



# KULTURA ŁUDOWA

źródłem działań artystycznych,  
badawczych i naukowych

pod redakcją  
Magdaleny Szyndler



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2015

Zbigniew Jerzy Przerembski  
Anna Piliszewska  
Hubert Miśka  
Ewa Bogdanowicz  
Anna Waluga  
Krzysztof Uściłowski  
Grażyna Leśniczak  
Małgorzata Skałuba-Krentowicz  
Ewa Cudzich  
Katarzyna Szyszka  
Bogumiła Mika  
Joanna Glenc  
Jadwiga Sikora  
Danuta Zoń-Ciuk  
Grzegorz Niemczuk  
Zofia Komuszyna  
Brygida Sordyl  
Magdalena Szyndler

**Kultura ludowa źródłem działań artystycznych,  
badawczych i naukowych**

PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 3395

**Kultura ludowa  
źródłem działań  
artystycznych,  
badawczych  
i naukowych**

pod redakcją  
Magdaleny Szyndler

Redaktor serii: Muzyka  
Krystyna Turek  
Recenzent  
Alojzy Kopoczek

# Spis treści

Wprowadzenie (Magdalena Szyndler) .....	7
---	---

## Część I

### Folklor w literaturze i edukacji

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI Między <i>status quaestionis</i> a <i>licentia poetica</i> – obraz muzyki tradycyjnej w polskiej literaturze pięknej .....	15
ANNA PILISZEWSKA Meliczność i rytmizacja – Bolesław Leśmian wobec archetypu słowiańskiej kultury ludowej .....	43
HUBERT MIŚKA Wykorzystanie pieśni ludowej w nauczaniu muzyki na przykładzie działalności pedagogicznej Karola Hławiczki .....	55
EWA BOGDANOWICZ Rola tańca ludowego w muzycznej edukacji przedszkolnej .....	67
ANNA WALUGA Muzyka ludowa a program <i>muzyki</i> .....	79
KRZYSZTOF UŚCIEŁOWSKI Piosenka ludowa w przedmiocie muzyka w klasach IV–VI szkoły podstawowej Badania własne w województwie podkarpackim .....	95
GRAŻYNA LEŚNICZAK Folklor w kształceniu muzycznym słuchaczy Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu .....	115

## Część II

### Sztuki plastyczne i multimedia – inspiracje

MAŁGORZATA SKAŁUBA-KRENTOWICZ Przywrócić właściwe proporcje .....	127
--	-----

EWA CUDZICH, KATARZYNA SZYSZKA Twórczość plastyczna Jana Wałacha jako źródło badań antropologicznych i etnomuzykologicznych .....	141
--	-----

### Część III

#### Folklor, folkloryzm, folk – interpretacje

BOGUMIŁA MIKA Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku .....	161
JOANNA GLENC Tradycja gromadzenia materiałów folklorystycznych na Śląsku. Historia zbieractwa pieśni ludowych regionu pszczyńskiego w zarysie .....	185
JADWIGA SIKORA XX-lecie Międzynarodowego Przeglądu Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos” w Zebrzydowicach .....	193
DANUTA ZOŃ-CIUK Inspiracje folklorem w twórczości Jana Gawłasa – charakterystyka wybranych utworów .....	205
GRZEGORZ NIEMCZUK Wybrane mazurki Fryderyka Chopina, Manuela de Falli oraz Aleksandra Scriabina jako przykład inspiracji muzyką ludową w kreowaniu arcydzieł literatury fortepianowej. Autorefleksja .....	227
ZOFIA KOMUSZYNA Mazurek w polskich opracowaniach jazzowych .....	233
BRYGIDA SORDYL Od folkloru do folku, czyli tradycje, inspiracje i przeobrażenia na przykładzie muzyki ludowej Beskidu Żywieckiego .....	245
MAGDALENA SZYNDLER <i>Barwy Ziemi – Głosy Natury</i> – powrót do korzeni czy „tylko” inspiracja? .....	253
Noty o autorach .....	263

## Wprowadzenie

Termin *folklor* po raz pierwszy został sprecyzowany i dookreślony, jak wiadomo, prawie dwieście lat temu przez Williama Johna Thomsa (1803–1885)<sup>1</sup>. 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 Europie<sup>2</sup>. We współczesności jego znaczenie zmieniło się, jest inaczej interpretowany i dzięki temu ewoluuje w kierunku *folkloryzmu* i *folku*.

Według wielu współczesnych badaczy tradycyjny, autentyczny folklor jest właściwie *zamkniętą kartą*<sup>3</sup>. Niektóre jego gatunki są jeszcze żywe, a inne można obserwować jako celowo podtrzymywane. Zatem właśnie dzięki *folkloryzmowi* zjawisko *folkloru* można analizować w postaci współczesnej, o czym pisał już w latach 70. XX wieku Józef Burszta<sup>4</sup>. Z kolei określenie *folk* funkcjonuje w wielu sytuacjach i środowiskach, ale ujednolicając – służy opisywaniu wszelkich zjawisk, które w mniejszym lub większym stopniu czerpią z folkloru (media, literatura popularna, imprezy, zespoły). Jak w przypadku terminologii związanej z folklorem, tak i tutaj trudno o jednolitą definicję<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> W.J. THOMS: *Folklor*. „Literatura Ludowa” 1975, nr 6, s. 37–39.

