
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. X, 1

SECTIO L

2012

Instytut Muzyki UMCS

AGATA KUSTO

*Muzykowanie przejazdowe
w tradycyjnej obrzędowości wiejskiej na Lubelszczyźnie*

Transit playing in the traditional country rites in the Lublin region

Nieodzownym elementem każdego tradycyjnego wesela na Lubelszczyźnie była *muzyka* w postaci kapeli lub choćby skrzypka, któremu *przybębniał* któryś z gości. Współtworzyła ona jeden z najbarwniejszych i najlepiej zachowanych do dziś polskich obrzędów rodzinnych. Muzykowanie przejazdowe pochodzi od jednego z określeń utworu muzycznego zwanego *przejazdowym*, który grywany był przez muzykantów podczas przemieszczania się orszaku weselnego z jednego domu do drugiego. Pojęcie muzykowania przejazdowego należy traktować w sposób umowny – jako praktykę muzyczną realizowaną podczas przemieszczania się w przestrzeni wozem lub pieszo, a także muzykowania statycznego dokonującego się w miejscu, do którego należało się przemieścić. W największym nasileniu muzykowanie przejazdowe obecne jest w obrzędzie weselnym, zarówno podczas ruchu, jak i w sytuacjach statycznych. Z innych obrzędów na szczególne zainteresowanie zasługują te, których stopniowa transformacja – wynikająca z potrzeby dostosowywania do nowych warunków – spowodowała uaktywnienie dawnego repertuaru w nowej funkcji.

Obserwacja i analizowanie zmian dokonujących się w tradycyjnym muzykowaniu wiejskim na Lubelszczyźnie są możliwe dzięki współcześnie realizowanym badaniom etnomuzykologicznym. Pokłosem wieloletniej pracy zespołu

lubelskich naukowców (etnolingwistów i etnomuzykologów) jest wydana pod auspicjami Instytutu Sztuki PAN w 2011 roku publikacja czwartego tomu serii *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, poświęcona regionowi lubelskiemu¹. Poniżej przytaczane przykłady funkcjonowania muzykowania w drodze w przeważającej części pochodzą z przywoływanej publikacji.

Sytuacje folklorystyczne sprzyjające muzykowaniu przejazdowemu możemy uporządkować według kryteriów przyjętych dla obrzędów ludowych. Pozwala to prześledzić natężenie występowania tej praktyki muzycznej na przestrzeni roku obrzędowego, od kolędowania do dożynek, oraz w poszczególnych obrzędach rodzinnych, jak wesele i pogrzeb. Zaprezentowany poniżej wybór ukazuje te obrzędy i zwyczaje, podczas których najczęściej praktykowane jest muzykowanie przejazdowe.

Na Lubelszczyźnie do czasu drugiej wojny światowej najbardziej rozpowszechnionym obrzędem kolędniczym w okresie Bożego Narodzenia było chodzenie po domach chłopców z gwiazdą. Niektórzy z nich grali na instrumentach muzycznych, jak skrzypce i bębenek, co odpowiadało także potrzebom ówczesnej praktyki weselnej. Fotografia z początku XX wieku ukazuje typowy skład kolędników spotykanych w wielu subregionach Lubelszczyzny:



Ilustracja 1. Kolędnicy z Majdanu Księżopolskiego w powiecie biłgorajskim; fot. L. Rogowski (1902), zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie; [za:] *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Cz. Hernas, Wrocław 1986 (fot. nr 11).

¹ *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. L. Bielawski, t. 4 *Lubelskie*, red. J. Bartmiński, Lublin 2011.

W Krzemieniu natomiast odnotowano zwyczaj kolędowania kilkuosobowych grup starszych chłopców z własną orkiestrą, co nazywano *chodzeniem z bandą*. Kolędowano pod oknami, składano życzenia, śpiewano i grano kolędy². Jedną z najstarszych form kolędowania było także *chodzenie z szopką*. Na Lubelszczyźnie obrzęd ten kultywowali przeważnie kilkunastoletni chłopcy, a w Lublinie murarze terminatorzy. Chodzono od Bożego Narodzenia do 2 lutego, a więc w czasie wolnym od pracy. Zwykle towarzyszyli im muzykanci, np. skrzypek, harmonista³. Funkcja muzyczna była w zasadzie podporządkowana akcji danego zdarzenia. Często ograniczała się jedynie do wtórowania śpiewom, co miało także swój wymiar edukacyjny. Młodzi muzykanci biegłość gry na skrzypcach czy harmonii osiągnęli przez odtwarzanie znanych, prostych melodii. Z czasem owe proste melodie coraz bardziej ogrywano, nadając im indywidualny charakter. Elementy repertuaru tanecznego, które w scenariuszach różnorodnych widowisk bożonarodzeniowych nie są rzadkie, wymagały jednak większej biegłości i często wiązały się z koniecznością obsadzenia w tej roli zawodowych wiejskich muzykantów⁴.

