



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

Title: Barwy Ziemi - Głosy Natury : powrót do korzeni czy "tylko" inspiracja?

Author: Magdalena Szyndler

Citation style: Szyndler Magdalena. (2015). Barwy Ziemi - Głosy Natury : powrót do korzeni czy "tylko" inspiracja?. W: M. Szyndler (red.), "Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych" (S. 253-262). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MAGDALENA SZYNDLER

*Barwy Ziemi – Głosy Natury*¹ – powrót do korzeni czy „tylko” inspiracja?

Analizując i omawiając poszczególne zjawiska związane z kulturą ludową (folklor muzyczny i jego pochodne), należy dookreślić terminy, których interpretacja zależna jest od samego badacza. Stąd też konieczność opisanie i sprecyzowania poszczególnych definicji.

Tematyka folkloru podejmowana była w wielu dziełach na przestrzeni całej historii folklorystyki polskiej i poza jej granicami, ale zagadnienia terminologiczne zawsze stanowiły duże wyzwanie dla autorów prac, badaczy, naukowców, i można powiedzieć, że nadal stanowią.

Współczesna problematyka terminologiczna istnieje ze względu na multiplikację szkół, poglądów, koncepcji, jak i na obecną we współczesnej humanistyce interdyscyplinarność. Termin *folklor* został sprecyzowany prawie dwieście lat temu przez Williama Johna Thomsa², lecz współcześnie jest zupełnie inaczej postrzegany i interpretowany. Dla autora listu do redakcji „Athenaeum” proponowany termin miał być substytutem takich sformułowań, jak *starożytności ludowe* czy *literatura ludowa* i dotyczył tradycyjnej kultury chłopskiej w Europie³. Z czasem formowały się liczne definicje *folkloru*, jednakże można było w nich zauważyć pewne tendencje, tj. o profilu literaturoznawczym czy o profilu etnograficznym.

¹ Płyta pt. *Barwy Ziemi – Głosy Natury* Walach, Golec, Żupański Trio została wydana w 2013 roku pod patronatem i z funduszy Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

² W.J. THOMS: *Folklor*. „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37–39.

³ J. BOBROWSKA: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*. Katowice 2000, s. 18–19.

Pierwsza z wymienionych dookreśla gatunki z zakresu literatury ludowej, tj. baśnie, podania, legendy, pieśni, ballady, przysłowia, zagadki itp. (szkoła fińska z przełomu XIX i XX wieku, tj. Julius Krohn i jego syn Kaarle, czy szkoła rosyjska, m.in. Jurij Sokołow). Natomiast druga rozszerza pojęcie folkloru do *muzyki, tańca, zwyczajów, obrzędów i wiedzy ludowej*⁴. W Polsce Julian Krzyżanowski dosyć szeroko potraktował ten termin, ujmując w nim zwyczaje ogólne i te o charakterze obrzędowym, ale też: „zjawiska z dziedziny wierzeń demonologicznych, meteorologicznych, medycznych, zawodowych i wszelkich innych, wreszcie zjawiska z dziedziny kultury artystycznej, muzyczno-słownej, z grubsza odpowiadającej pojęciu literatury ustnej”⁵.

Z kolei Józef Burszta wyodrębnił w latach 70. XX wieku trzy płaszczyzny folkloru. W pierwszej umieścił ludową literaturę i literaturę ustną, w drugiej – m.in. muzykę⁶, zaś w grupie trzeciej: „potoczne rozumienie folkloru, jako synonimu całej tradycyjnej kultury ludowej”⁷.

W Polsce istnieje również pojęcie *folklorystyki*, która zajmuje się jako nauka badaniem zjawisk związanych z folklorem. Według tej definicji sprowadza się do dwóch pojęć, tj. czynności zbieracko-wydawniczych i interpretacyjnych.

