

Polska muzyka tradycyjna w świecie

Janusz Prusinowski

Polacy – statystycznie – nie znają swojej muzyki tradycyjnej. Proces odchodzenia od praktyki muzycznej, a co za tym idzie – możliwości jej poznania „w warunkach naturalnych” trwa od kilku pokoleń. Jest on efektem ogromnych zmian społecznych i cywilizacyjnych, których doświadczamy od ponad 100 lat i które nabierają coraz szybszego tempa. Dzisiejsza wieś jest zupełnie inna niż 30, 50 czy 80 lat temu, inne są wartości, obyczaje, sposoby pracy i formy życia społecznego. Zmieniła się definicja wsi. Są też sfery życia, które zarówno na wsi, jak i w mieście dotyczą tego, co w życiu niezmiennie – narodziny, miłość, śmierć. I doświadczenie muzyki – bycia w muzyce – muzykowania.

Ten brak znajomości ma też swoją dobrą stronę: wyszlifowane przez dawne pokolenia tradycyjne melodie, rytmy i kroki taneczne przez długie lata zapomniane są teraz odkrywane na nowo. Na świeżo mają nowy wymiar i wartość. Słuchamy ich i doświadczamy w XXI wieku jako organicznej formuły, łączącej w spójną całość język, muzykę, taniec, emocje i lokalną społeczność, formuły wciąż działającej. Tym odkryciem – a także **wiedzą, „jak to działa” – możemy dzielić się z resztą świata, który – tak jak i my – zadaje pytania o „polskość w muzyce”.**

Cóż takiego szczególnego jest w polskiej muzyce tradycyjnej na poziomie czysto muzycznym? Spróbuję podzielić się doświadczeniem w tej dziedzinie. Jako że muzyka z różnych regionów Polski jest bardzo zróżnicowana, skupię się na Polsce Centralnej, a dokładniej na praktykowanej tutaj muzyce instrumentalnej, z reguły tanecznej, z mocną dominacją rytmów trójdzielnych, zwanych mazurkowymi.

Źródłem większej części melodii mazurkowych (bardzo zróżnicowanych lokalnie, o różnych tempach i nazwach, szczególnie oberków, oberów ciągłych, rdzuchowiaków, obałków, mazurków, owijaków, światowców, kujonów, kujawiaków, chłopów, śpiwów, równych, suwaków, powiślaków, zawiślaków, zapilicaków itd., nazywanych w zależności od miejsca, sposobu tańczenia, lokalnej historii, funkcji itd.) **jest śpiew.** Śpiewaczą strukturę melodii można

wysłyszeć z jej emocjonalnego kształtu. Bywa, że melodia idzie ostro do góry i na najwyższym stopniu zatrzymuje się z charakterystycznym „przeciągiem” najintensywniejszej nuty. Bywa, że startuje od samej góry i po wyrzuceniu tego, co najbardziej dojmujące, opada miękko w dół, czasem ponad oktawę. Bywa też, że krąży w różne strony w wąskim zakresie, umożliwiając długie „konwersacje”. Najlepiej oczywiście doświadczyć, usłyszeć, w jaki sposób te melodie śpiewają śpiewacy i śpiewaczki. Okazuje się wtedy, że oprócz misternego piękna i siły emocjonalnej melodii, niezwykle rzeczy dzieją się w jej strukturze rytmicznej.

Jeśli jako miarę rytmiczną (takt) ustalimy trzy kroki tancerza lub trzy uderzenia bębna (wcale nie muszą być równe, ale o tym później), to w takie trójkowe, bazowe podziały rytmiczne śpiewaczka włoży najczęściej cztery sylaby, poruszając się w zakresie od jednej do pięciu sylab w takcie, w zależności od specyfiki danej melodii i tekstu. Cóż to oznacza? W szkole uczono mnie, że te cztery jednostki rytmiczne (sylaby) śpiewaczka grupuje, zgęszczając je na początku taktu, w trybie (gdyby takt był na 3/4), np. dwie ósemki i dwie ćwierćnuty. Proste i nudne. Tymczasem żywa tradycja pokazuje coś zupełnie innego. Otóż **praktyka śpiewacza kieruje się w tym przypadku ku kwartoli, wpisującej nieregularnie cztery sylaby w rytm trójdzielny. Mamy tutaj permanentną polirytmie:** często melodia jest konsekwentnie parzysta, jak polka właściwie, rytm zaś konsekwentnie trójkowy.