W okresie wielkanocnym także miały miejsce okoliczności, które rodziły potrzebę przemieszczania się z muzyką. Kolędowanie wielkanocne, występujące w największym nasileniu właśnie na obszarze Lubelszczyzny i Rzeszowszczyzny, pod wieloma względami zbieżne jest z kolędowaniem bożonarodzeniowym. Muzyka nieobligatoryjnie towarzyszyła chodzeniu z życzeniami kierowanymi do gospodarzy lub młodzieży (panny lub kawalera), co determinowało dość prymitywną jej formę; zwykle linia melodyczna realizowana na instrumencie dublowała partię wokalną bądź też partie wokalna i instrumentalna wykonywane były naprzemiennie. Podobnie jak w przypadku kolędowania bożonarodzeniowego i noworocznego wystarczała tu podstawowa umiejętność gry na instrumencie. Odmiernym zjawiskiem był zwyczaj *bębnienia*. Zachował się on na Lubelszczyźnie, podobnie jak i w kilku innych regionach Polski, i praktykowany był w Wielką Sobotę, upamiętniając Zmartwychwstanie Chrystusa. Janina Petera tak opisuje ten zwyczaj odnotowany w Janowcu nad Wisłą:

² J. Petera, *Obrzędy i zwyczaje ludowe w okresie Bożego Narodzenia*, [w:] *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Cz. Hernas, Wrocław 1986, s. 43.

³ J. Adamowski, *Szopka*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa...*, s. 356.

⁴ Przykładem może tu być kapela z Puszna Godowskiego, która w Herodach wykonywała repertuar taneczny; zob. J. Bartmiński, *Herody z Puszna Godowskiego*, [w:] *ibidem*, s. 319-333.

„Widowisko to przetrwało prawie w niezmienionej formie do dnia dzisiejszego. Do czasu II wojny światowej były w Janowcu dwa bębny i dwie grupy chłopców w wieku 15-20 lat, które obnosiły je po wsi. Uroczystość rozpoczynała się zwykle o godzinie dziewiątej wieczorem na Górze Zamkowej przy rozpalonym ognisku, gdzie ustalano kolejność bębnienia. Po uformowaniu się grup z pochodniami wędrowano pod kościół. Następnie jedna grupa chłopców szła w stronę cmentarza, druga zaś pod zamek. Obchodzono po kolei wszystkie domy we wsi, oznajmiając Zmartwychwstanie Pańskie, potem spotykano się ponownie pod kościołem i uczestniczano w rezurekcji. Obecnie w widowisku tym bierze udział tylko jedna grupa chłopców. Wędrują oni po wsi całą noc aż do rezurekcji. W trakcie nabożeństwa strzelają z korków, a podczas podniesienia bębnią. Prawdopodobnie za czasów świetności zamku heroldowie biciem w bębny zwoływali całą wieś, aby ogłosić jakąś ważną wiadomość. Należy sądzić, że obrzęd bębnienia zachował się z tamtych czasów, lecz nadano mu inną funkcję. W czasie wojny jeden bęben zaginął, ten zaś, który został, jest przechowywany w kościele. Do II wojny światowej przyjętym zwyczajem było dziurawienie skóry na bębnie i zbieranie pieniędzy na nowy. Najczęściej bęben pokrywano skórą psa, ponieważ dawała podobno najlepszy rezonans. Obecnie chłopcy zbierają w dalszym ciągu pieniądze na bęben, chociaż skóry już nie przedziurawiają”⁵.

W przypadku tego zwyczaju trudno mówić o istnieniu repertuaru muzycznego, gdyż istotną była sama czynność bębnienia; posiadała ona funkcję sygnalizacyjną i symboliczną⁶, a jej wykonywanie nie wymagało szczególnych umiejętności muzycznych.

Praktyka muzykowania, któremu towarzyszyło pokonywanie drogi, znalazła zastosowanie w szeregu sytuacji o charakterze reprezentacyjnym. Muzycy indywidualnie lub w ramach kapeli albo orkiestry zaznaczali swoje miejsce w danej społeczności (lokalnej, regionalnej, wyznaniowej, zawodowej) poprzez uczestnictwo w procesjach, przemarszach, orszakach paradnych. Ich funkcja obejmowała, w zależności od charakteru okoliczności: wykonywanie repertuaru instrumentalnego, akompaniowanie lub wtórowanie śpiewom, równocześnie też prezentowanie własnych strojów ludowych i instrumentarium muzycznego, akcentowanie rangi w grupie muzyków bądź w ramach społeczności lokalnej. Tego

⁵ J. Petera, *Z materiałów folklorystycznych Lubelszczyzny. Obrzędy i zwyczaje wiosenne*, [w:] *Język i kultura na pograniczu polsko-ukraińsko-białoruskim*, red. F. Czyżewski, Lublin 2001, s. 297-298.

