

TOMASZ NOWAK

TRANSFORMACJA PRAKTYKI MUZYCZNEJ
KAPEL RZESZOWIAKÓW Z PERSPEKTYWY KONCEPCJI
ZMIANY POTENCJAŁU MARCII HERNDON

WPROWADZENIE

Niniejszy tekst stanowi próbę spojrzenia na przemiany kapel muzycznych w regionie Rzeszowiaków. Tematyka instrumentalnych zespołów wiejskich towarzyszących sytuacjom tanecznym została wyróżniona celowo, gdyż zdaniem Alana P. Merriama ulega zmianom szybciej niż inne rodzaje i wykazuje tendencje do zmian wariacyjnych (306-317). W artykule wykorzystano relacje mieszkańców przywołujące fakty utrwalone w ich pamięci. Relacje te pozyskano podczas badań terenowych przeprowadzonych w latach 2014-2016 przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej na terenie współczesnego powiatu łańcuckiego, przeworskiego i rzeszowskiego w ramach projektu *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian*, w którego realizacji autor uczestniczył. Przy analizie zgromadzonych materiałów przyjęta została perspektywa zaproponowana przez Marcję Herndon (457-461), która w przypadku wewnętrznych przemian muzycznych wyróżniła trzy kluczowe pojęcia – równowagę, potencjał i proces. Rozumienie autorki pojęcia „proces” nie różni się od powszechnie przyjętego, „równowagę” zaś, w ślad za Bruno Nettlem, rozumie jako stan pomiędzy różnymi czynnikami w systemie muzycznym, który zostaje utrzymany pomimo zmian zachodzących w zakresie poszczególnych czynników. Równowaga nie jest więc stanem statycznym, ale posiadającym wewnętrzną dynamikę. Bardzo istotne w tej koncepcji jest pojęcie potencjału, oznaczające zespół warunków umożliwiających transformację. Warunki te są zależne od czterech szeroko rozumianych przez Herndon

Dr hab. TOMASZ NOWAK – Uniwersytet Warszawski, Instytut Muzykologii; e-mail: t.m.nowak@uw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2051-2447>.

Dr. habil. TOMASZ NOWAK – University of Warsaw, Institute of Musicology, e-mail: t.m.nowak@uw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2051-2447>.

czynników: wiedzy muzycznej (*cognition*), aktywności w czasie (*time/motion*), struktury dźwiękowej (*patterned sound*) i kontekstu wykonania (*context/performance*) (Herndon 459). Wymienione pojęcia wyznaczają ramy teoretyczne niniejszego artykułu.

KONSEKWENCJE PRZEMIAN APARATU WYKONAWCZEGO DLA STRUKTURY DŹWIĘKOWEJ I WIEDZY MUZYCZNEJ

Szczupłość przekazów źródłowych nie pozwala sięgać głębiej w przeszłość kultury muzycznej Rzeszowiaków niż do pierwszej połowy XIX wieku. Muzyka była wówczas wykonywana nieodmiennie przez kapele w składzie skrzypce i basy. Wiemy jednak, że basy weszły do kultury tradycyjnej tych obszarów w początku XIX wieku w konsekwencji procesów ubożenia magnatów, miast i klasztorów (Nowak 17-18), a wprowadzający je muzycy wnosili także ponadlokalną wiedzę muzyczną, wzmacniając potencjał zmiany. Skrzypce wówczas wydają się być już zasiedzonym instrumentem w regionie, choć w XIX-wiecznej ikonografii znajdujemy też przykłady dwóch smyczkowych instrumentów kolanowych, odnotowanych kilkadziesiąt kilometrów od centrum regionu (Dahlig 60-78; Bartuszek 60-63). Starsza o półtora wieku ikonografia wskazuje, że instrumenty te w Karpatach i na Podkarpaciu miały wcześniej dominujący charakter. Choć więc w XIX wieku struktura dźwiękowa kapel była ustalona, to jednak był to stan ustabilizowany po procesie głębszych zmian, jakie nastąpiły na przestrzeni wcześniejszego stulecia. Przyjęte wraz z nowym instrumentarium kompetencje miały jednak wpływ na wzrost potencjału zmiany.