Pierwsze wzmianki o zbieraniu i wydawaniu utworów folklorystycznych pojawiły się już na początku XVIII wieku (1706 rok – francuski przekład bajek arabskich Antoine’a Gallanda – *Tysiąc nocy i jedna*, później – Thomas Percy, Johann Gottfried Herder, bracia Grimm)⁸. Badania terenowe szczególnie nasiliły się w romantyzmie i zrodziły z czasem potrzebę refleksji teoretycznej. Jednak folklorystyka przez wiele dziesięcioleci nie zyskała własnego statusu naukowego, a działania naukowe rozwijały się w obrębie etnografii, antropologii, muzykologii, historii sztuki, religioznawstwa, psychologii i językoznawstwa, a zwłaszcza literaturoznawstwa⁹. W Polsce funkcjonuje również pojęcie *folklorystyki muzycznej*, która dotyczy zjawisk związanych z pieśnią ludową (jej specyfiką i funkcjonowaniem). Nieco szerszy zakres posiada termin *folklor muzyczny*. Według Bogusława Linetta obejmuje on: „całokształt zjawisk muzycznych, będących własnością danej społeczności, czyli jej kulturę muzyczną”, a więc: świadomość muzyczną, styl muzyczny (skale muzycz-

⁴ Ibidem; również: M. WALIŃSKI: *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*. „Literatura Ludowa” 1977, nr 4/5, s. 9.

⁵ *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1965, s. 104–106.

⁶ Wyszczególnił również wierzenia, zwyczaje, obrzędy, dramat, tradycyjną wiedzę, religię, magię, wróżby, gry i zabawy, taniec, prawo zwyczajowe na tle całokształtu kultury.

⁷ J. BURSZTA: *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*. Warszawa 1974, s. 316.

⁸ *Słownik folkloru polskiego...*, s. 108.

⁹ *Słownik etnologiczny*. Red. Z. STASZCZAK. Warszawa 1987, s. 128–130.

ne, typowe zwroty melodyczne i rytmiczne, melizmatykę, właściwości dynamiczne i agogiczne, zasady wersyfikacji i prozodii), repertuar, (melodie instrumentalne oraz melodie i teksty pieśni, technikę), maniery wykonawcze oraz okoliczności¹⁰. Oczywiście jest to definicja bardzo szczegółowa, ale też potraktowana zbyt szeroko. Wątpliwości może budzić punkt nr 5, związany ze środkami wykonawczymi, tj. budowa instrumentów ludowych (zjawisko to raczej należy do etnografii)¹¹.

I rzeczywiście definicja folkloru, zwłaszcza muzycznego, w zasadzie uzależniona jest od perspektywy badawczej zainteresowanych osób. Jest to obszar, który pozostaje w sferze poszukiwań i interpretacji różnych dyscyplin (językoznawstwa, antropologii, etnomuzykologii, etnologii, etnolingwistyki, kulturoznawstwa)¹².

Współcześnie tradycyjny, autentyczny folklor jest właściwie *zamkniętą kartą*¹³. Niektóre jego gatunki są jeszcze żywe, a inne można obserwować jako celowo podtrzymywane. Zatem właśnie dzięki *folkloryzmowi* zjawisko *folkloru* można obserwować w postaci współczesnej. W Polsce pierwszy raz termin *folkloryzm* pojawił się w pracy Burszty, który pisał, że są to:

zjawiska polegające na celowym stosowaniu w poszczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacje odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji, a odtwarzanych w sytuacjach celowo zaaranżowanych [wyróżn. M.S.]¹⁴.

W praktyce najczęściej są to te elementy kultury, które są najbardziej atrakcyjne (części obrzędowości rodzinnej – wesela, czy dorocznej – wianki, Goik itp.). Z jednej strony zjawisko to wzbudza pozytywne reakcje (jako kontynuacja zjawisk autentycznych), a jednocześnie generuje falę negacji (choćby ograniczenia czasowe – obrzęd wesela na scenie trwający 20 minut)¹⁵.

¹⁰ B. LINETTE: *Folklor muzyczny a folkloryzm*. W: *Folklor w życiu współczesnym*. Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969. Poznań 1970, s. 30–38.

¹¹ O terminologii pisali również Jadwiga i Marian Sobiescy – patrz: J. i M. SOBIESCY: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973, s. 571.

¹² M. TRĘBACZEWSKA: *Między folklorem a folkkiem*. *Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*. Warszawa 2011, s. 71.

¹³ J. BOBROWSKA: *Polska folklorystyka muzyczna...*, s. 20.

