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Czeskim Cieszynie, działających w ramach Społecznego Centrum Badań Naukowych i Dokumentacji.

[...]
 Hej, muzykanci wybrani,
 zielinóm przeposani,
 gajdy niech zabrzmia,
 bębny i trąby zagrzmia,
 niech skrzpią skrzipeczki
 i piszcza piszczołeczki!⁵⁸

W pieśniach ludowych regionu cieszyńskiego od czasu do czasu pojawia się wyraz „kapela” lub też „muzyka” – oznaczają one na ogół wiejską zabawę z tańcami. Gra kapeli może jednak towarzyszyć także smutnym okolicznościom. Czasem jest to smutek udawany. Przykład znajdujemy w grupie pieśni zalotnych „Śpiewnika Macierzy Ziemi Cieszyńskiej”. Kopotczek zarejestrowała ten utwór w roku 1984 w Mazańcowicach. Jak wynika z treści słownej wielozwrotkowej pieśni, kandydatka do małżeństwa najwyraźniej nie ma zamiaru zmieniać swego stanu; pragnie umrzeć w panińskim wianku. Oczywiście jest to pozór. W piątej zwrotce pojawia się wyraz „kapela”, której gra towarzyszy *ostatniej drodze* panienki⁵⁹:



Chłop-cy by mnie nie - śli, ka-pe-la by gra - ła, oj-ciec by sie smu - cił,
 ma-tka by pła - ka - ła, oj, da - na, da-na da - na, ma-tka by pła - ka - ła

Alternatywą zamążpójścia może być wyjście... na muzykę (taneczną zabawę). Wariantowe odmiany tekstu i melodii mówiącej o tym przyspiewki do tańca *drajera* zostały odnotowane w Mostach, Cieszynie, Ustroniu, Zabrzegu i Rudzicy⁶⁰:



Na gó-rach sie-ją grochpod gó-ra-mi wy-ke, jak jo sie nie wy-dóm, puj-dę na mu - zy-ke.

Powyższe przykłady potwierdzają występowanie w zasobie ludowych pieśni śląsko-cieszyńskich wyrażen treściowo powiązanych z aktywnością muzyczną – indywidualną i zespołową grą na instrumentach, muzykanckim obyczajem i sytuacjami sprzyjającymi muzykowaniu.

58 Ibidem, s. 78–79.

59 A. KOPOTCZEK: *Śpiewnik Macierzy...*, nr 262, s. 254.

60 J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe. T. I: Śląsk Cieszyński...*, s. 257.

W różnych kontekstach w poszczególnych utworach wymieniane są nazwy instrumentów, względnie ich części. Do wyróżniających się należą tu takie nazwy i określenia, jak: smycek – *pociąg se za smycek*; cymbały – *w cymbały strasznie wali*; basy – *zadudnią basy*; hósle/huśle (skrzypce) – *niech skrzypią skrzypieczki*; gajdy – *gajdy niech zabrzmiają*; piszczołki – *piszczą piszczołeczki*; trąba – *zagrejcje na trąbie, trąbcie mi piskejcie mi*; przęślica; bęben – *bębny nie zagrzmią*.

Na uwagę zasługują wypowiedzi o muzyce i muzykach. Zaznaczyć trzeba, iż w świetle pojęć ludowych wyraz „muzyka” znaczy najczęściej tyle co „kapela” lub zabawa taneczna przy muzyce. Stąd: *o moja muzycko, przy muzyce tańcować, dawać na muzykę, grej muzyczku, zagroźże muzycko, muzycanci grać od ucha, pójdę na muzykę, zapłóć za mnie muzycantom, styry dni muzyka grała* itp.

Ze zwrotem „przy muzyce tańcować” w sposób oczywisty kojarzą się nazwy tańców, w tradycji ludowej pod względem charakteru – rytmu, metrum, tempa i środków choreotechnicznych – bardzo zróżnicowanych. Nazwy popularnych niegdyś cieszyńskich tańców ludowych utrwały się także w przekazie pieśniowym: *kozok – kozoka bych tańcowała*; *walc – dali zagrać walca*; *mazurek – mazurka tańcować*; *obracaniec – zagrejcje mi obracańca*.

Trafne uwagi o instrumentach muzycznych w śląskiej kulturze ludowej sformułowała Krystyna Turek⁶¹. Wypada zgodzić się z poglądem badaczki, wedle której występowanie nazw instrumentów tak w prozie, jak i w poezji pieśni ludowych, jest wyrazem zdolności kojarzeniowych oraz ścisłego związku ich twórców „[...] z praktykowanym aktualnie aparatem wykonawczym”⁶².

Jan Kubisz – zasłużony dla Śląska Cieszyńskiego poeta, nauczyciel i działacz społeczny – opisał znany sobie skład kapeli złożonej z klarncisty, skrzypka, basisty i cymbalisty. Przygrywała ona w czasie wesel w Końskiej, gdzie w 1848 roku urodził się autor *Pamiętnika starego nauczyciela*. Wymienione przez poetę instrumenty uosabiać miały postacie żenicha, młoduchy, ojca i „[...] wiejskiego realisty, liczącego, kto zapłacił za muzykę”⁶³.

Poczucie realizmu nakazuje zakończyć tę pracę ogólnym stwierdzeniem, iż w żadnej mierze nie wyczerpuje ona tematu. Został tu przedstawiony zaledwie szkic, bo – jak zaznaczono na początku – „do ukończenia szerzej zakrojonego projektu badawczego nie doszło”. Może jednak pora podjąć pracę na nowo?

61 K. TUREK: *Instrumenty muzyczne w górnośląskiej prozie i pieśni ludowej XIX w.* W: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*. Red. A. DYGA CZ, A. KOPOCZEK. Katowice 1981, s. 83–92.

62 Ibidem, s. 90.

63 J. KUBISZ: *Pamiętnik starego nauczyciela*. Cieszyn 1928, s. 30.

Andrzej Wójcik

Folk instruments and ensembles in the song-based folklore
of Śląsk Cieszyński

SUMMARY

The questions associated with the functioning of folk ensembles were the object of the interest of researchers who were or are engaged in the study of dance-based folklore, songs, folk instruments, costumes, ceremonies and customs. A typology of the instrumental folk bands of the Cieszyn region along with a discussion of the properties of execution-related practice, the function and the range of occurrence was outlined by Alojzy Kopoczek. Of relevance for the present work were the conclusions drawn from the research in the historical aspects of musical folklore which was heretofore conducted, including inter alia the variability of the properties of execution practice of the ensembles and the construction of the instruments. The researchers did not fail to take into account the dichotomous nature of Śląsk-Cieszyn folklore. An expression of this property – apart from the repertoire-related differences – has to do with the diversity of the instrumentarium of the ensembles. The activity of folk ensembles which usually played dance music inspired natural authors of songs. It was also reflected in proverbs, adages, riddles, memoirs and iconographical accounts. The present work focuses on the selected examples of song-based folklore. On the basis of these examples one confirmed the occurrence, in the inventory of folk Śląsk-Cieszyn songs, of expressions which are associated content-wise with musical activity – individual and ensemble-based instrumental musicianship, musician-related customs and situations which are conducive to the performance of (amateur) music. Without doubt these works constitute an expression of associative capabilities and the strict relationship of their creators “[...] with the currently practised execution-related apparatus” (K. Turek).

KEYWORDS: Cieszyn ensemble, góralska ensemble, folk instruments, typology of ensembles, execution practice of ensembles, musicians, folk songs, song-based folklore, instruments in songs