W repertuarze muzyki instrumentalnej wysoką rangę miały krakowiaki, wykorzystywane również w obrzędowości. Były więc to struktury dźwiękowe o dawniejszym rodowodzie, choć sięgającym nie wcześniej niż XVI wieku (Bielawski 101). Krakowiaki w Rzeszowskiem miały zresztą lokalny koloryt – w strukturze dźwiękowej fragmenty synkopowane były przeplatane najczęściej z akcentowanymi, dłuższymi wartościami rytmicznymi. Repertuar taneczny ciążył więc ku Małopolsce Zachodniej, choć posiadał cechy swoiste, a wyraźne były także wpływy sandomierskich oberków i tańców niemieckich osadników (*sztajerki, tramelki, walce, niektóre odmiany polek*). Zachodziły więc zmiany w strukturze muzycznej, stwarzając potencjał transformacji w zakresie pozostałych czynników w dłuższej perspektywie. Póki co były jednak przez nie równoważone.

Potencjał został uwolniony przez późniejsze zmiany polityczne i społeczne – chłopci zostali uwłaszczeni, a Królestwo Galicji i Lodomerii zyskało autonomię.

Nastąpił rozwój instytucji i organizacji społecznych animujących życie muzyczne, czego głównym przejawem na wsi były straże pożarne, powołujące do życia orkiestry dęte. Miejscem nabywania nowych kompetencji muzycznych były także orkiestry wojskowe. Posiadana przez wiejskich muzykantów wiedza muzyczna i opanowane instrumentarium muzyczne sprzyjało przyjmowaniu nowych instrumentów muzycznych, choć głównie takich, które wyróżniała wysoka stopliwość brzmienia. Takim instrumentem był klarnet, jak w przypadku kapeli ze Studziany Dolnych (Muzeum Kultury Ludowej – Archiwum Etnograficzne 616/6), a w późniejszym okresie swojej działalności także kapel: Gacoki (MKL-AE 610/4; NC 323/4/1-2; MKL-AE 610/3; NC 323/3/1-2; MKL-AE 610/3; NC 323/3/1-2), Pudełków (MKL-AE 613/4, NC 326/4) i Grzęski (MKL-AE 618/4; NC 349/5). Rządziej przyjmowano bardziej wyróżniające się instrumenty, takie jak trąbka, i to zazwyczaj już po przyjęciu klarnetu, który stopniował wolumen brzmienia między instrumentami smyczkowymi a dętym blaszanym (np. kapela z Jawornika Polskiego, MKL-AE 617/6). Stan równowagi kulturze muzycznej zapewniał fakt istnienia znacznie większej liczby małych zespołów złożonych z dotychczas stosowanych instrumentów, nazywanych już jednak „orkiestrami”, co wskazuje na zmianę wyobrażeń muzycznych. Na przykład w Gaci działała „orkiestra” Janickich, którą tworzyli skrzypek i cymbalista (MKL-AE 614/3), w Dębowie do tańca grywała „orkiestra” złożona ze skrzypka, cymbalisty i bębniasty (MKL-AE 619/1), a w Nowosielcach ze skrzypka, cymbalisty i kontrabasisty (MKL-AE 619/4). Ponadto na potańcówkach młodzieży wystarczył pojedynczy skrzypek, harmonista, a najczęściej amator grający na harmonijce ustnej lub grzebieniu (Niżatyce MKL-AE 611/2, Jasionka MKL-AE 558/1).

Podobny charakter miały zachodzące w okresie międzywojennym zmiany w zakresie repertuaru. Jakkolwiek krakowiaki zaczęły być wypierane, to jednak przez polki, które na tym obszarze przyjmowały struktury rytmiczne krakowiaków. To upodobnienie aktualizowanej struktury muzycznej do pamiętanej zapewniały stabilność kultury muzycznej. Dalsze miejsce zajmowały oberki, następnie sztajerki, walczyki, *tramelki* i mazurki, a na końcu nowsze tańce – rumbi, tanga i fokstroty (MKL-AE 554/7; MKL-AE 555/4; MKL-AE 555/5; MKL-AE 555/7; MKL-AE 555/8; MKL-AE 556/8; MKL-AE 610/2; MKL-AE 610/4; MKL-AE 610/6; MKL-AE 610/7; MKL-AE 610/8), które jednak budowały potencjał kolejnej fali zmian.