¹⁴ J. BURSZTA: *Kultura ludowa – kultura narodowa...*, s. 311, także: J. BURSZTA: *Folkloryzm w Polsce*. W: *Folklor w życiu współczesnym*. *Materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu w 1969 r.* Poznań 1970, s. 9–29. Termin ten został wprowadzony przez niemieckich uczonych po raz pierwszy – patrz: V. NEWALL: *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*. „Folklore” 1987. T. 98, no 2, s. 131–151; H. MOSER: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. „Zeitschrift für Volkskunde” 1962, nr 58, s. 177–209.

¹⁵ M. TRĘBACZEWSKA: *Między folklorem a folkkiem...*, s. 74–75.

Według Tomasza Rokosza w II połowie XX wieku wraz z zanikiem autentycznego folkloru zaczęło umacniać się zjawisko folkloryzmu. Autor pisze: „Folklor jest cytowany, wykorzystywany i przetwarzany na gruncie miejskim. Od lat 50. działają oficjalnie popierane w ramach polityki kulturalnej państw socjalistycznych zespoły pieśni i tańca”¹⁶.

Natomiast Tomasz Janas ustosunkował się dosyć opozycyjnie do tzw. folkloryzmu miejskiego, opisując go jako antytradycję:

Paradoksalnie, pierwszym elementem owego tła jest tu swoista anty-tradycja promowana przez lata soc-realizmu w kulturze. Na potrzeby partyjnych wieców, dożynek albo dnia ludzi pracy powstawały tzw. zespoły pieśni i tańca. Były to absolutnie sztuczne twory, które miały udawać muzykę ludową. Miały być (i były) przykrojone wedle gustu statystycznego mieszczaucha i dla potrzeb tzw. działaczy kulturalnych. Wzorowane były na identycznych zespołach radzieckich, prezentowały nową, „chłopo-robotniczą” kulturę. Pięknie śpiewały chórem, ubierały się w eleganckie ludowe lub quasi-ludowe stroje i wykonywały przearanżowane pieśni tradycyjne obok nowo powstałych utworów „na cześć”¹⁷.

Z kolei w przypadku przekazu folkloryzmu lat 90. XX wieku to szczególnie media miały ogromne znaczenie, jeśli nie zasadnicze (radio, telewizja, Internet), a dzięki dostępności przemysłu fonograficznego wytwory kulturowe zaczęły być łatwo osiągalne. Miało to wpływ na zmianę przekazu z bezpośredniego na częściowo pośredni¹⁸. Folkloryzm zyskał nowe cechy – dostępność, wtórność wobec folkloru, zinstytucjonalizowanie, czy też wybiórczość (niesprzyjającą autentycznemu folklorowi). Zjawisko to do dnia dzisiejszego budzi mieszane uczucia i postawy (również skrajne). W latach 80. XX wieku Jan Stęszewski zajął dosyć stanowczą postawę wobec poruszanej tematyki:

Folkloryzm został poddany mało ambitnej, nieautentycznej, zewnętrznej w stosunku do folkloru estetyce, która lansuje elementy najbardziej zbliżone do gustów odbiorców ukształtowanych przez masową kulturę, co powoduje, że przedmiotem zainteresowania nie są najwartościowsze i najbardziej charakterystyczne

¹⁶ T. ROKOSZ: *Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*. W: *Encyklopedia polskiego folkloru* – http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 2.01.2013].

¹⁷ T. JANAS: *Folk w Polsce – próba prezentacji*. W: *Encyklopedia polskiego folkloru* – http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 2.01.2013].

¹⁸ Patrz: T. ROKOSZ: *Oblicza folkloryzmu we współczesnej kulturze – prolegomena*. W: *Encyklopedia polskiego folkloru* – http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html [dostęp: 5.01.2013].

przejawy tradycyjnej muzyki [...]. Nader często swoistości regionalne muzyki zastępuje zunifikowana sztampa pseudoludowa, wyrażająca się w nietrafnym wyborze repertuaru melodii, umasowieniu wykonawców na scenie, lichych aranżacjach muzycznych, gwiazdorstwie wykonawców, karykaturalnych reżyseriach¹⁹.