W tym momencie odkrywamy bardzo płynny i wyrafinowany charakter tej muzyki. Kiedy sylab jest więcej, np. pięć, wtedy pojawia się kwintola, wpisana w rytm trójdzielny. I brzmi całkowicie naturalnie i niezauważalnie. **Oczywiście długości poszczególnych sylab są bardzo płynne, zróżnicowane w zależności od sensu tekstu, sytuacji, gustu i ochoty śpiewaczki/śpiewaka.** Nie ma tam nic prostego i „kwadratowego”, wszystko jest delikatnie poprzesuwane względem bazowego rytmu, natomiast finalnie wszystko się zgadza i płynie – tak jak w mowie we własnym języku, szczególnie tej poetyckiej. I każde wykonanie, każdy wariant jest odrobinę inny.

Kiedy melodię ze śpiewu przejmują skrzypce i harmonia, zaczyna się kolejny etap zabawy – zdobienia, przednutki, obiegniki, warianty, przeciągnięcia, podcięcia, podbicia, powtórzenia, zapętlenia – struktura tej muzyki staje się bardzo skomplikowana rytmicznie. Przy czym nie ma tutaj nic wydumanego – **wszystkie figury wynikają z pierwotnej śpiewanej melodii, która była zbudowana na fundamencie frazy poetyckiej języka polskiego i jego**

wyrafinowanej gramatyce.

Warstwę rytmiczną melodii wzbogaćmy o sferę meliczną. W melodiach mazurków i oberków „śpiewaków” nie ma myślenia dur–moll, a jeśli się pojawia, to wtórnie, jako pokłosie słuchania radia, w tym oberków komponowanych (stylizowanych), zajmujących przez dziesięciolecia fale polskiego eteru. Pierwotnie **dominują skale modalne i myślenie modalne, nieznające „ciążenia dominanty ku tonice”**. Melodie pną się swobodnie w różne strony, zaczynając się i kończąc na różnych stopniach skali. Czasem można wysłyszeć w nich strukturę burdonową, szczególnie gdy w kapeli pojawiają się grające ostinatowo na jednej strunie bądź dwudźwięku kwintowym basy.

Bardzo **często w melodiach pojawiają się też dźwięki spoza skali dur–moll, a także spoza europejskiego stroju melodycznego**. Często trzeci stopień skali znajduje się gdzieś pomiędzy tercją małą a wielką, dźwięk prowadzący pomiędzy sekundą małą a wielką, kwarta bywa lekko podwyższona, ale nie na tyle, żeby stać się kwartą zwiększoną. Jednym słowem te melodie pełne są „ćwierc-tonów”, zbliżając się bardziej do mikrotonowych skal centralnej Azji niż muzyki klasycznej Europy Zachodniej. To bardziej nasze ucho, nawykłe do muzyki składającej się z dwunastu tonów oraz funkcji harmonicznycy, znajduje w muzyce wiejskiej „durowość” lub „mollowość”. Dodajmy do tego mnogość stylów regionalnych i indywidualnych. **Określenie oberka, np. „nuta od Jana Gacy” oznacza mocno zindywidualizowaną frazę i skalę, po której już po kilku zagranych dźwiękach można było rozpoznać danego muzykanta**. Zapisanie tej wiejskiej intonacji w nutach na pięciolinii (wraz z subtelnościami rytmicznymi) to zadanie dla zaawansowanych. Już Oskar Kolberg pisał o tych trudnościach, wyjaśniając nieadekwatność tego narzędzia względem materii muzyki wiejskiej.