⁶ Por. nagranie pieśni wielkanocnej z bębniem *O poranku my śpiewamy, Alleluja* z Rzeszowskiego, zamieszczone pod numerem 10 na płycie *Polskie pieśni religijne*, nr 25 z serii *Muzyka Źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia*, Warszawa 2006.

rodzaju praktyki na Lubelszczyźnie, szczególnie o charakterze religijnym, są dziś nadal kultywowane, m.in. podczas Procesji Rezurekcyjnej i Procesji Bożego Ciała⁷, pielgrzymek do miejsc kultu regionalnego i ponadregionalnego oraz przy odpustach parafialnych.

Reprezentacyjną funkcję spełniają także uroczystości dożynkowe, których specyfika wynika ze złożenia tradycyjnych elementów gospodarskich, dworskich z późniejszymi, państwowymi i kościelnymi. Obecnie dożynki odbywają się na kilku poziomach instytucji państwowych (od gminnych po centralne) i kościelnych (od parafialnych po ogólnopolskie – jasnogórskie), co zwiększa możliwości prezentowania lokalnych inicjatyw kulturalnych⁸.



Ilustracja 2. Jan Leszczyński z Kapelą Dudków podczas uroczystości dożynkowych w Janowie Lubelskim; przedruk [za:] E. Szałachowska, *Jan Leszczyński – skrzypek i budowniczy instrumentów ludowych*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Zoły, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 2009 (aneks).

Na uwagę zasługuje także obowiązkowe uczestnictwo muzyków i kapel w uroczystościach państwowych. W okresie PRL-u udział w pochodzie pierwszomajowym obowiązywał wszystkie zespoły artystyczne, a szczególnie kapele i orkiestry dęte⁹. Repertuar wykonywany w tych okolicznościach musiał spełniać

⁷ Por. B. Maksymiuk-Pacek, *Boże Ciało*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa...*, s. 452-455.

⁸ J. Adamowski, *Żniwa i dożynki*, [w:] *ibid.*, s. 481.

⁹ Z. Kowalska, *Granie z nakazu*, [w:] *Z podróżnikami przez pokolenia. Monografia Kapeli Wojciechowskiej*, red. J. Cymerman, Wojciechów 2009, s. 73-74.

konkretne wymogi, które narzucali urzędnicy państwowi. Najlepiej w tych okolicznościach sprawdzały się dobrze znane muzykantom wiejskim marsze weselne, o czym nie zawsze informowano dygnitarzy odpowiedzialnych za przygotowanie oprawy muzycznej¹⁰.



Ilustracja 3. Weselna orkiestra dęta Józefa Cabana podczas pochodu pierwszomajowego w 1959 roku w Tomaszowie Lubelskim; przedruk [za:] *Jadąc przez Roztocze. Badania terenowe Andrzeja Bieńkowskiego*, „Muzyka Odnaleziona” 8, Warszawa 2009, s. 27.

Wśród obrzędów rodzinnych wymienić należy ciągle jeszcze praktykowane uczestnictwo muzyków w uroczystościach pogrzebowych. Na Lubelszczyźnie zwyczaj ten praktykowany jest w przypadku pogrzebu muzyka lub artysty ludowego. Muzycy biorą udział w orszaku pogrzebowym podczas odprowadzania zmarłego do grobu, towarzyszą śpiewom pogrzebowym pozostałych uczestników; czasami jest to orkiestra dęta, która wykonuje stosowny repertuar lub jeden muzyk (często trębacz), który proszony jest o wykonanie zamówionego utworu. W momencie złożenia trumny do grobu grywane są zwykle utwory na wyraźne życzenie zmarłego bądź zgodnie z wiedzą o jego upodobaniach, co ma szczególne uzasadnienie w przypadku pogrzebu muzyka.

¹⁰ Kapela Bednarzy z Nowej Wsi z regionu tomaszowskiego uczestniczyła wielokrotnie w uroczystościach powitalnych dygnitarzy państwowych. Przed występami przesłuchiowano muzyków i wybierano stosowny repertuar. Informacje na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez Zenona Kotera i Agatę Kusto z Antonim Bednarzem w 2009 roku w Tomaszowie Lubelskim. Materiały Instytutu Muzyki UMCS w Lublinie.