Po drugiej wojnie światowej początkowo wracano do utrwalonych wcześniej struktur dźwiękowych. Na przykład w Sieteszy w kapeli grały skrzypce i basy, uzupełniane czasami klarnetem (MKL-AE 615/7). Dość szybko jednak zaczęto zastępować instrumenty tradycyjne popularyzowanymi przez nagrania płytowe,

radio i miejskie zespoły dancinowe. Dlatego w Korniactowie skrzypce i klarnet w kapeli uzupełniał kontrabas, zastąpiony później przez perkusję (MKL-AE 649/3, NC 355/3). Perkusja, jakkolwiek obecna w kapelach w postaci bębna już przed wojną, po drugiej wojnie światowej zaczęła przybierać formę ubogich zestawów bębna i *czerlestonki (high-hat)* (MKL-AE 650/5, NC 356/5; MKL-AE 653/8, NC 359/8/1-2). Rozbudowa tego zestawu nastąpiła dopiero w latach siedemdziesiątych. U schyłku lat czterdziestych obok klarnetów do wielu wiejskich zespołów wprowadzono także saksofony, a zespoły bez instrumentu dętego zaczęto oceniać jako gorsze (MKL-AE 610/6; MKL-AE 613/4; MKL-AE 614/3; MKL-AE 615/4; MKL-AE 616/2; MKL-AE 619/3; MKL-AE 619/5; MKL-AE 620/1). Te zmiany potęgowały potencjał kolejnej zmiany.

Nade wszystko jednak na omawiany teren od 1945 r. zaczęły masowo napływać akordeony oraz harmonie:

Ale dopiero jak się tyn przełom zrobił, co to Rosja wkroczyła do Niemiec, był taki szaber stamtąd, akordeony nawozili. Tak cymbały wtedy poszły na strych. Po wyzwoleniu. Tak, przywozili z Niemiec, tam były. A przed wojnom, to może były, ale kurna strasznie drogie. Kosztował czterysta, pięćset złotych. A taki chłopok poszedł do kogo, zarabiał losiemdziesiąt groszy na dzień. Panie, ło czym godać! (Białobrzegi, MKL-AE 645/2)

Nagłe pojawienie się wielu instrumentów tego typu wpłynęło na przystępność ich ceny. Dla audiosfery zabaw tanecznych akordeonowe brzmienia były niewątpliwie czymś nowym i ożywym. Akordeony i harmonie znakomicie radziły sobie również z modnym wówczas repertuarem dancinowym, w którym często pojawiały się fragmenty bardziej urozmaicone chromatycznie, z czym nie zawsze radziła sobie większość cymbalistów. Nic więc dziwnego, że akordeony i harmonie wyparły z kapel cymbały. Na przykład kapela Piątków przestała używać cymbałów, choć w rodzinie było czterech muzyków znakomicie grających na tym instrumencie. Również Edward Hanejko, który dopiero co nauczył się grać na cymbałach, zamienił je na klarnet, nie chcąc być wyśmiewanym przez rówieśników (MKL-AE 610/2, MKL-AE 610/3; MKL-AE 616/1).

W dalszej perspektywie – a proces ten trwał aż po lata osiemdziesiąte – z kapel zaczęły znikać także skrzypce, których dźwięk nikł przy instrumentach miechowych. Akordeony wywoływały także głębsze zmiany w kulturze muzycznej i wzrost potencjału zmiany:

- temperyzację stosowanych skal muzycznych,
- rozwój myślenia harmonicznego (harmonika funkcyjna, akordy zmniejszone i septymowe), przez co akcent przesunął się z wariabilnego przetwarzania i ornamentowania tematu na tworzenie prostego akompaniamentu harmonicznego,

- pozbywanie się utworów spoza systemu dur-moll,
- zmianę rejestru śpiewu do takiej pozycji, w jakiej muzykowi było łatwo grać na klawiaturze fortepianowej, a co za tym idzie – stopniowy zanik zwyczaju śpiewania przyspiewek do tańca, ze względu na utrudniony dialog muzyczny z kapelą.

Akordeon więc w daleko większym stopniu niż wcześniejsze instrumenty wpłynął na przemianę struktury dźwiękowej w aspekcie brzmieniowym, tonalnym, harmonicznym, ale też na wiedzę muzyczną, strukturę wewnętrzną kapeli i jej kontekst wykonawczy. To wszystko zaś w zasadniczy sposób wpłynęło na potencjał muzyczny, który finalnie wywołał znaczące zmiany, zagrażające stabilności kultury muzycznej omawianego regionu.