Zwracam uwagę, że już na tym etapie analizy zbliżamy się znacznie do sposobu rozumienia mazurków (i nie tylko) skomponowanych przez Fryderyka Chopina. Ta zbieżność jest nieprzypadkowa – wrócę do niej nieco później.

Drugą warstwę muzyki mazurkowej tworzy sfera bębna (bębenka obręczowego lub barabanu z talerzykiem/stalką) i basów. Rytmiczna gra bębna i basów ma dwa aspekty: subtelnej struktury rytmicznej pojedynczego taktu oraz struktury akcentów rytmicznych dłuższych fraz, związanych z okresową budową melodii mazurka/oberka/kujawiaka. Oba te aspekty są nierozzerwalnie związane z tańcem. „Dla tancerza ciało jest instrumentem, dla muzyka instrument ciałem”.

Myśląc „taniec” w przypadku oberka/mazurka/kujawiaka, mam na myśli zarówno kroki i ruchy stóp, współdziałanie z muzyką całego ciała tancerza, jak i to, co dzieje się w tańcu jako relacji: między partnerami w parze, w kręgu tancerzy, między tancerzami a kapelą. Z reguły osoba, która zostawała bębniwą w kapeli, była świetnym tancerzem. Jest wiele opowieści, jak to na wesela albo zabawę skrzypek przybywał sam, biorąc ze sobą bębenek oraz basy, i wiedząc, że wśród uczestników znajdzie się kilka osób, które świetnie zabębnią i zabasują.

Specyfika kroków oberka/mazurka/kujawiaka jest taka, że nie są one „matematycznie” równe oraz że akcenty – czasem tupnięcia, zwane także „piątkami” – wypadają na różne jednostki taktu, niekoniecznie (a nawet rzadko) na pierwszą jednostkę. Dokładnie tak samo jest z uderzeniami w bęben. Kiedy przysłuchamy się wnikliwie nawet prostemu, „podstawowemu”, równemu bębnieniu, odkrywamy, że druga jednostka taktu jest często „trochę” przysunięta do przodu, trzecia zaś czasem posunięta jest ku końcowi taktu. Jeśli użyjemy dokładniejszych narzędzi, to okaże się, że te mikroprzesunięcia są powtarzalne, precyzyjne i charakterystyczne dla danego regionu lub muzykanta i że zmieniają się w zależności od okresowej struktury melodii. **Można zaryzykować twierdzenie, że dla danego regionu czy też wsi wytworzył się – w wieloletnim procesie grania do tańca i tańczenia do żywej muzyki – charakterystyczny mikrorytm, który idealnie zgrywa uderzenia bębna z krokami tancerzy.** Coś na kształt charakterystycznego „pulsu serca” wsi czy mikroregionu.

Wielokrotnie byłem świadkiem sytuacji, kiedy doświadczony perkusista klasyczny lub jazzowy brał do rąk bębenek, by podegrać wiejskiemu skrzypkowi, wychodząc z założenia, że nie ma nic prostszego niż zagrać równe „bum, cyk, cyk”. Kończyło się to z reguły porażką – tempo zwalniało, skrzypek się męczył i żeby już nie cierpieć, przerywał granie, mówiąc: „kiepsko bębniysz”.

Widziałem też perkusistę z dużym doświadczeniem w Afryce, który wsłuchawszy się w nasze bębnienie podsumował: „ale wy nie gracie na trzy, to jest przecież rytm na 11/16”.

W ostatnim roku powstało elektroniczne narzędzie, które pozwala na precyzyjne eksperymenty z mikrorytmami. Jest to program bębniasta.pl, w którym – oprócz ustawienia tempa – można zaprogramować „podbicie” drugiego uderzenia w taktie i fluktuacje tempa. Okazuje się, że często do wielu melodii oberkowych sprawdza się podbicie, przyspieszenie

tegoż uderzenia o 18%. Tak wygląda to także w tańcu – drugi krok jest często lekko przyspieszony i z akcentem. Tak jest często również w samej strukturze melodii i śpiewu – działa tutaj polskie akcentowanie na przedostatnią sylabę. Gdy – tak jak pisałem powyżej – sylab jest cztery lub więcej, akcenty w słowach melodii kształtują się jeszcze inaczej, co daje podstawę do kolejnych wariantów rytmicznych dla tancerza i bębniasty.

