

*Anna Korzewska*

# **Folklor muzyczny Warmii i Mazur. Wybrane zagadnienia**

*Bibliografia 8*

## **Folklor muzyczny Warmii i Mazur. Wybrane zagadnienia**

Kultura muzyczna Warmii i Mazur stanowi niezwykle ciekawą płaszczyznę do rozważań. Równie interesująca jest historia tych ziem, dlatego warto przyjrzeć się paru najważniejszym faktom i wydarzeniom.

Nazwa Warmia prawdopodobnie pochodzi od staropruskiego słowa wormyan bądź wurman, które oznaczają „czerwoną ziemię” oraz median, czyli las. Tereny te były zamieszkiwane przez plemiona pruskie od około V wieku. Jeśli chodzi o Mazury, to większość ludności tam osiadłej pochodziła z regionu sąsiedniego, z Mazowsza, od którego też Mazury wzięły swoją nazwę.

Istotnym momentem w historii tych ziem było sprowadzenie na nie rycerzy zakonu krzyżackiego przez Konrada Mazowieckiego, co uczynił, aby złamać opór Prusów, którzy nie chcieli przyjąć chrześcijaństwa. Odtąd Warmia i Mazury były we władaniu Krzyżaków. Jednakże po klęsce zakonu pod Grunwaldem Warmia powróciła do Polski i przetrwała tam aż do I rozbioru. Mazury zostały przy zakonie stanowiąc lenno Polski.

Kolejnym wartym uwagi wydarzeniem była sekularyzacja zakonu krzyżackiego – w ten sposób na Mazurach zapanował protestantyzm. Zarówno tam, jak i na Warmii kwitła kultura i oświata. Zmieniło się to jednak po przejściu Mazur przez elektora brandenburskiego. Jeżeli chodzi o Warmię to po I rozbiorze Polski dostała się ona we władanie dynastii Hohenzollernów.

Po zakończeniu I wojny światowej region, w wyniku przegranej plebiscytu, dalej pozostawał poza granicami Polski i dopiero koniec II wojny światowej przyniósł upragnioną wolność ludności Warmii i Mazur<sup>1</sup>.

Jak widać historia Warmii oraz Mazur kształtowała się nieco odmiennie, co niewątpliwie wpłynęło na różnice w tradycjach tanecznych obu tych obszarów. Szczególnie widocz-

<sup>1</sup> Barbara Krzyżaniak, *Charakterystyka regionu Warmii i Mazur*, [w:] *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978, s. 25-28.

ne jest to w grupie tańców starszych o rytmie polonezowym z figurami i śpiewem, który to determinował frazy taneczne; mniej wśród tańców nowszych, tzw. okrągłych, tańczonych w parach, ruchem wirowym po okręgu, do tych samych melodii w obu regionach i związanych z kulturą miejską. Zdecydowanie różny jest także sposób tańczenia na tych terenach, ponieważ Mazurzy w swoim tańcu wykazują więcej energii i ekspresji, nawiązując bardziej do tradycji wiejskiej. Charakterystyczne są dla nich akcenty – nie zawsze miarowe – oraz przytupnięcia, pochylenia. Natomiast Warmiakom bliżej do folkloru miejskiego: z przewagą dwumiaru, krokiem podstawowym tzw. drobnym, trompaniem i większym opanowaniem podczas wirowania<sup>2</sup>. Jednym z najważniejszych elementów tańca jest krok podstawowy, którego jest sześć rodzajów. Pierwszym z nich jest wspomniany już „drobny”. Jest to krok polkowy, bardzo rozpowszechniony na Warmii, gdzie tańczy się go z charakterystycznym wytupywaniem i akcentowaniem kroku. Może być wykonywany w obrotach: albo do przodu, albo do boku. „Drobny” tańczy się zaczynając raz prawą, raz lewą nogą, wraz ze skłonami tułowia, skierowanymi na nogę stawiającą krok akcentowany – do tego dochodzi podrygiwanie.

Kolejnym krokiem jest krok dostawiany zwany „kulawym”, ponieważ akcentuje się przy nim ugięcie kolana i tułowia. Dodatkowo może być stosowane tupnięcie co daje krok tzw. „kulawy z bukaniem”. Krokiem tym można poruszać się tylko do boku. Zasadniczo jest to krok wolniejszy od polkowego, choć często się je łączy. Następnie mamy tzw. „trompanie”, czyli przytupywanie wykonywane najpierw obcasem a potem całą stopą.