Powracając do kwestii wyrugowania ze składu zespołów muzycznych skrzypków, należy stwierdzić, że był to proces rozłożony w czasie, co najmniej bowiem do połowy lat siedemdziesiątych niektórzy występowali jeszcze w zespołach weselnych. Eliminowani skrzypkowie bardzo rzadko zresztą rezygnowali z praktyki muzykanckiej – na ogół opanowywali oni nowe instrumenty, a przede wszystkim perkusję i saksofon. Z czasem także klarnciści zaczęli grać na saksofonach (MKL-AE 616/2). Ci, którzy nie zmienili instrumentów, często zakładali kapele, które także obecnie występują przy okazji dożynek, festiwali, scenicznych prezentacji teatrów ludowych i zespołów folklorystycznych (Witowicz 444-481). Takie „autentyzowane” tzw. kapele ludowe znacznie różnią się od grup opisanych powyżej. Powszechnie występują w nich skrzypce o funkcji prym lub sekundu, basy, cymbały i jeden lub dwa klarnety. Jest to swego rodzaju „skład idealny”, inspirowanym m.in. zespołami cygańskimi, które w przeszłości miały znaczny wpływ na muzykę tradycyjną w tym regionie (cygańskie kapele oraz nauczyciele gry na skrzypcach i cymbałach, instrumentach, które jeszcze na przełomie XIX i XX wieku były domeną Cyganów) (Witowicz 440). Skutkowało to przejściem nie tylko techniki gry wraz z niekoniecznie zwerbalizowaną wiedzą muzyczną, lecz także organizacji zespołu muzycznego, mającej konsekwencje dla struktury muzycznej i repertuaru, a nawet kontekstu wykonawczego (MKL-AE 616/6). Tego typu zmiana jest więc zmianą głęboką.

Także w otoczeniu zachodziły zmiany o charakterze zasadniczym. Od początku lat siedemdziesiątych, na wzór popularnych grup młodzieżowych propagowanych przez radio i telewizję, w wiejskich zespołach grających do tańca zaczęły się pojawiać instrumenty elektromechaniczne i elektroniczne. Forpocztę stanowiła gitara elektryczna, wywołująca początkowo poruszenie (MKL-AE 619/2). Dalsze przekształcania zespołów dokonywały się na drodze ewolucji, jak w przypadku zespołu z okolic Handzlówki, z którego wyłączono akordeon,

trąbkę i puzon, pozostawiając saksofon tenorowy i perkusję oraz dodając gitarę i organy elektryczne (MKL-AE 650/5, NC 356/5). Z kolei w Budach Łańcuckich do starego składu (saksofon tenorowy, saksofon altowy, akordeon) w latach siedemdziesiątych dołączano organy, gitarę basową i perkusję (MKL-AE 645/4, NC 351/4). W składach, w których występował skrzypek lub klarncista, często to on zmieniał instrument na gitarę, a basista na gitarę basową (MKL-AE 610/3). W późniejszym czasie akordeon zamieniono na organy elektryczne.

Ale pojawiały się także zespoły zupełnie nowe, jak na przykład zespół w Hyżnem, w którego instrumentarium stanowiły dwie gitary elektryczne, bas elektroakustyczny, organy radzieckie *Junost' 70* i *Junost' 75*, perkusja złożona z bębna wielkiego (*centrali*) z czonelem, dwóch kociołków (względnie półkociołków i *przejsiówki*) oraz talerza. Do tego dodano wzmacniacz lampowy o mocy 150 W na osiem wejść z mikserem oraz składane we własnym zakresie głośniki (MKL-AE 653/6, NC 359/6/1-2). W trakcie wywiadów muzykanci twierdzili, że gitara basowa przyjęła się o wiele lepiej niż gitara rytmiczna, co było echem obecności basów w zespołach weselnych równoważącym system. Obecnie muzycy z Gorliczyny używają instrumentarium, w którego skład wchodzi perkusja, instrumenty klawiszowe, saksofon, gitara solowa, gitara basowa, a całość uzupełnia śpiew (MKL-AE 616/2).

Co się tyczy repertuaru, to wraz ze zmianą składu kapel w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych straciły na znaczeniu tańce wolne i o ustalonej choreotechnice – stały się one natomiast elementem prezentacji scenicznych coraz liczniejszych zespołów folklorystycznych. W praktyce zabaw weselnych do końca lat osiemdziesiątych wykonywano jeszcze polki, trample, oberki, fokstrotty, krakowiaki, walce, sztajerki, tanga, bostony, rumbi i swingi. Sukcesywnie jednak traciły one na znaczeniu na rzecz zaczerpniętych z radia popularnych przebojów, by w końcu zniknąć z nich całkowicie w latach dziewięćdziesiątych. Dziś podstawę repertuaru stanowią *cover*y znanych przebojów. Ta strategia muzyczna wyznacza granicę, za którą trudno mówić o przemianach muzyki tradycyjnej, a raczej o nowym zjawisku, w którym co najwyżej odnajdujemy drobne echa przeszłości. Dominują tu już całkowicie nowe struktury muzyczne, za którymi stoi wiedza muzyczna wykraczająca poza lokalną perspektywę.