Dłuższe frazy grane na bębnie, a szczególnie na barabanie, mają również szczególną i rozpoznawaną lokalnie okresową strukturę akcentów. Oczywiście akcenty te są oparte, pokrywają się z mikrorytmiczną, nieregularną strukturą każdego taktu, nie z – w tym przypadku kompletnie nieadekwatną – nutową koncepcją równych jednostek rytmicznych. Cóż to oznacza? Otóż mogę pokusić się o tezę, że wersje lokalne poszczególnych tańców można rozpoznać, słysząc samą strukturę gry na bębenku lub barabanie. Duża część znanych mi nagrań kujonów łowickich ma barabanową strukturę akcentów, rozłożoną na cztery takty (akcent zaznaczam tłustym drukiem): **raz**, dwa, trzy, **raz**, dwa, trzy, **raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy**, przy czym pamiętajmy o podbiciu drugiego uderzenia, o tym, że metalowa stalka gra wszystkie części taktu, a także o tym, że akcent akcentowi nierówny, ale – tak, jak generalnie w muzyce – dynamika akcentów tworzy frazy. Na Lubelszczyźnie częsty układ akcentów to **raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy**, z odrobinę większym naciskiem położonym na każde **dwa**. Na Radomszczyźnie i Kielecczyźnie zdarzają się struktury tych okresów rytmicznych bardzo zindywidualizowane i wyrafinowane, choćby taki, pochodzący od Tadeusza Fulary, grającego na barabanie z harmonistą Franciszkiem Grębskim: **raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy**.

Skąd się takie skomplikowane struktury biorą i jak działają? Tutaj znów **źródłem rytmu jest taniec**. Pamiętam sytuację, gdy na Tabor Domu Tańca w Chlewiskach w 2002 roku przyjechał skrzypek z Rawskiego, Jan Dzierżek, ale bez kapeli – byli tylko tancerze. Ktoś z muzycznej młodzieży chciał pomóc i zabębnił klasycznym „bum, cyk, cyk”. Jeden z tancerzy nie zdzierzył tego, podszedł do barabanu i – nie mając praktyki bębniarskiej – zabębnił: **raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy**. Uderzenia nieakcentowane po prostu pomijał. I do takiego bębnienia dało się już tańczyć – okazało się, że układ ruchu i akcentów w tańcu jest dokładnie taki sam, nawet jeśli nie za każdym razem wszystkie te akcenty się wybija, to ciało tancerza porusza się w takiej właśnie strukturze; „myśli” takim rytmem. To odkrycie okresowej struktury rytmicznej, swoistej „tali” (używając hinduskiego porównania,

opisującego rytmiczną strukturę ragi) oberków, mazurków i kujawiaków było dla nas, uczących się i poznających tę muzykę, absolutnie rewolucyjne. Rola bębniisty i basisty zyskała nowy status, zrozumieliśmy, jak ważną funkcję spełnia i jaką przestrzeń otwiera na poznawanie lokalnych stylów oraz improwizację. Bo te okresowe struktury bywają często tylko punktami wyjścia do muzykowania, osobistego wypowiedzania się muzycznego i improwizacji.