Tak ostatnie pożegnanie Stefana Bednarczyka, członka Kapeli Wojciechowskiej, wspominali jego koledzy:

„Kondukt pogrzebowy szedł na cmentarz w takt granych przez nią [kapelę] marszów żałobnych. Dla zebranych słuchaczy wielkim wzruszeniem było ostatnie pożegnanie Zmarłego przez Kapelę Wojciechowską w momencie składania trumny do grobu. Wtedy zabrzmiały melodie: «W mogile ciemnej» i walc «Do widzenia». Na koniec członek kapeli Andrzej Kędzierski odegrał na trąbce «Ciszę» – ulubiony utwór Zmarłego”¹¹.



Ilustracja 4. Kapela Wojciechowska na pogrzebie Stefana Bednarczyka; przedruk [za:] *Z podróżykami przez pokolenia. Monografia Kapeli Wojciechowskiej*, red. J. Cymerman, Wojciechów 2009, s. 60.

Najsilniej jednak muzyka przejazdowa związana była z obrzędem weselnym. W XIX wieku muzykowanie towarzyszyło w zasadzie większości etapów tradycyjnego obrzędu weselnego na Lubelszczyźnie, co poświadczane jest wielokrotnie w dziele Oskara Kolberga. W dawnej obrzędowości weselnej etapy przygo-

¹¹ Z. Joško, *Moje spotkania z Kapelą Wojciechowską*, [w:] *Z podróżykami przez pokolenia...*, s. 60.

towujące do wesela także przepelnione były symbolicznymi zachowaniami, do których należała obecność muzyki:

„Późno w noc odchodzi do swego domu Młody wraz z trzema weselnikami, to jest družbą, chorążym i muzyką¹². Tak dla Młodej jak i dla Młodego pieką nadto korowaje rodzice chrzestni, wujowie, stryjowie, ciotki, bracia, siostry. Nierzadko zbierze się takich korowajów ze 20, a po kaźden chodzić winni z całą niemal weselną družyną i i muzyką, tak, że często cała noc zejdzie im na tem chodzeniu”¹³.

Materiały z lat 1900-1930, a więc z pierwszej połowy XX wieku, określają miejsce muzykantów w orszaku weselnym. We wsi Krzczonów w powiecie bychawskim Feliks Olesiejuk odnotował następującą sytuację:

„Gdy wszyscy zgromadzili się koło domu panny młodej, następował wyjazd do starosty. Później razem z nim orszak udawał się do starości-ny i z powrotem do domu panny młodej. Wyjazd starszyny odbywał się w następującym porządku: na przedzie jechali družbowie i «swacia» konno parami, a przed nimi marszałek z różgą w ręku, którą potrzasał i dzwonił. Za konnymi wozami jechała kapela, następnie druźny i starsi weselnicy. Druźny przy tym rzewnie śpiewały: «Oj łądo, łądo» – a grajkowie grali:

Jest ta ścieżka jest
Przez krzczonowską wieś.
Udeptała ją Kasieńka
Co nosiła jeść (bis).
Obiad nosiła i Boga prosiła
Dopomóż mi mocny Boże bym jego była (bis)”¹⁴.

A tak Olesiejuk opisuje wyjazd do ślubu we wsi Jabłonna w powiecie bychawskim:

„Pan młody przyjeżdżał ze swymi gośćmi i z orkiestrą koło godz. 11-ej, gdyż śluby odbywały się na sumie lub na niesporach. [...] Pana młodego witały starsza druźna i pani młoda. Goście zasiadali u stołu i jedli. Nowych gości orkiestra witała marszem i kaźdy za marsza musiał płacić”¹⁵.

¹² O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 33: *Chelmskie*, Wrocław-Poznań 1964, s. 255.

¹³ *Ibid.*, s. 296.

¹⁴ F. Olesiejuk, *Obrzędy weselne w Lubelskiem. Materiały etnograficzne do badań nad obrzędowością weselną*, Wrocław 1971, s. 9.

¹⁵ *Ibid.*, s. 24.

Kolejny zapis z lat 1918-1939 dotyczy grywanego przez kapelę repertuaru we wsi Jabłonna:

„Po wyjściu z kościoła [...] wsiadali na furmanki i odjeżdżali w następującej kolejności: orkiestra, państwo młodzi, następnie starosta i inni goście. Orkiestra jadąc do ślubu grała same marsze, a w drodze powrotnej kujawiaki, krakowiaki i inne melodie ludowe”¹⁶.

Przykład 1. Marsz *Witaj Polsko*, Kapela Bogusława Szymańskiego i Jana Szymańskiego, Wojślawice 1996; przedruk [za:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4 *Lubelskie*, red. J. Bartmiński, cz. 6 *Muzyka instrumentalna. Instrumentarium – wykonawcy – repertuar*, Lublin 2011, s. 358.

¹⁶ *Ibid.*, s. 33.