Podobnie Oldřich Sirovátka²⁰ neguje folklorizm, zarzucając jego propagatorom „grzechy” działające na niekorzyść folkloru, tj. ograniczanie wariantowości, teatralizację, rozpowszechnianie kiczu, handel sztuką czy nadużycia ideologiczne. Natomiast Jerzy Bartmiński czy Roch Sulima przyjmują postawę raczej neutralną, bez wartościowania²¹.

Pod koniec lat 90. w Polsce narodziła się fala muzyki młodzieżowej opartej na muzyce tzw. źródeł²². Jak pisze Ewa Wróbel: „Podstawowym terminem określającym muzykę posiadającą związki z folklorem w Polsce jest muzyka folkowa lub po prostu folk”²³.

Zaczęły pojawiać się terminy, które miały na celu odróżnienie muzyki ludowej „tradycji minionej” od współczesnych jej kontynuacji. Były to określenia *contemporary folk music*, *living tradition*, *world music* czy *muzyka etniczna* (szczególnie promowana w środkach masowego przekazu)²⁴.

Ogromną rolę w rozwoju nurtu folkowego w Polsce odegrały wzorce zagraniczne (Wielka Brytania, Francja, Niemcy, kraje skandynawskie, Węgry), które zaczęły oddziaływać jako formy kultury masowej już na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Stąd też formowano zespoły inspirowane muzyką celtycką, irlandzką, latynoamerykańską, hiszpańską, azjatycką czy bałkańską (np. Syrbacy, Varsovia Manta, Kwartet Jorgi, Carranthuohill, Open Folk, Werchowyna, Orkiestra pod wezwaniem św. Mikołaja, Chudoba, Kyczera i wiele innych)²⁵.

Anna Czekanowska określa początki tego nurtu następująco:

¹⁹ Za: T. ROKOSZ: *Oblicza folkloryzmu...* [dostęp: 2.01.2013].

²⁰ O. SIROVÁTKA: *Sieben Hauptsiinde des Folklorismus. Die negativen Erscheinungen im Folklorismus*. In: *Folklorismus egykor es ma előadások (Folklorizm wczoraj i dziś)*. Red. V. VOIGT. Koasakemét 1978, s. 224–227. Za: T. ROKOSZ: *Oblicza folkloryzmu...* [dostęp: 2.01.2013].

²¹ Ibidem.

²² E. WRÓBEL: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Muzyka” 2001, nr 3, s. 27–38.

²³ EADEM: *Imiona folku*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, Ossower – http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html [dostęp: 16.05.2012].

²⁴ EADEM: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Muzyka” 2001, nr 3, s. 27–29.

²⁵ Ibidem, s. 33–34.

Prowadzone od kilku lat badania nad ruchem muzycznych zespołów młodzieżowych nawiązujących do folkloru wskazują na intensywny wzrost tego rodzaju inicjatyw i ich znaczną różnorodność. Działalność ta nasiliła się po roku 1989, czyli po upadku systemu socjalistycznego i przeciwstawieniu się idei typowych zespołów folklorystycznych funkcjonujących na zamówienie instytucji odgórnych i subsydiowanych przez określone struktury²⁶.

W powyższym tekście Czekanowska rozważa pojawienie się nurtu folkowego jako opozycji do sytuacji politycznej ówczesnej Polski czy krajów postsocjalistycznych. Wyraża obawę o dalsze istnienie tej tematyki. Jak widać po ponad piętnastu latach (artykuł ukazał się w 1999 roku), muzyka folkowa w Polsce rozwijała się i nadal rozwija w różnych kierunkach.

Określenie folk funkcjonuje w wielu sytuacjach i środowiskach, ale ujednociając – służy opisywaniu wszelkich zjawisk muzycznych, które w mniejszym lub większym stopniu czerpią z folkloru (media, literatura popularna, imprezy, zespoły). Tak jak w przypadku terminologii związanej z folklorem, tak i tutaj trudno o jednolitą definicję²⁷. Po raz pierwszy termin ten pojawił się rzeczywiście w 1977 roku, podczas audycji radiowej w Polskim Radiu, a gościem był węgierski zespół Delibab. Jednak tak naprawdę rozwinął się dopiero po roku 1989, o czym już wcześniej była mowa.