Nie zrozumielibyśmy wyjątkowości polskiej muzyki tradycyjnej, gdybyśmy nie poznali wiejskich muzykantów i gdyby nie stali się oni dla nas mistrzami. Dopiero grając z nimi skrzypce w skrzypce, słuchając z detalami każdego oberka czy mazurka, mogliśmy doświadczyć, jak nasze wcześniejsze wyobrażenia o tym, w jaki sposób układa się melodia, jaki jest rytm, rozpadają się w gruzy i **rozpocząć naukę od punktu „nic z tego nie rozumiem”.** Okazało się wtedy, podczas tej nauki, że za każdą z melodii stoi także jakaś opowieść, historia muzykanckiego rodu, zawołanego tancerza czy wybitnej śpiewaczki, że jest nieskończona liczba wesel i zabaw tanecznych, na których pojawiały się (to znaczy ktoś je tworzył w sytuacji społecznej) nowe wrywasy (przyśpiewki), nowe warianty melodii, nowe figury taneczne, że **ta muzyka jest z jednej strony wytworem i własnością wiejskiej społeczności, z drugiej zaś składa się z indywidualnych i osobistych odkryć oraz kompozycji pokoleń muzykantów i śpiewaczek.** Ta społeczna strona wiejskiego muzykowania i wiejskich melodii jest istotnym składnikiem samego grania. Tak, jak bębniista – grając na bębnieku – tańczy, tak skrzypek śpiewa, często „ogrywając” konkretne słowa i za pomocą mikroprzesunięć, akcentów i ozdobników nadaje im nowy sens. Czysta poezja, jak w tej przyśpiewce (granice taktów zaznaczam kreską): Oji skrzypki / ci gadają / bębniek / kołacze / oji mojej / kochaneczce / samo serce / płacze.

Za granicą polska muzyka tradycyjna jest tak samo nieznaną jak w Polsce. Kiedy gramy mazurki i oberki poza granicami, słuchacze są zaskoczeni, a często oszołomieni. Praktycznie **wszystkie elementy „wiejskiego muzykowania” są dla nich odkryciem i inspiracją.**

Potencjały

Sama muzyka – melodie spoza systemu dur-moll, wyrafinowane sekwencje rytmiczne, organiczna łączność ze słowem, ruchem i tańcem – jest dla słuchaczy jak osobne uniwersum.

Poza koncertami najbardziej efektywną formą spotkania z publicznością zagraniczną okazują się warsztaty taneczne i muzyczne. Podczas warsztatów z reguły jest czas, żeby rozpocząć pracę od podstawowych kroków, nawiązania kontaktu z ziemią, doświadczenia pracy z własnym ciałem, nawiązania relacji z partnerem/partnerką, relacji z grupą, wreszcie – i przede wszystkim – nawiązania łączności z graną na żywo i „prowadzącą” tańczących muzyką. „Czytanie” muzyki ciałem jest z reguły doświadczeniem na tyle mocnym, że otwiera uczestników takich warsztatów na energię, naturalność, wolność i wspólnotowość, które są częścią tradycyjnego muzykowania. Dla wielu osób jest to odkrycie zmieniające sposób doświadczania tańca i muzyki w ogóle.

Warsztaty muzyczne z reguły zawierają również elementy tańca i śpiewu. **Zakładamy –** tak jak pisałem powyżej – **że doświadczenie jedności ruchu/tańca i muzyki jest kluczowe do tego, aby kompetentnie i organicznie uczestniczyć w muzykowaniu.** Na etapie nauki słów i melodii pokazujemy, jak powstają warianty, jak dodaje się zdobienia, jak współpracuje melodia i rytm. Wprowadzamy kolejne elementy i kroki, stopniowo przekazując umiejętności, które pozwalają finalnie na wspólne granie i improwizowanie w zespole. To z kolei daje podstawy grania do tańca, czyli tworzenia docelowej sytuacji, kiedy muzycy i tancerze mogą współtworzyć „doświadczenie społeczne” z improwizowaną muzyką taneczną.