Powyższe przekazy określają jasno miejsce muzykantów w obrzędzie, ich rolę oraz repertuar. Transformacje dokonujące się w obrzędowości wiejskiej po drugiej wojnie światowej wyraźnie zaburzyły ten ściśle określony porządek. Nadal jednak możemy dostrzec kontynuowanie muzykowania weselnego w drodze. Lubelszczyzna może poszczycić się całym wachlarzem gatunków muzyki instrumentalnej towarzyszącej zmianie miejsca. Są to, obok na trwałe zadomowionych dwudzielnych marszy, utwory trójmiarowe, które w zależności od lokalizacji lub funkcji różnie są nazywane. Najczęściej w relacjach i opisach okresu przed- i po-wojennego pojawiają się *podróźniaki*:

„Zdarzało się, że przyszli nowożeńcy termin ślubu uzależniali od czasowych możliwości muzykantów. Już jesienią zamawiali ich na karnawał, gdyż nikt tak jak oni nie potrafił zagrać oberków w wolniejszym tempie zwanych «podróźniakami», które szczególnie się wszystkim podobały. «Podróźniaki», czy jak się je nazywało «drogowe», kapela grała w drodze od pana młodego do panny młodej. Drogę tę zależnie od odległości pomiędzy domami nowożeńców przebywano pieszo lub na nieco bardziej szybkich wozach zwanych wasągami. Często też na życzenie pary młodej muzykanci grali w drodze do kościoła i z powrotem do domu weselnego¹⁷. [...] orszak weselny prowadzili muzykanci grając zwykle marsza Stach a także inne wesole melodie [...]»¹⁸.



Ilustracja 5. Przejazd kapeli z okolic Tomaszowa Lubelskiego w orszaku weselnym; przedruk [za:] Andrzej Bieńkowski, *Sprzedana muzyka*, Wołowiec 2007, s. 245.

¹⁷ U. Mirosław, *Historia Kapeli Wojciechowskiej*, [w:] *Z podróźniakami przez pokolenia...*, s. 13-14.

¹⁸ Z. Kowalska, *Jak to z Muzykantami Wojciechowskimi bywało*, [w:] *Z podróźniakami przez pokolenia...*, s. 44.

Nazwa *podróżniak* stosowana jest w drugiej połowie XX wieku dość często dla określenia utworu grywanego w drodze. Możemy go spotkać w repertuarze Mateusza Cieliszaka, skrzypka z Kocudzy, dla którego utwór ten stanowi nieodłączny element tzw. *garnituru*, czyli zróżnicowanego pod względem tempa, metrum i charakteru układu kilku tańców¹⁹. Kapela Stacha z Dzwoli, składająca się ze Stanisława Głaza grającego na skrzypkach i Bronisława Rawskiego grającego na bębnie, również chętnie wykonuje *podróżniaki*, zestawiając je z polkami, walczykami czy żywyszami oberkami. Prawdziwy renesans *podróżniaków* jest poniekąd efektem wymogów konkursowych Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Dzięki staraniom organizatorów i jurorów utwory te nie odeszły w zapomnienie. Są ciągle grywane, przysparzając mniej sprawnym muzykom wiele trudności w wykonaniu, a biegłym dając okazję do zaprezentowania indywidualnego stylu wykonawczego. Według Jana Leszczyńskiego z Godziszowa (powiat janowski) dawniej *podróżniaki* były znane pod nazwą *krowiarzy*. Grano je na rozległych terenach janowskich pastwisk. Prawdopodobnie Kapela Dudków ze Zdziłowic włączyła je do swego repertuaru, nadając im nazwę *podróżniaków*, jako że wykonywano je w trakcie drogi weselnej od pana młodego do panny młodej²⁰. Potwierdzeniem muzycznego pokrewieństwa istniejącego pomiędzy *podróżniakami* a *krowiarzami* jest repertuar grywany przez okaryniarza Stefana Maziarczyka z Andrzejowa (powiat janowski).

Przykład 2. *Krowiarz*, Andrzej Maziarczyk – okaryna, 2009; przedruk [za:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4 *Lubelskie*, cz. 6..., s. 335.

¹⁹ Na podstawie zapowiedzi występu kapeli podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym w 2008 roku.

²⁰ J. Szalachowska, *Jan Leszczyński. Skrzypek i konstruktor*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. A. Zoły, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 2009, wywiad nr 1, s. VI.

Podobne cechy wykonawcze możemy znaleźć w utworze nazywanym od czynności, z którą był związany – *buraczem*. Grywany był przez Bronisława Maciąga z Opola Lubelskiego i Kapelę Retmany z Powiśla:

Przykład 3. *Buracz*, Kapela Retmany, 1988; przedruk [za:]
Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały, t. 4 *Lubelskie*, cz. 6..., s. 335.