Elementami wzbogacającym taniec są również przeskoki, które nie występują szczególnie często. Robi się je do przodu, w bok lub w miejscu, lecz na niezbyt dużą wysokość.

Krokami wykonywanymi w parach są: galop oraz obrót. Ten pierwszy stosowany jest rzadko, właściwie tylko w jednym tańcu, tj. Lowisce. Polega na używaniu szybkich kroków dosuwanych, wykonywanych na przedniej części stopy. Natomiast obrotu używa się często na zakończenie frazy tanecznej i jest to dokładnie jedno okrążenie, poprzedzone dwoma krokami polkowymi. Tancerze obchodzą siebie nawzajem<sup>3</sup>.

Na Warmii charakterystycznymi tańcami były: polki, walce, oberki-podcinacze oraz poloneiza, wilk, baran, pofajdok, baba, szot, kosejder, Lowiska, szewc i inne. Wśród zabaw tanecznych wyróżnia się: „A nogamii drap, drap, drap”, żabkę i hejduka. Tańce tego regionu nie cechują się odrębnością w stosunku do folkloru tanecznego reszty Polski, wręcz przeciwnie, widać tu pokrewieństwo z folklorem Wielkopolski i Pomorza – np. pofajdok jest zbliżony do wisieloka z Wielkopolski<sup>4</sup>.

Tańce takie jak szot, pofajdok i kosejder znane były tylko na Warmii i należą do grupy starodawnych, z figurami i śpiewem. Dwa pierwsze wykorzystują warmiński krok tzw. trompanie, natomiast kosejder – przeskoki.

Pofajdok oznacza w gwarze warmińskiej nicponia. Tańczony był w parach po obwodzie koła, w żywym tempie, a krokiem podstawowym była polka. Towarzyszyła mu melodia „Miała baba pofajdoka”. Poniższy przykład nutowy, tak jak i pozostałe, pochodzi z pracy Mariana Sobieskiego i Marii Sobolewskiej pt. *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*.

<sup>2</sup> Maria Drabecka, *Tańce i zabawy Warmii i Mazur*, [w:] *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978, s. 41-42.

<sup>3</sup> Marian Sobieski, Maria Sobolewska, *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*, Kraków 1955, s. 200-207.

<sup>4</sup> Maria Drabecka, op. cit., s. 36.

Mia-ła ba-ba po-faj-do-ka, raz dwa trzy,  
Wsa-dzi-ła go na cie-lo-ka, raz dwa trzy,  
Cie-lok ry-czy, o-gon za-dort, ba-ba wrzeszczy,  
wróc sie na-zod, raz dwa trzy. patrz  
nr 117

The image shows a musical score for a piece titled 'Pofajdok'. It consists of three staves of music in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff, and the lyrics are written below it. The lyrics are: 'Mia-ła ba-ba po-faj-do-ka, raz dwa trzy, Wsa-dzi-ła go na cie-lo-ka, raz dwa trzy, Cie-lok ry-czy, o-gon za-dort, ba-ba wrzeszczy, wróc sie na-zod, raz dwa trzy. patrz nr 117'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Pofajdok

Baba

The image shows a musical score for a piece titled 'Baba'. It consists of two staves of music in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff, and the lyrics are written below it. The lyrics are: 'Baba'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Baba

Taniec ten zazwyczaj kończył zabawę i wykonywany był kilkakrotnie, w coraz szybszym tempie, aby uczestnicy imprezy mogli się wytańczyć<sup>5</sup>. Składał się z dwóch powtarzanych części: pierwsza wiązała się z krokiem polki, który był tańczony wirowo z obrotami w prawo oraz z potrójnym trompaniem (był to jeden obrót); część druga składała się z dwóch obrotów, podczas których pary wirowały. Pofajdok posiada kilka odmian lokalnych, które tylko nieznacznie się od siebie różnią<sup>6</sup>.

Folklor taneczny Mazur wykazuje powinowactwo z tańcami z Kurpi i Mazowsza, a więc mamy tu puszczanego, babę, owczarka oraz tańce wspólne z Warmią tj. polki, walczyki, podcinacze, poszustacze, poza tym szewca, kowala oraz zabawy: „Jak ja gline deptać mam”, hejduka, zajączka, żabkę.

Jednym z najbardziej rozpowszechnionych tańców, zarówno na Mazurach jak i na Warmii, była baba, która należała oprócz Lowiski i puszczanego do grupy rainlendrów. Stanowiło to obowiązkowy element każdej niemal zabawy, tańczony do pieśni „Miała baba łysa krowa”.