Marta Trębaczewska wyszczególnia podgatunki folku (podobnie jak Wróbel), do których według niej należą: *muzyka korzeni* (odwołuje się do muzyki źródeł np. poprzez rekonstrukcje instrumentarium czy przywołanie zapomnianych technik wokalnych), pop folk (powiązanie muzyki pop, czyli tzw. popularnej, z elementami muzyki ludowej), folk rock (jest najbardziej rozpowszechnionym podgatunkiem, do którego sięgają zespoły z kręgu punk rocka, heavy folku czy folk metalu), folk jazz (utwory jazzowe wykonywane są w konwencji ludowej lub muzyka ludowa czerpie z warsztatu muzyki jazzowej), folk właściwy (nowa aranżacja utworu ludowego z zachowaniem instrumentarium i repertuaru). Dotyczy to szczególnie kapel góralskich, które pełnią podwójną rolę, tzn. mają doskonałą świadomość repertuaru autentycznego, znają go często ze źródła i uczestniczą w imprezach zarówno folklorystycznych, jak i tych z nurtu szeroko pojętego folku²⁸.

Ciekawą interpretację wytwarzania folku stosuje Marcin Skrzypek, porównując te działania do „świadomego pieczenia ciastek”. Pisze:

²⁶ A. CZEKANOWSKA: *Pierwszy i drugi byt folkloru*. W: *Encyklopedia polskiego folku* – http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html [dostęp: 03.01.2013].

²⁷ Ewa Wróbel wymienia również takie określenia, jak: *living tradition, contemporary folk music, world music* czy *muzyka etniczna* – patrz: E. WRÓBEL: *Imiona folku...* [16.05.2012].

²⁸ M. TRĘBACZEWSKA: *Między folklorem a folkiem...*, s. 110–118.

Po ciastku kultury ludowej zostało tylko trochę okruszków i dokumentacja jego wyglądu, zapachu, smaku. Szkoda, ale czy jednak w folklorze nie chodziło bardziej o pieczenie niż jedzenie? Zastanówmy się – przecież ludowa tradycja nie polegała na dziedziczeniu ciastek, ale samej sztuki kulinarnej²⁹.

Według niektórych ortodoksyjnych folklorystów nurt folkowy może stanowić zagrożenie dla „źródła”. Waldemar Kuligowski pisze o tym zjawisku następująco:

folk nie jest w żadnym razie zagrożeniem dla tzw. muzyki ludowej, ruchem skierowanym na zagarnięcie jej miejsca i pozycji. Przeciwnie – folk jest szansą dla muzyki, która ugrzęzła na scenach zarządzanych przez profesjonalne jury, dla muzyki interesującej przesiąkniętą nostalgią badaczy, muzyki, która utraciła kontakt ze słuchaczami, odcięła się od naturalnego podłoża³⁰.

Zauważyć można również kolejny nurt stworzony na kanwie folkowego. Są to według autorki tzw. *hybrydy*. Wytwór ten rozumiany jest jako bazowanie na doświadczeniach ludowych, na repertuarze, i jednocześnie tworzenie własnej muzyki, która nie sięga do konkretnych szlagierów muzyki ludowej, albo robi to w bardzo niewielkim stopniu (kapela Wałasi&Lasoniowie, kapela Wałasi czy zespół Trio). Zdaniem autorki najbardziej ceniona powinna być działalność zespołów folkowych, których członkowie przekształcający dawny repertuar powinni być dogłębnie świadomi „dawnej nuty” (idealną sytuacją są muzykanci będący autochtonami). Reasumując, takie działania pozwalają na ewolucję repertuaru, a jednocześnie dają możliwość sięgnięcia w każdej chwili do źródła.

I taki pogląd potwierdza również wypowiedź Kuligowskiego:

muzyka folkowa daje się bowiem ostatecznie określić jako ambitna próba stworzenia nowej formy bazującej na formach zastanych bądź rekonstruowanych. [...] muzyka folkowa nie sprowadza się do bezrefleksyjnego mieszania stylów, gatunków i nastrojów, nie ogranicza do zestawiania gotowych elementów

i, co najważniejsze,

z pieczołowitością traktuje stare partytury, ale odczytuje je w warunkach teraźniejszości³¹.