The image shows a musical score for a piece titled 'Buracz'. It is written in 3/8 time with a tempo marking of ♩=180 10''. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a boxed letter 'A'. The second staff ends with a boxed letter 'B'. The fourth staff contains two first endings, labeled '1.' and '2.', with repeat signs. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes.

W repertuarze orkiestry dętej ze Starej Wsi w powiecie Bychawa, prowadzonej przez niejakiego Szubertowskiego, widniały natomiast utwory nazywane przez muzyków zamiennie: *podróżnikami*, *drogowymi*, ale też *majdaniakami*²¹. Według muzyków nazwy te określały ten sam utwór, czasami nieco odmiennie wykonywany. Instrumentaliści z regionu tomaszowskiego także posługują się zamiennymi określeniami, takimi jak *suwak* i *majdaniak*. *Suwak* uchodził za taniec bardziej „wyrabiany” w porównaniu z oberkiem, co oznaczało występowanie w nim większej liczby dźwięków zdobiących główną linię melodyczną²². Był to taniec w metrum 3/8, choć zdarzał się także w tempie wolniejszym, wówczas zapisywany w metrum 3/4.

²¹ A. Frączek, *Charakterystyka etnomuzyczna repertuaru Zespołu Pieśni i Tańca Podkowiacy*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Z. Kotera, Instytut Muzyki UMCS, Lublin 2005, s. 23.

²² B. Zapalski, *Kapela ludowa Bednarzy z Nowej Wsi przy Gminnym Ośrodku Kultury w Podhorcach woj. zamojskie – historia, instrumentarium, repertuar*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. T. Machla, Kielce 1978, s. 299.

Przykład 4. *Suwak „Hej, tam w karczmie”*, Ignacy Bednarz (ur. 1908) – skrzypce, Nowa Wieś, gmina Tomaszów Lubelski, 1978; przedruk [za:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4 *Lubelskie*, cz. 6..., s. 264.

$\text{♩} = 192 \text{ } 7,5''$

The musical score is written in 3/8 time with a tempo of 192 beats per minute (7.5 seconds per measure). It consists of seven staves of music. Section A (measures 1-4) features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and another triplet. Section A' (measures 5-8) is a variation of A. Section B (measures 9-12) includes a first ending (1.) and a second ending (2.). Section C (measures 13-16) features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and another triplet. Section I (measures 17-20) consists of a quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a triplet of eighth notes.

Podobne cechy Jadwiga Sobieska przypisuje *majdaniakowi*, twierdząc, że jest to taniec powszechny na Zamojszczyźnie²³. Również w repertuarze Aleksandra Kowala z Tomaszowa Lubelskiego znajdują się zarówno *suwaki*, jak i *majdaniaki*:

²³ J. Sobieska, *Folklor muzyczny w Rzeszowskim i Lubelskim*, „Muzyka” 1951, nr 5-6, s. 41.

Przykład 5. *Majdaniak Weselny*, Aleksander Kowal (ur. 1922) – skrzypce, Tomaszów Lubelski 1994; [za:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4 *Lubelskie*, cz. 6..., s. 265.

The image shows a musical score for a piece titled "Majdaniak Weselny". The score is written in 3/8 time and G major. It consists of five staves of music. Above the first staff, there is a tempo marking "♩=190" and a duration "11,4". A box labeled "A" is placed above the first staff. A box labeled "A'" is placed above the third staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some ornaments.

Tak więc mimo stosowania różnych nazw powyższe formy charakteryzuje podobne tempo, metrum i rubowany sposób wykonania. *Majdaniak* opisywany jest również przez Aleksandra Bryka i Stanisława Leszczyńskiego w *Pieśniach i tańcach lubelskich*. Według autorów taniec ten zwano również *biłgorakiem* albo *świebodami*, a spotykany był w okolicach Zakrzówka, Grabiny i Majdanu w powiecie kraśnickim oraz w innych powiatach województwa lubelskiego²⁴.

Znaczne rozszerzenie repertuaru praktykowanego w drodze możemy dostrzec na terenach Powiśla, którego część przynależy do Lubelszczyzny. Jan Chorościński w *Melodiach tanecznych Powiśla* udokumentował stan repertuaru wykonywanego jeszcze przed drugą wojną światową na terenach leżących po obu stronach Wisły. Do powszechnych form muzycznych należały tam wówczas *powiślaki* i *zawiślaki*:

„[...] były one grywane podczas przeprawy przez rzekę i stąd wywodzi się ich nazwa. [...] Powiślaki słyszy się na «graniach», zabawach niedzielnych, chrzcinach, «zalotach», «zrękowinach», w czasie jazdy wozem na wesela i jarmarki. Powiślaki grywane w czasie jazdy lud nazywa «wędrowcami», «światowymi», «świecie lokami»²⁵.