KONTEKST WYKONANIA

Dawniej najbardziej uroczystą sytuację muzyczną, w jakiej występowały zespoły instrumentalne, stanowiło wesele. Wesela odbywały się przede wszystkim w okresie karnawału. Wesela przeprowadzano najczęściej w dwóch domach,

przy czym w jednym tańczono, a w innym odbywała się biesiada. Jeśli do tańca służyła izba mieszkalna, to z reguły tańczyło nie więcej niż osiem par jednocześnie. W cieplejsze dni tańce mogły odbywać się na trawie. Jeśli we wsi był dom ludowy, to często korzystano z jego sal, mogących pomieścić wszystkie aktywności weselne (MKL-AE 652/3, NC 358/3; MKL-AE 645/4, NC 351/4; MKL-AE 651/1, NC 357/1; MKL-AE 645/5, NC 351/5; MKL-AE 650/2, NC 356/2; MKL-AE 650/7, NC 356/7; MKL-AE 650/9, NC 356/9; MKL-AE 653/2, NC 359/2; MKL-AE 651/8, NC 357/8; MKL-AE 645/6, NC 351/6; MKL-AE 647/1, NC 353/1/1-3; MKL-AE 645/7, NC 351/7; MKL-AE 645/8, NC 351/8; MKL-AE 653/8, NC 359/8/1-2; MKL-AE 647/8, NC 353/8). Taki kontekst sprzyjał akustycznym składom instrumentów strunowych z rzadka zasilanym przez klawnet.

W okresie powojennym podczas wesel często tańczono na rozłożonej podłodze z desek, wokół której stawiano krzesła dla starszych (w przypadku deszczu nie tańczono). Mimo to jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wesela *ogrodowe* były najpopularniejsze, a opodal *podłogi pod gołym niebem* zaczęto stawiać *scenę* dla *orkiestry*, której rolę czasami pełniła przyczepa do ciągnika rolniczego. Widzimy tu więc naśladownictwo szeregu wzorców podpatrzonych w kulturze miejskiej, co samo w sobie wskazywało kierunek aspiracji społeczności wiejskiej i wytwarzało duży potencjał zmian. Równolegle, od późnych lat pięćdziesiątych, zaczęto stawiać w podwórku *namioty*, zwane też *celta* (od niem. *Zelt*), czyli składane pawilony z płyty paździerzowej, nakrywane dachem z tkaniny namiotowej (MKL-AE 558/1; MKL-AE 619/4). Później wesela przeniesiono do remiz strażackich, a następnie domów weselnych, wyposażonych zazwyczaj w niewielką scenę (MKL-AE 610/3; MKL-AE 615/5). Otwarta czy też ograniczona, ale znacznie przestronniejsza przestrzeń wymagała instrumentów muzycznych o dużym wolumenie brzmienia. Akordeony, saksofony, perkusje i instrumenty elektroakustyczne doskonale sobie z tymi wyzwaniem radziły, podczas gdy skrzypce lub kontrabasy ulegały marginalizacji.

Oprócz wesel okazją do tańca były potańcówki organizowane na około piętnaście osób. Odbywały się one zazwyczaj w soboty od godziny 21 do północy, a nawet godziny pierwszej w nocy. Chętnie udzielanym przez gospodarzy miejscem dla tych imprez były przestronniejsze domy, w których zamieszkiwały panny na wydaniu (MKL-AE 620/3). Warunki były zazwyczaj skromne, podłogi drewniane bowiem jeszcze wiele lat po wojnie należały do rzadkości. Tańczono więc na ubitej glinie (MKL-AE 558/1). W lecie tańczono także *na polu pod ścianą* (MKL-AE 616/6) lub organizowano tańce w starych, opuszczonych domach, zwanych *budami* (MKL-AE 651/1, NC 357/1).