W rzeczywistości, kiedy próbuje się zaklasyfikować dany zespół do wybranej kategorii, okazuje się to bardzo trudne. Zbyt wiele różnych cech posiadają

²⁹ M. SKRZYPEK: *Folk jest podłużny*. W: *Encyklopedia polskiego folklu* – http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folk_jest_podluzny.html [dostęp: 3.01.2013].

³⁰ W. KULIGOWSKI: *Wytwarzanie autentyzmu*. „Literatura Ludowa” 2001, nr 1, s. 7.

³¹ Ibidem, s. 11.

poszczególne grupy, aby móc je definiować jednoznacznie. Chociaż kategorie zaproponowane przez Wróbel dają przynajmniej ogólniejsze ramy, to właśnie przy uszczegółowianiu zabieg definiowania jest dyskusyjny.

Wspomniany już zespół Trio reprezentują: Zbigniew Wałach³², Wojciech Golec³³ i Marcin Żupański³⁴ – trzej muzycy o różnych doświadczeniach muzycznych zarówno w wykonawstwie, jak i w wykształceniu, którzy stworzyli i opracowali materiał muzyczny będący kompilacją ich doznań w sferze ludowości i klasyki.

Ich przeszłość muzyczna (przeróżne projekty związane z muzykami i grupami ludowymi Karpat, z muzyką rozrywkową, jazzową, klasyczną) znacząco wpłynęła na każdy z utworów.

Według mnie zespół Trio z powodzeniem wpisuje się w nurt stworzony na kanwie folkowego. Są to tzw. *hybrydy*. Wytwór ten rozumiany jest jako bazowanie na doświadczeniach ludowych, na repertuarze, i jednocześnie tworzenie własnej muzyki, która nie sięga do konkretnych szlagierów muzyki ludowej.

Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury* zawiera ciekawy materiał, w którym tylko w niewielkim stopniu można odnaleźć konkretne cytaty muzyki beskidzkiej. Utwór *Baranio* – tytuł nawiązuje do drugiego co do wysokości szczytu umiejscowionego w Beskidzie Śląskim (jest granicą między Beskidem Śląskim a Żywieckim). Zabieg początkowego *unisono* akordeonu i skrzypiec (*pizzicato*) stanowi ciekawy element kolorystyczny, a śpiew w gwarze beskidzkiej dopełnia całości. *Doliny* – jedna z najbardziej rozpoznawalnych pieśni pasterskich Beskidu. Jej za-

³² Zbigniew Wałach – muzyk i kompozytor, twórca i instrumentalista od wielu lat dbający o ciągłość i rozwój muzyki tradycyjnej swojego regionu. Dzięki niemu dorobek zespołu nawiązuje ściśle do tradycji muzycznych, w jakich muzycy zostali wychowani, ale także wnosi wiele nowych detali, nie naruszając elementów tradycyjnych. Osoba, która 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.

³³ Wojciech Golec – akordeonista, laureat krajowych i międzynarodowych konkursów, absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach, współpracował m.in. z Michałem Urbaniakiem, Józefem Skrzekiem, Włodzimierzem Korczem, Alicją Majewską. Współzałożyciel folkowej formacji Besqidians, pedagog POSM w Bielsku-Białej, wykładowca Instytutu Muzyki na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

³⁴ Marcin Żupański – bielski saksofonista, flecista, kompozytor, aranżer. W 2010 roku z chicagowskimi muzykami nagrał swoje autorskie utwory jako Marcin Żupański Chicago Quartet. Absolwent wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Wykładowca Instytutu Muzyki na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Na swoim koncercie może odnotować współpracę i występy z Markiem Grechutą, Grzegorzem Turnauem, Stanisławem Sojką, Beatą Bednarz, a także ze znanymi polskimi jazzmanami: Januszem Muniakiem, Urszulą Dudziak, Janem Ptaszynem Wróblewskim, Piotrem Wojtasikiem.