²⁴ A. Bryk, S. Leszczyński, *Pieśni i tańce lubelskie*, Lublin 1970, s. 150.

²⁵ J. Chorościński, *Melodie taneczne Powiśla*, Kraków 1953, s. 14.

Przykład 6. *Powiślak*, Kapela z okolic Opola Lubelskiego, przed 1984; przedruk [za:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4 *Lubelskie*, cz. 6..., s. 329.

The musical score is arranged for three instruments: Clarinet B, Violin I, and Snare Drum with cymbal. The tempo is marked as ♩=168 and the duration is 10,7". The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. Section A is marked with a box 'A' and Section B with a box 'B'. Section B includes first and second endings. The drum part uses 'x' marks to indicate cymbal hits and '7' for snare hits.

Chorosiński nazwę *wędrawiec* przypisuje terenom województwa kieleckiego, dla miejscowości położonych wzdłuż Wisły rezerwuje z kolei określenia: *światowy*, *świecielok*, natomiast dla województwa lubelskiego i części warszawskiego stosuje termin *powiślak*. Według autora te ostatnie są ulubionymi tańcami nie tylko mieszkańców Powiśla, ale także przybyszów z miasta, którzy słuchali *powiślaków* wykonywanych łącznie z przyśpiewkami na weselach. Interesująco interpretuje Chorosiński sposób wykonywania marszów weselnych. Według niego na wprowadzenie gości grano nieco żywiej, aby zachęcić nowych weselników do zabawy. Wolniej zaś grano przy pożegnaniu, aby jak najdłużej zatrzymać gości na zabawie²⁶. W repertuarze Jana Kotera z Powiśla Lubelskiego – zarejestrowanym w 1976 roku – znajduje się spora liczba zarówno *powiślaków*, *podróżniaków*, jak i *światowców*.

²⁶ *Ibid.*, s. 20.

Przykład 7. *Światowiec*, Jan Koter (ur. 1905) – skrzypce, Karmanowice, gmina Wąwolnica 1976; przedruk [za:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4 Lubelskie, cz. 6..., s. 334.



Według tego skrzypka *podróźniaki* były formą stosowaną tylko w muzykowaniu przejazdowym i nie grywano ich w innych okolicznościach, np. do tańca. Prócz nich podczas przejazdu wykonywano krakowiaki i marsze. Te ostatnie obowiązkowo w pobliżu domu panny młodej. Inni muzycy potwierdzają synonimiczne stosowanie terminów oberek i *podróźniak* (Bronisław Maciąg z Gór Opolskich), jak też fakt, że wiele *podróźniaków* posiadało nazwy własne dla łatwiejszego ich rozróżnienia (Bronisław Bida, Gródki).

Muzykowanie towarzyszące zmianie miejsca w ramach obrzędów lub zwyczajów ludowych prezentuje wielobarwną mozaikę form i technik. Jak w każdej sytuacji folklorystycznej, tak i w tym wypadku determinują ją czas, miejsce i osoba wykonawcy lub/i adresata. W przypadku obrzędów i zwyczajów o charakterze religijnym jest to funkcja akompaniująca, analogiczna do tej, jaką sprawuje organista podczas gry w kościele lub prowadzenia śpiewów poza nim. Muzycy wtórują śpiewom, narzucają właściwe tempo i charakter wykonania. Wpływają także na zakres repertuaru przez dobieranie pieśni związanych z danym świętem lub wynikających z ich umiejętności. Tego rodzaju realizacja ogranicza się zwykle do wykonania zasadniczej linii melodycznej, okazjonalnie ornamentowanej. Istotnym elementem muzycznym utworów granych podczas drogi pokonywanej pieszo jest tempo ich wykonania, współzależne z tempem poruszania się uczestników. W muzykowaniu drogowym związanym z obrzędami świeckimi przeważająca liczba utworów posiada trójmiarowy charakter (i dotyczy to zarówno repertuaru wokalnego, jak i instrumentalnego). Do form dwudzielnych należy przede wszystkim marsz, który genetycznie przypisany jest okolicznościom

przemarszu. W muzykowaniu przejazdowym funkcjonuje pod tą zasadniczą nazwą na terenie całej Lubelszczyzny. Jednakże to nie marsze stanowią o wyjątkowości muzyki przejazdowej, a właśnie utwory trójmiarowe, które spotkać można w wielu subregionach Lubelszczyzny i które różnią się między sobą nazwą i sposobem wykonania.