Tancerze wykonywali babę w wolniejszym tempie, dosyć ociężale, z charakterystycznym krokiem „kulawym z bukaniem” i kiwaniem naśladowującym ciężki chód wiejskiej baby<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Maria Drabecka, op. cit., s.82, Marian Sobieski, Maria Sobolewska, op. cit., s. 217.

<sup>6</sup> Grażyna W. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji: Leksykon*, Warszawa 2005/2006, s. 132.

<sup>7</sup> Marian Sobieski, Maria Sobolewska, op. cit., s. 208-209.

Dwa spośród tańców mazurskich można zaliczyć do tańców pracy: szewca i kowala. Oba składały się z polki. Kowal jest już prawie zapomniany, natomiast szewc był chętnie wykonywany na weselach i zabawach aż do końca XIX wieku. Polegał na naśladowaniu pracy szewca, tj. posługiwania się dratwą i młotkiem. Do tańca tego nie śpiewano<sup>8</sup>.

Wśród instrumentów muzycznych na Warmii i Mazurach spotykane były trąby pasterskie zwane trombitami, ligawki, szałamaje, czyli trąbki z kory wierzbowej i różnego rodzaju fujarki, dudki, kurki gliniane, fiukacze, czyli gwizdki alarmowe. Najczęściej występującymi instrumentami nieludowymi były harmonia guzikowa i harmonijka ustana. Grywano też na mandolinie, gitarze i cytrze, skrzypcach.

Fujarki wyrabiano z drewna olszowego, bukowego i klonowego, a później malowano na żółto, szczególnie te, które nabyć można było na jarmarkach. Posiadały one siedem otworów dla palców; ostatni otwór znajdował się od spodu i przeznaczony był dla dużego palca. Skala fujarki obejmowała oktawę.

Dudki wyrabiane były przez chłopców zazwyczaj z wierzchołka sosny. Miały nie mniej niż trzy otwory palcowe po stronie górnej a od spodu jeden otwór. Wylot tego instrumentu był zamknięty, natomiast długość wynosiła około 45 cm. Spotykane były też dudki wyrabiane z buzu<sup>9</sup>.

Fiukacze używane były przez nocnych wartowników. Materiałem, z którego je wyrabiano było twarde drewno, kość, wypalana glina, metal. Piszczalki nie miały otworów palcowych.

Ligawki sporządzano z gałęzi olszowej bądź wierzbowej, owijano je sznurem i uszczelniano smołą. Służyły orylom, czyli spławnikom drzewa pływającym na tratwach po Narwi, ale najbardziej pasterzom, gdyż dźwięk ligawek rozbrzmiewał już od samego rana, budząc wieś do życia<sup>10</sup>.

Gra skrzypków ludowych opierała się głównie na grze w pierwszej pozycji z wykorzystaniem pustych strun w akordach i chwytów kwintowych. Na Mazurach znane były również kurpiowskie skrzypce diabelskie zwane jęczącymi. Nazwa tego instrumentu wzięła się od rzeźbionej główki, która przedstawiała głowę diabła<sup>11</sup>. Korpus o kształcie pudełka czworobocznego wykonany był z cienkich deseczek sosnowych i przymocowany do długiego kija. Instrument posiadał jedną strunę jelitową albo metalową, u góry przymocowaną do obracanego kołka. Strunę szarpano oraz uderzano drewnianą pałką przy jednoczesnym obracaniu kołka, które wpływało na napięcie struny i zmianę dźwięku. Skrzypce służyły do akompaniamentu oraz wygrywania melodii utrzymanych w wolniejszych tempach<sup>12</sup>.

Opis pieśni warmińsko-mazurskiej podparty jest wynikami analizy 50 pieśni wybranych ze zbioru pt. *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*<sup>13</sup>, z grupy pieśni zalotnych i miłosnych oraz żartobliwych. Zbadane zostały pod kątem następujących kategorii analitycznych: budowa tekstu słownego, budowa rytmiczna i melodii, skala oraz ambitus. Przy analizo-

<sup>8</sup> Maria Drabecka, op. cit., s. 39, 109.

<sup>9</sup> Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, *Kultura duchowa*, cz. 2, Warszawa 1968.

<sup>10</sup> Adam Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983, s. 112-125.

<sup>11</sup> Marian i Jadwiga Sobiescy, *Instrumenty ludowe na wystawie polskich instrumentów muzycznych*, [w:] *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, s. 169.

<sup>12</sup> Stanisław Oleńki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978, s.29.