Zaskakujące reakcje i efekty przynosi **opowieść o wiejskich muzykantach, o spotkaniu z nimi i bezpośrednim przekazie tradycji.** Są kraje, gdzie kontynuacja lokalnych stylów muzyki tradycyjnej jest praktyką powszechną, a taniec, śpiew i gra na instrumentach jest częścią życia. Jednak jest coraz więcej krajów i obszarów, gdzie ostatni wiejscy muzykanci odeszli kilka pokoleń wcześniej, a poszukujący lokalnej muzyki tradycyjnej mają do dyspozycji tylko kilka opisów w starych księgach, kilka zapisów nutowych (wiemy jak nieadekwatne są nuty względem materii muzyki tradycyjnej) i ewentualnie obrazy dawnych malarzy, z których starają się odczytać, np. odległości między dziurkami na przebierce dud, a co za tym idzie – skalę, w jakiej te instrumenty grały. Szczególnie w tym drugim przypadku, poznając właściwości grania wiejskich kapel z Polski, uczestnicy spotkań i warsztatów otrzymują narzędzia do odczytywania, zrozumienia i interpretacji zapisów własnej muzyki. Zdarza się także, że sama idea, by ruszyć na wieś czy udać się do najstarszego pokolenia, okazuje się być odkrywcza i dopiero otwiera perspektywę, czym w istocie jest muzyka tradycyjna.

Zarówno w samej muzyce, jak i w opowieściach o jej historii i kontekście nieuchronnie

pojawiają się pytania o związki z muzyką Fryderyka Chopina. Często jest to jedyne skojarzenie z muzyką z Polski. To bardzo dobre skojarzenie, bo **Fryderyk Chopin znał i posługiwał się w swoich kompozycjach językiem muzycznym blisko spokrewnionym z tym, który dotrwał do naszych czasów w żywej tradycji wiejskiej.** W kontekście rytmicznej subtelności, wariantowości, frazowania okazuje się, że bardzo często można posługiwać się tym samym sposobem opisywania subtelnych składowych tych obu muzyk. Dla wielu pianistów, znawców i miłośników muzyki klasycznej, zdobycie jakichkolwiek informacji i praktycznej wiedzy o przyśpiewkach, rytmach mazurkowych i powiązaniu tej muzyki z ruchem i tańcem mają nieocenioną wartość. Czytelne staje się chociażby pojęcie „rubato”, które w polskiej muzyce tradycyjnej ma wiele lokalnych odmian, wszystkie powiązane ruchem tańca i rytmem śpiewu. Ten styk muzyki klasycznej i tradycyjnej okazuje się być dużym i uniwersalnym potencjałem współpracy z przedstawicielami muzyki tradycyjnej.

Polska muzyka tradycyjna ma również ogromny potencjał do tworzenia międzynarodowych projektów muzycznych na stykach kultur i gatunków. Wszystko, co jest wyjątkowe, specjalne, lokalne, charakterystyczne ma szansę znaleźć miejsce w kosmosie światowej muzyki tradycyjnej, muzyce świata czy wszelkich improwizowanych rodzajach muzycznych. Struktura mazurkowego, wiejskiego muzykowania pozostawia wielką przestrzeń na twórczość i improwizację. Doceniają to muzycy jazzowi i improwizujący, ale generalnie na całym świecie publiczność muzyczna ciekawa jest tego rodzaju muzycznych eksperymentów i opowieści.

Słabe strony

Tak, jak statystyczni Polacy, również profesjonalni muzycy – także ci reprezentujący Polskę za granicą – nie znają polskiej muzyki tradycyjnej. Do wyjątków należą osoby, które mają jakiegokolwiek doświadczenie i wiedzę, jeśli chodzi o pieśni, muzykę instrumentalną czy też taniec, często jest to wiedza czysto teoretyczna, zapamiętana ze szkół muzycznych, oparta na przykładach nutowych, które są nieadekwatne i nic nie wnoszą (wiemy, że nuty nijak się mają do specyfiki i subtelności muzyki tradycyjnej). Taki stan rzeczy wynika z braku obecności muzyki tradycyjnej w domach rodzinnych muzyków i ich lokalnych społecznościach oraz kompletnej nieobecności muzyki tradycyjnej w edukacji muzycznej – od stopnia podstawowego do akademii. **Jak muzyk – nawet pełen dobrych chęci – ma kompetentnie opowiadać i dzielić się**

wiedzą o muzyce tradycyjnej, skoro nigdy jej nie słyszał, a tym bardziej nie grał ani nie śpiewał? To oddzielenie muzyki tradycyjnej od całego systemu edukacji muzycznej, w którym wydzielona jest muzyka klasyczna, współczesna i jazzowa jest ogromnym deficytem.