Muzykowanie przejazdowe w tradycyjnej obrzędowości wiejskiej na Lubelszczyźnie może poszczycić się bogatym zbiorem form muzycznych, które mimo że często odnoszą się do utworu o zbliżonych cechach wykonawczych, to poprzez różnorodne nazewnictwo wskazują na ciągle kontynuowaną potrzebę transformowania repertuaru i dostosowywania go do różnych okoliczności obrzędowych. Powyższe przykłady funkcjonowania i zastosowania muzykowania przejazdowego wskazują, że warunkują go takie czynniki, jak: lokalizacja (region lubelski, tomaszowski, janowski, zamojski oraz Powiśla Lubelskiego), rodzaj obrzędu i miejsce muzyki w obrzędzie, sposób pokonywania drogi (w orszaku, na wozie) oraz instrumentarium, dostosowane do wymogów gry w ruchu. Wszystkie te czynniki podlegają także lokalnym preferencjom uczestników obrzędu, współtworząc nową rzeczywistość folklorystyczną.

Obecnie, na skutek zasadniczych zmian w obrzędowości wiejskiej, tradycyjne muzykowanie przejazdowe w zasadzie zamarło. Pozostałe formy muzykowania w drodze, które są jeszcze praktykowane, wiążą się głównie z funkcją reprezentatywną. Są to przemarsze kapel i orkiestr w orszakach dożynkowych, paradach folklorystycznych, grupach pielgrzymkowych i wielu innych okolicznościach, które chcą promować lokalnych muzyków.



Ilustracja 6. Kapela Bednarzy podczas pochodu uczestników kazimierskiego festiwalu; fot. Jan Magierski (1986), zbiory Archiwum Etnolingwistycznego UMCS.

Ta zasadnicza zmiana funkcji musiała wpłynąć na repertuar, a w konsekwencji na sposób jego wykonania. Jeśli bowiem w repertuarze muzyków z Lubelszczyzny znajdują się jeszcze tradycyjne *podróźniaki*, *powiślaki*, *majdaniaki*, to ich sposób wykonania odbiega od tego, który przed drugą wojną światową determinowany był czynnikiem ruchu. Charakterystyczna maniera rubowanego zagrywania

ustąpiła miejsca bardziej oberkowemu stylowi wykonania, a więc wpłynęła też na przyspieszenie tempa jego wykonania. Co do pozostałych form muzyki realizowanej w drodze, zaobserwować możemy unifikację repertuaru, charakterystyczną dla całej sfery folkloru muzycznego na skutek stale wzrastającej dostępności mediów. Ta sytuacja może też jednak przyczynić się do odradzania się dawnych form muzykowania oraz powstawania nowych, opartych na znajomości dziedzictwa przeszłości. Liczne działania podejmowane w tym celu przez stowarzyszenia i grupy lokalne – na Lubelszczyźnie są to organizowane cyklicznie pograjki, potańcówki, warsztaty gry na ludowych instrumentach – rodzą nadzieję na zachowanie i kontynuowanie bezcennych wartości ludowej tradycji muzycznej.

SUMMARY

“Transit” playing or playing “transit” music comes from one of the names of a musical piece called “transit” (*przejazdowy*), which was played by folk musicians while the wedding procession moved from one house to another. The term transit playing should be treated in a conventional way, as music practice performed while moving in space by cart or on foot, and as stationary playing music in the place to which it was necessary to move.

Folkloristic situations conducive to transit playing can be classified according to the criteria adopted for folk rites. This makes it possible to follow the intensity of occurrence of this musical practice during the ritual year, from singing carols to the harvest festival, and in family rites such as wedding and funeral. The article shows the rites and customs during which transit music playing is practiced most often.

In the Lublin region, until the outbreak of WW2, the most popular caroling rite during Christmas period was the custom of door-to-door visits by boys carrying the Star of Bethlehem. Some of them played musical instruments (the fiddle, or drum), which also suited the needs of the wedding practices of the time. At Easter time, on Holy Saturday, there was a well-known custom of “drumming” and Easter caroling visits. The practice of playing music while covering some distance was also applied in a number of formal situations. The musicians, whether individually or within a band or orchestra, marked their position in a particular social group by participating in religious processions, marches, ceremonial processions, pilgrimages, and or harvest festivals. Their function was to perform instrumental repertoire, to accompany or play along with singing, while at the same time displaying their own folk costumes and musical instruments. Among family rituals one should mention the participation of folk musicians in funeral ceremonies (which is still frequently practiced). When the coffin has been laid in the grave, musical pieces are usually played at the deceased’s explicit request or according to what is known about his preferences. However, transit playing is strongly associated first of all with wedding ceremonies. The rich wedding ceremony contributed to the emergence of a wide range of instrumental music forms played while covering the distances from one house to another. Apart from firmly established two-part marches, these are three-beat pieces, inter alia *podróźniak*, *powiślak*, *majdaniak*, *suwak*, *krowiarz*, *buracz*.