Muzyki po chałupach były najlepszą okazją do nauki tańca. W latach siedemdziesiątych miejsce dawnych potańcówek zajęły prywatki, organizowane jednak bez udziału muzyków, ale przy muzyce odtwarzanej przez urządzenia elektroakustyczne (gramofony lub magnetofony szpulowe) (MKL-AE 617/4). Rzadko dysponowano nagraniami muzyki tradycyjnej, w kulturze muzycznej regionu zabrakło więc kontekstu, w którym można by było nabyć kompetencje kulturowe. Jednocześnie nagrania promowały na ogół obce kulturowo wzorce struktury muzycznej.

W większych wsiach dość regularnie odbywały się wiejskie zabawy taneczne i potańcówki (MKL-AE 648/1, NC 354/1/1-4). Stawały się one okazją do kojarzenia par i procesów asymilacyjnych we wsiach o mieszanym składzie narodowym (np. Jawornik Polski, MKL-AE 617/7). Do lat sześćdziesiątych przestrzenią zabaw tanecznych były najczęściej karczmy, w których tańczono w soboty wieczorem i w niedziele (MKL-AE 613/2; MKL-AE 613/6; MKL-AE 611/10). Stopniowy ich upadek był spowodowany m.in. nacjonalizacją majątków ziemiańskich i ograniczeniem prywatnej działalności gospodarczej, czemu towarzyszył dynamiczny rozwój instytucji społecznych. Zabawy taneczne zaczęły więc organizować także gminne ośrodki kultury, sołectwa, koła gospodyń wiejskich, kółka rolnicze, ochotnicze straże pożarne, kluby wiejskie, ludowe zespoły sportowe czy też różnego typu komitety (np. budowy kościoła). Zabawy takie odbywały się najczęściej w cieplejszych miesiącach i na plenerowych *podłogach*. Dopiero od lat pięćdziesiątych w karnawale zaczęto organizować zabawy taneczne w pomieszczeniach danej instytucji czy organizacji, płacąc za wstęp. Muzycy grali wówczas na podwyższeniu zrobionym z desek lub blatów stołów położonych na ławach, nad którym rozpościerano plandekę (MKL-AE 653/6, NC 359/6/1-2, MKL-AE 653/5, NC 359/5/1-2; MKL-AE 558/1, NC 279/1).

Kierunek kształtowania przestrzeni muzycznej zmierzał więc od wiejskiej i rodzinnej w stronę publicznej, wzorowanej na dancingu i scenie, co sprzyjało wzrostowi potencjału zmiany. Przemiany przestrzeni sprzyjały również asymilacji instrumentów o większym wolumenie brzmienia. Brakowało natomiast okazji do nabywania muzyczno-tanecznych kompetencji kulturowych, które zapewniłyby równowagę.

Ważnym elementem dawnych sytuacji muzyczno-tanecznych stanowiło zamawianie tańca śpiewem, związane z opłacaniem kapeli (MKL-AE 610/3; MKL-AE 616/6). W przypadku wesel co prawda aż po lata osiemdziesiąte dawano zadatek, ale goście i tak musieli opłacać poszczególne tańce (tzw. *zakładanie, ucinanie za każdy kawotek, dawanie w basy*) (MKL-AE 645/4, NC 351/4; MKL-AE 645/6, NC 351/6; MKL-AE 647/1, NC 353/1/1-3; MKL-AE 554/1, NC 275/1; MKL-AE 554/3, NC 275/3; MKL-AE 616/6; NC 327/6; MKL-AE 561/8, NC 282/8).

Zadatek zobowiązywał muzyków do grania na weselu i stanowił zabezpieczenie kapeli, gdyby w czasie wesela nie uzbierała odpowiedniej kwoty. Przy dużej hojności gości weselnych bywał zwracany (MKL-AE 647/1).

Zdarzało się, że opłacano też część wesela. W takim wypadku w drugi dzień wesela para młoda kończyła wesele po oczepinach, około godziny 22, płacąc kapeli. Od tej pory za muzykę płacili weselnicy (MKL-AE 555/8; MKL-AE 557/3; MKL-AE 610/8). W latach pięćdziesiątych *kawalek* kosztował 5 zł, a w siedemdziesiątych – 20 zł; choć zdarzało się, że początkujące kapele brały za jego wykonanie jedynie złotówkę. W przypadku wrzucenia muzykantom wielokrotności tej sumy grano odpowiednią liczbę melodii tanecznych, ale nie więcej niż pięć, a na ogół trzy *kawalki*. Jeden *kawalek* muzykanci grali dotąd, dopóki płacący nie okrążył wraz z partnerką podłogi tanecznej, stając ponownie przed muzykantami. Wcześniejsze przerwanie grania przez kapelę kończyło się awanturą. Nie zawsze jednak udawało się wytańczyć parze, gdyż często kolejne pary płaciły za następne tańce i wymuszały wcześniejsze *ucięcie* tańca (MKL-AE 651/1). Jeśli zaś kapela niewłaściwie odegrała zamówioną melodię, to tancerz przerywał jej grę i kazał grać coś innego lub wywoływał ekscesy (*była bitka, były baciary*, MKL-AE 647/8, NC 353/8). Rozwiązywanie wszelkich sytuacji konfliktowych, wymagających mediacji należało do drużby, który jako mistrz ceremonii zawiadywał też działalnością kapeli.