Utalentowani i twórczy młodzi muzycy coraz częściej rozwijają się w tej dziedzinie „poza systemem”, czyli samodzielnie szukają kontaktu ze środowiskami wiejskich muzyków i kontynuatorów muzyki wiejskiej, przeszukują archiwa, Internet i wszelkie publikacje, włączając stopniowo „wiejskie inspiracje” do repertuaru swoich środków artystycznych. Ale jest to kwestia dopiero ostatnich lat.

Przez dziesięciolecia muzyka wiejska naznaczona była podwójnym odium. **W wielu środowiskach była przyczynkiem do wstydu, tak jak wszelkie skojarzenia z wiejskością.** Przyczyniły się do tego lata socjalistycznej propagandy „sojuszu robotniczo-rolniczego”, której efekt był dokładnie odwrotny, a polskie elity szukały prawdziwej wolności i inspiracji w muzycznych modach przychodzących zza żelaznej kurtyny, byleby nie czuć się związanymi z tą socjalistyczną utopią. Drugim odium był – i jest – **„folklor zastępczy”**, czyli utwory komponowane na zamówienie zespołów pieśni i tańca (z Orkiestrą Dzierżanowskiego i przodującym pod tym względem Mazowszem), mające „naśladować folklor”, ale być ładniejsze, ciekawsze i trudniejsze technicznie. Oczywiście nikt z kompozytorów, tworzących te melodie i aranżacje, nie interesował się autentyczną muzyką wsi i nie miał kompetencji w tej dziedzinie. Ten „fake folk”, jako jedyny obecny przez dekady w radio i telewizji ukształtował od nowa wrażliwość i gust części społeczeństwa. Jego wzorce pokutują do tej pory w licznych zespołach pieśni i tańca, czyniąc wiedzę o lokalnej praktyce muzycznej niepotrzebną – „bo przecież my już mamy ładny repertuar”. To prawdziwa plaga.

Rekomendacje

Najważniejszą kwestią, którą rekomenduję, jest **wprowadzenie muzyki tradycyjnej do edukacji muzycznej – zarówno w szkołach powszechnych, jak i artystycznych.**

Wszystkie cechy muzyki tradycyjnej – łączność z ruchem i tańcem, granie ze słuchu, granie w zespole, improwizacyjność i wariantowość – czynią z niej idealne narzędzie do wprowadzania w praktykę wspólnego muzykowania, odnajdywania głębokiego doświadczenia i satysfakcji w muzyce. Żeby taką zmianę umożliwić, potrzebne jest kompetentne grono nauczycieli – animatorów, które będzie umiejętnie układać lokalnie

dostosowane programy nauczania i praktykowania tejże muzyki. Nie da się skonstruować „centralnie” takiego programu, bo każdy region ma własną tradycję i zupełnie różne uwarunkowania społeczne.

Aby udrożnić taki proces, należałoby **otworzyć uczelnie muzyczne i szkoły pedagogiczne na współpracę ze środowiskiem praktykującym muzykę tradycyjną**, składającym się z uczniów wiejskich muzykantów i śpiewaczek. Środowisko to wytworzyło programy i narzędzia do efektywnego – i wspierającego lokalne społeczności – przekazu muzyki od wiejskich mistrzów.

Takie programy, jak Szkoła Mistrzów Tradycji, Akademia Kolberga, Mały Kolberg od wielu lat umożliwiają „wejście w praktykę” muzykowania i zarazem tworzenia społeczności.

Wyobrażam sobie sytuację, w której doświadczeni muzycy–animatorzy prowadzą zajęcia na uczelniach muzycznych i w szkołach różnych poziomów, współtworzą roczne i wieloletnie programy nauczania, przygotowują „kadry” zarówno do pracy w szkołach, jak i do reprezentowania Polski – w tym polskiej muzyki tradycyjnej – na arenie międzynarodowej.