pisy można odnaleźć w wielu śpiewnikach³⁵. Melodia pozostaje bez zmian, wykonywana jest na piszczałce pasterskiej. Z kolei nowa aranżacja – klarnet basowy czy akordeon – wykraczająca poza przyjętą konwencję dla tej pieśni w popularnym obiegu, nadaje temu utworowi nowy wymiar, nową jakość. Takie barwy wzmagają odczucie tajemniczości i wywołują w słuchaczach nostalgię. *Gronicek* – nawiązanie do znanej pieśni beskidzkiej ukazanej w nowej postaci, świeższej (?), innej – to już należy od oceny każdego słuchacza. Szybsze tempa prezentują kompozycje *Kozioł* (zasadnicza dominacja skrzypiec) czy *Kamraci*, gdzie pojawiają się dodatkowo idiofony (m.in. grzechotki), śpiew (Walach) i elementy orientalizmów (fragmenty skali cygańskiej). Zaskakuje z kolei utwór *Ruben*, który na tej płycie wykonywany jest świeżo, z nową koncepcją (wcześniej ten motyw melodyczny pojawił się w twórczości Walacha w utworze o tym samym tytule we współpracy z Krzysztofem i Stanisławem Lasoniami³⁶). Słychać wyraźne wpływy argentyńskie (rytmy tanga), a urozmaiceniem są popisy solowe każdego z muzyków.

W całości usłyszeć można niesamowitą wolność w wykonaniach, bez ograniczeń harmoniczných, ale też z dużą swobodą, bez przesadności, bez nadmiernej kombinacji w ilości dźwięków. Są tu cezury, „oddechy” bez natłoku „nut”. Sporadycznie pojawia się tekst śpiewany, raczej jest to płyta z dominacją wykonan instrumentalnych (*Dom* – szczególnie tutaj nastrój jest podkreślony *unisonami* w środkowej części utworu – skrzypce, akordeon, klarnet basowy, a w utworze *Pożegnanie* słychać pewną dozę nonszalancji i zadziorności muzycznej, która może kojarzyć się z muzyką jazzową lat 30. XX wieku, czy *Uwielbienie*, w którym fragmenty szybkie przeplatają się z tym pełnymi zadumy, zaś dopełnieniem jest *Stefan Swing*, w którym usłyszeć można motywy z muzyki romskiej i prawdopodobnie inspiracje postaciami muzyków romskich).

Całość płyty zwieńczona jest wywiadem z członkami grupy Trio, w którym sami muzycy wypowiadają się na temat swojej muzyki i swojej działalności, choć chętnie ocenę pozostawiają słuchaczom.

Płyta *Barwy Ziemi – Głosy Natury* jest połączeniem różnorodnych doświadczeń muzycznych poszczególnych muzyków i stanowi bardzo osobistą, wręcz intymną interpretację poszczególnych utworów i kompozycji. Stąd materiał ten jest bardzo ciekawy, zaskakujący, a przez to godny uwagi, ale też trudny do klasyfikacji.

³⁵ A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1987.

³⁶ Płyta pt. *Wołanie* (Walasi&Lasoniowie).

MAGDALENA SZYNDLER

*Barwy Ziemi – Głosy Natury (Barvy Země – Hlasy Přírody) –
návrat ke kořenům nebo „pouze“ inspirace?*

S h r n u t í

Terminologické problémy spojené s hudebním folklorem fungují u této disciplíny vzhledem k pluralitě pohledů a interpretací tohoto jevu. Objevují se jevy folkloru, folklorismu a folku v hudbě, které po badatelích i po samotných interpretech vyžadují obrovské zkušenosti a povědomí o regionálním repertoáru. Skupina Trio je vynikajícím příkladem profesionálního spojení hudebních zkušeností interpretů – původních obyvatel, s nápadem a interpretací hudby interpretů ovlivněných jak klasickou hudbou, tak populární.

Klíčová slova: hudebnífolklor, folklorismus, folková hudba, etnická hudba, hybridy, skupina *Trio*, terminologie.

MAGDALENA SZYNDLER

*Barwy Ziemi – Głosy Natury (Colours of the Earth – Voices of Nature) –
a return to the roots or “just” inspiration?*

S u m m a r y

Terminological problems in the field of music folklore arise from the multitude of existing views and interpretations of this phenomenon. Folklore, folklorism and folk appearing in music require considerable experience and awareness of the regional repertoire on the part of researchers and performers. The band Trio is a perfect example of a professional combination of music experiences of autochthon performers with creativity and interpretation shaped by both classical and light music.

Key words: music folklore, folklorism, folk music, ethnic music, hybrids, band *Trio*, terminology.