W latach siedemdziesiątych kapelę opłacano poprzez składkę do kapelusza przeprowadzana przez swacię i drużbę wśród gości, co likwidowało zwyczaj *ucinania*, a każdy mógł sobie życzyć dowolny *kawalek* od kapeli. Ostatecznie jednak kapela zaczęła być opłacana przez pana młodego za całość usług na weselu (MKL-AE 645/4). Z kolei w przypadku organizowanych zabaw tanecznych jej uczestnicy płacili za wstęp, otrzymując kotylion lub bilet (*bloczek*) upoważniający do tańczenia przez jedną turę. Na turę składały się trzy lub cztery tańce, po czym podłogę zwalniano, a wpuszczano osoby z wykupionymi biletami na następną turę.

Opisany tu proces zmian spowodował wyeliminowanie dialogu muzycznego między tancerzem a muzykami i ograniczył wpływ tancerzy na sytuację muzyczno-taneczną. Zredukowana została także rola zarówno jednostki, jak i wspólnoty, a uczestnicy spotkania zaczęli być traktowani jako grupa przewodzona przez muzyków. Stworzyło to potencjał zmiany, w wyniku której zabawy taneczne straciły swoją specyfikę i zanikły, wesela zaś stały się okazją zorganizowaną na wzór dawnych dancingów tyle, że z uwspółcześnionym ceremoniałem.

ZAKOŃCZENIE

Współcześnie prowadzone badania terenowe pozwalają na otrzymanie zasobnych zbiorów materiałów na temat zachodzących w czasie procesów przemian składu kapel i ich struktury dźwiękowej, wiedzy muzycznej i kontekstu wykonania. Ich analiza wykazuje, że choć same przemiany składu instrumentów mają charakter egzogenny, z wyraźnie zaznaczoną presją zewnętrzną, to jednak wywołują one następnie zmiany endogenne w zakresie kształtowania struktur muzycznych i tanecznych, charakteru prezentacji muzycznych, ich kontekstu oraz świadomości muzycznej. Te zaś prowadzą do wytworzenia się kolejnego potencjału zmiany. W przypadku Rzeszowiaków główną rolę w stworzeniu potencjału zmiany odgrywała struktura dźwiękowa, a także kontekst wykonania. Mniejszą rolę odgrywała natomiast wiedza muzyczna, choć zmieniała się ona tym bardziej, im szersze możliwości dźwiękowe dawał przyjmowany instrument muzyczny. W miarę upływu czasu obserwowana jest pewna akceleracja zachodzących procesów. Ostatecznie przyjęto wzorce zewnętrzne, redukując praktyki swoiste. Wyraźnie widoczny jest też punkt, po którego przekroczeniu niemożliwe było zachowanie stabilności kultury muzycznej, stanowiącej dziś margines życia muzycznego w regionie.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTU

Materiały z archiwum MKL w Kolbuszowej:

MKL-AE 554/1, NC 275/1; MKL-AE 554/3, NC 275/3; MKL-AE 554/7; MKL-AE 555/4; MKL-AE 555/5; MKL-AE 555/7; MKL-AE 556/8; MKL-AE 557/3; MKL-AE 558/1, NC 279/1; MKL-AE 561/8, NC 282/8; MKL-AE 610/2; MKL-AE 610/3; NC 323/3/1-2; MKL-AE 610/4; NC 323/4/1-2; MKL-AE 610/6; MKL-AE 610/7; MKL-AE 610/8; MKL-AE 611/10; MKL-AE 611/11; MKL-AE 611/2; MKL-AE 613/2; MKL-AE 613/4, NC 326/4; MKL-AE 613/6; MKL-AE 614/3; MKL-AE 615/4; MKL-AE 615/5; MKL-AE 615/7; MKL-AE 616/1; MKL-AE 616/2; NC 327/2; MKL-AE 616/6; NC 327/6; MKL-AE 617/4; MKL-AE 617/6; MKL-AE 617/7; MKL-AE 618/4; NC 349/5; MKL-AE 619/1; MKL-AE 619/2; MKL-AE 619/3; MKL-AE 619/4; MKL-AE 619/5; MKL-AE 620/1; MKL-AE 620/3; MKL-AE 645/2; MKL-AE 645/4, NC 351/4; MKL-AE 645/6, NC 351/6; MKL-AE 645/7, NC 351/7; MKL-AE 645/8, NC 351/8; MKL-AE 647/1, NC 353/1/1-3; MKL-AE 647/8, NC 353/8; MKL-AE 648/1, NC 354/1/1-4; MKL-AE 649/3, NC 355/3; MKL-AE 650/2, NC 356/2; MKL-AE 650/5, NC 356/5; MKL-AE 650/7, NC 356/7; MKL-AE 650/9, NC 356/9; MKL-AE 651/1, NC 357/1; MKL-AE 651/8, NC 357/8; MKL-AE 652/3, NC 358/3; MKL-AE 653/2, NC 359/2; MKL-AE 653/5, NC 359/5/1-2; MKL-AE 653/6, NC 359/6/1-2; MKL-AE 653/8, NC 359/8/1-2.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Bartuszek, Joanna. „Akwarele Stanisława Putiatyckiego”. *Zwykłe – niezwykle. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, red. Adam Czyżewski, Państwowe Muzeum Etnograficzne, 2008, ss. 60-63.
- Bielawski, Ludwik. „Problem krakowiaka u Chopina”. *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Zofia Lissa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963, ss. 100-103.
- Dahlig, Ewa. *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2001.
- Herndon, Marcia. „Toward evaluating musical change through musical potential”. *Ethnomusicology*, nr 31(4), 1987, ss. 455-465.
- Kolberg, Oskar. *Tarnowskie-Rzeszowskie*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967.
- Linette, Bogusław. „Tradycje muzyki ludowej na Rzeszowszczyźnie”. *W kręgu badań nad folklorem*, red. Alojzy Kopoczek, Krzysztof Ruszel, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, 1995, ss. 18-21.
- Merriam, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.
- Nowak, Tomasz. „Basy na terenie współczesnego województwa podkarpackiego i problem ich zastępowania przez bęben”. *VII Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki. Katalog*, red. Mateusz Starzec, Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, 2020, ss. 17-31.
- Sobieska, Jadwiga. „Folklor muzyczny w Rzeszowskim i Lubelskim”. *Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973, ss. 302-332.
- Witowicz, Agata. „Folklor muzyczny”. *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian według badań terenowych 2014-2016*, red. Katarzyna Barańska i Jolanta Dragan, Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, 2018.

TRANSFORMACJA

PRAKTYKI MUZYCZNEJ KAPEL RZESZOWIAKÓW

Z PERSPEKTYWY KONCEPCJI ZMIANY POTENCJAŁU MARCII HERNDON

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony przemianom praktyki muzycznej kapel Rzeszowiaków, analizowanym z perspektywy koncepcji potencjału zmiany Marcii Herndon. Podstawowymi pojęciami w tej koncepcji są proces, potencjał zmiany i wewnętrznie dynamiczna równowaga. Czynniki warunkujące równowagę są wiedza muzyczna, działania w czasie, struktura dźwiękowa i kontekst wykonania. Materiał badawczy stanowiły wywiady przeprowadzone przez współpracowników Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej w latach 2014-2016 w regionie Rzeszowskim.

Słowa kluczowe: kapele; Rzeszowiacy; przemiany; potencjał zmiany.

THE TRANSFORMATION
OF THE MUSICAL PRACTICE OF RZESZOWIAK BANDS
FROM THE PERSPECTIVE OF MARCIA HERNDON'S CONCEPT
OF CHANGE POTENTIAL

S u m m a r y

This article is devoted to the changes in the musical practice of Rzeszowiak (south-eastern Poland) bands, analysed from the perspective of Marcia Herndon's concept of the potential of change. The basic concepts are process, potential, and an internal dynamic equilibrium. The factors determining this equilibrium are cognition, time/motion, patterned sound and context/performance. The research material consists of interviews conducted by associates of the Museum of Folk Culture in Kolbuszowa in 2014-2016 in the Rzeszów region.

Keywords: bands; Rzeszowiacy; transformations; potential for change.