<sup>13</sup> Marian Sobieski, Maria Sobolewska, *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*, Kraków 1955.

waniu budowy tekstów słownych brano była pod uwagę ilość wersów i sylab w wersach. Element melodyki, podobnie jak rytmiki, badano na poziomie fraz muzycznych.

Pieśni warmińsko-mazurskie były – podobnie jak w innych regionach Polski – przekazywane drogą ustną, skąd brały się warianty melodyczne poszczególnych pieśni. Utwory te nie wykazują elementów muzyki niemieckiej, co więcej, pokrywają się pod względem cech muzycznych z pieśniami ogólnopolskimi. Mamy więc do czynienia z jednogłosowością, rozpiętością melodii kształtującą się w okolicach septymy, zazwyczaj nie przekraczającą oktawy, choć oczywiście zdarzają się melodie wąskozakresowe w najstarszych przykładach, np. nawoływaniach pasterskich bądź pieśniach towarzyszących obrzędom. Opis ten potwierdzają wnioski płynące z analizy wyznaczonego materiału, w którym największą ilościowo grupę stanowią pieśni o ambitus oktawy, który występuje w dwudziestu dwóch pieśniach, co wynosi 44% całości. W trzynastu pieśniach (26% materiału), występuje ambitus nony.

Melodie z tego regionu mają linie falujące, ruchliwe; w przewadze są melodie wznoszące. Oprócz tego, po przyjrzeniu się architektonice melodii wybranych pieśni, można dodać, że na poziomie budowy fraz utwory te mają dosyć zróżnicowane melodie. Najwięcej, bo aż 23 pieśni posiadają trzy odrębne motywicznie frazy muzyczne. Pieśni te stanowią 46% całego badanego materiału. Ponadto widoczna jest duża różnorodność pod względem ilości występujących schematów, co oznacza, że niemal każda pieśń ma inaczej ukształtowaną melodię. Jeśli chodzi o same frazy to są one najczęściej dwu- lub czterotaktowe, choć zdarzają się również trzytaktowe.

Wśród pieśni warmińsko-mazurskich zachowały się przykłady zarówno pieśni opartych na skalach archaicznych jak i na skalach modalnych, które niejednokrotnie trudne są do zidentyfikowania z powodu braku niektórych stopni skali albo archaicznych kadcencji. Kiedy melodia postępowała w górę często podwyższano pewne stopnie (w odwrotnej sytuacji obniżano). Zdarzało się, że różne warianty tej samej melodii nie były utrzymane w tej samej skali. W pieśniach późniejszych przewagę stanowiły już skale dur i moll, a szczególnie dur, co potwierdzają wyniki analizy, ponieważ aż czterdzieści trzy pieśni utrzymane są w skali durowej. Problem tonalności związany jest również z instrumentami, np. trąbą pasterską, z której wydobyć można tylko kilka alikwotów, a melodie pieśni oparte na jej skali utkwily na długo w pamięci ludu z Warmii i Mazur.

Kolejnym elementem jest rytmika taneczna przenikająca wszystkie rodzaje pieśni, nie tylko te towarzyszące tańcu. Brak przedtaktów oraz akcenty przypadające nie zawsze na mocne części taktu to cechy charakterystyczne pieśni mazursko-warmińskich. Jeśli chodzi o traktowanie tekstu to zazwyczaj jest sylabiczne, często stosowanym zabiegiem wykonawczym są ozdobniki: przednutki krótkie i długie oraz mordenty, a także tempo rubato.

Większość pieśni utrzymana jest w metrum prostym parzystym tj. 2/4, 2/8 bądź nieparzystym 3/4, 3/8. Również ta cecha pokrywa się z wynikami analiz. Poza tym pierwsza grupa utworów o metrum parzystym cechuje się mniejszym zróżnicowaniem ukształtowań rytmicznych – zazwyczaj są to równe wartości, często występuje synkopa, natomiast pieśni o metrum nieparzystym są bardziej rozbudowane pod tym względem, bo spotykamy tu często rytmy punktowane oraz dobiegające, czyli takie, w których mniejsze wartości występują na mocnych częściach taktu, a większe na słabych.

W badanym materiale największą ilościowo grupę stanowią pieśni, w których występują dwie różne formuły rytmiczne o rozmiarze frazy. Ten typ budowy rytmicznej reprezentuje dwadzieścia pieśni, co stanowi aż 40% całego omawianego materiału. W analizie budowy rytmicznej pieśni z regionu Warmii i Mazur na pierwszy plan wysuwa się bogactwo schematów rytmicznych, powtarzających się tylko cztery razy w obrębie całego badanego materiału.

Przy analizie pieśni warmińsko-mazurskich zwrócono uwagę również na budowę samego tekstu słownego. Za podstawowe kryterium uznano liczbę sylab w wersie. Wyróżniono zwrotki izosylabiczne o takiej samej ilości sylab w wersie i ich przeciwieństwo, czyli zwrotki heterosylabiczne. W badanym materiale mniej niż połowa pieśni, a dokładnie dwadzieścia dwie, posiada izosylabiczną budowę zwrotek, natomiast dwadzieścia osiem wykazuje budowę heterosylabiczną. Ponadto przeważająca liczba zwrotek składa się z dwóch wersów, są to więc dystychy.

Podczas wykonywania pieśni Mazurzy i Warmiacy często stosowali manierę wykonawczą zwaną apokopą, połykając ostatnią sylabę – a co za tym idzie – i dźwięk w każdej zwrotce, co skutkowało wydłużeniem dźwięku przedostatniego<sup>14</sup>.

Pieśni z Warmii i Mazur, podobnie jak z innych regionów Polski, przedstawiają bardzo zróżnicowaną grupę repertuarową. Biorąc pod uwagę m.in. strukturę metryczną, treść oraz funkcję pieśni można wyróżnić następujące grupy: zawołania, melodie dziecięce, zabawowe, obrzędowe, przyśpiewkowe, pieśniowe, instrumentalne, pieśni śpiewaków wędrownych, pieśni religijne i popularne<sup>15</sup>.

Wśród tych grup melodii najprostsze są zawołania, które podzielić można na: handlowe, rybackie, pasterskie, hejnał stróżowski i okolicznościowy. Pierwszy rodzaj jest oparty na dwóch dźwiękach o tej samej wysokości, spośród których początkowy jest akcentowany. Zawołanie handlowe było stosowane przy okazji sprzedaży ryb, natomiast zawołania rybackie często posiadały funkcję porozumiewawczą podczas połowów. Zawołania pasterskie wykonywano na instrumencie bądź śpiewano. Często składały się z dwóch części: w pierwszej naśladowany był dźwięk trąby, a w drugiej pojawiała się melorecytacja. Hejnał stróżowski był stosunkowo melodycznie zróżnicowany, opierał się na czterech frazach, a hejnał okolicznościowy był układany na potrzebę chwili.

Melodie dziecięce mają zazwyczaj dwutaktowe, złożone z trzech do czterech dźwięków frazy, które się powtarza. Końcowa fraza ma zmienioną melodię. Podobnie kształtują się melodie zabawowe, choć brak w nich powtórzeń.

Największą i najbardziej zróżnicowaną grupę stanowią melodie pieśniowe: charakterystyczne są tu dystychy i czterowersy, często z powtórzeniami i refrenami<sup>16</sup>.

Opis wybranych aspektów kultury muzycznej Warmii i Mazur, jak i dokonana analiza ukazały, jak ciekawym zagadnieniem jest folklor muzyczny tego regionu, który nadal wymaga podjęcia pogłębionych studiów i dotarcia do regionalnych materiałów – trudno dostępnych poza Warmią i Mazurami.

<sup>14</sup> Jarosław Lisakowski, *Folklor muzyczny Warmii i Mazur*, [w:] *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978, s. 257-270.

<sup>15</sup> Aleksander Pawlak, *Kategorie porządkowania muzycznych zbiorów z Warmii i Mazur*, [w:] *Oskar Kolberg Prekursor antropologii kultury*, Warszawa 1995, s. 97-103.

<sup>16</sup> Aleksander Pawlak, *op. cit.*, s. 97-103.

## Bibliografia

- Adam Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983.
- Grażyna W. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji: Leksykon*, Warszawa 2005/2006.
- Maria Drabecka, Barbara Krzyżaniak, Jarosław Lisakowski, *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978.
- Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, Kraków 1939.
- Arleta Nawrocka-Wysocka, *Pieśń protestancka w Mazurskiej tradycji ludowej*, [w:] „Muzyka”, nr 2, 1999, s. 69-80.
- Stanisław Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978.
- Aleksander Pawlak, *Kategorie porządkowania muzycznych zbiorów z Warmii i Mazur*, [w:] *Oskar Kolberg Prekursor antropologii kultury*, Warszawa 1995, s. 97-103.
- Marian Sobieski, Maria Sobolewska, *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*, Kraków 1955.
- Marian i Jadwiga Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973.
- .