<sup>2</sup> J. BOBROWSKA: *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*. Katowice 2000, s. 18–19.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>4</sup> J. BURSZTA: *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*. Warszawa 1974, s. 309; J. BURSZTA: *Folklorizm w Polsce*. W: *Folklor w życiu współczesnym* (materiały z ogólnopolskiej sesji naukowej w Poznaniu 1969). 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”. T. 98, no 2, 1987, s. 131–151; H. MOSER: *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. „Zeitschrift für Volkskunde” nr 58, 1962, s. 177–209.

<sup>5</sup> E. WRÓBEL wymienia również takie określenia, jak: *Living tradition*, *Contemporary folk music*, *World music* czy *muzyka etniczna* – patrz: E. WRÓBEL: *Imiona folku*. W: *Encyklopedia polskiego fol-*

Od czasów Thomsa powstało wiele definicji folkloru, jednakże można było w nich zauważyć pewne tendencje o profilu literaturoznawczym czy etnograficznym. Pierwsza z wymienionych dookreślała 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). Z kolei druga rozszerzała pojęcie folkloru do *muzyki, tańca, zwyczajów, obrzędów i wiedzy ludowej*<sup>6</sup>. W Polsce Julian Krzyżanowski dosyć szeroko potraktował ten termin, pisząc o elementach, jakie zawiera *folklor*, a są to: „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”<sup>7</sup>.

Zatem pojęcie *folkloru i kultury ludowej* jest bardzo szerokie i trudne do sprecyzowania (zależne jest m.in. od uwarunkowań historycznych, kulturowych, od przedmiotu badań i zainteresowań danej szkoły badawczej, dotyczy to takich dyscyplin, jak językoznawstwo, antropologia, etnomuzykologia, etnologia, etnolingwistyka, kulturoznawstwo czy sztuki plastyczne, multimedia). Obecnie można zauważyć wiele przejawów zainteresowania folklorem zarówno w ramach sztuki muzycznej (*muzyka folkowa* i jej pochodne, stylizacje, inspiracje), jak i w ramach sztuk plastycznych (również w multimediami – m.in. gry komputerowe, *etno design*). Istnieje duża dowolność w inspiracjach związanych z kulturą ludową (wielkość, stylizacje czy cytaty). Kultura ludowa i jej wiele płaszczyzn dostarczają nam ogromnego bogactwa materiałowego, interesującego zarówno dla muzykologów, antropologów, kulturoznawców, artystów, jak i badaczy zorientowanych folklorystycznie. Tutaj nie można zapominać o świadomości twórców i tych, którzy czerpią *ze źródła*. Ważna jest wnikliwa znajomość elementów folkloru, dogłębne jego poznanie, dopiero wtedy jest możliwe jego mądre przekształcanie (takie postępowanie pozwoli zachować jego ważne elementy).

Nie można pominąć również edukacyjnej roli folkloru. Jak pisała Helena Danel-Bobrzyk: „W poszukiwaniu nowych idei, poszerzaniu horyzontów nie wol-

---

ku, Ossower – [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona\\_folku.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html) [dostęp: 16.05.2012]; E. WRÓBEL: *Folklor a muzyka środowisk młodzieżowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych*. „Muzyka” 2001, nr 3, s. 33–34; A. CZEKANOWSKA: *Pierwszy i drugi byt folkloru*. W: *Encyklopedia polskiego folku* – [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy\\_i\\_drugi\\_byt\\_folkloru.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html) [dostęp: 3.01.2013].

<sup>6</sup> J. BOBROWSKA: *Polska folklorystyka muzyczna...*, s. 18–19; również: M. WALIŃSKI: *Folklor i folklorystyka. Uwagi na marginesie definicji*. „Literatura Ludowa” 1977, nr 4/5, s. 9.

<sup>7</sup> *Słownik folkloru polskiego*. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1965, s. 104–106.

no nam zapominać o potrzebie zachowania ciągłości tradycji, o kształtowaniu świadomości grupowej i przynależności do narodu i jego »małych ojczyzn«<sup>8</sup>.

Niniejsza praca zbiorowa pt. *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych* jest odpowiedzią autorów poszczególnych rozpraw na pytanie: **jakie są źródła folkloru, czym jest kultura ludowa dzisiaj, jak ewoluuje i jakie są jej powiązania z innymi dyscyplinami?** Stąd też pozycja ta została podzielona na trzy części, gdzie folklor przedstawiono w postaci źródłowej (odwołania do literatury polskiej) i jako materiał wykorzystywany w szeroko rozumianej edukacji, a ponadto w sztukach plastycznych i multimediami oraz w interpretacjach profesjonalnej kultury muzycznej oraz inspiracjach dla obszernej grupy zjawisk folkloryzmu i nurtu folkowego (hybrydy).

Część pierwszą zatytułowaną *Folklor w literaturze i edukacji* rozpoczyna tekst **Zbigniewa Jerzego Przerembskiego**, w którym to autor szczegółowo przedstawia swoje badania nad tekstami pochodzącymi z literatury polskiej (od czasów średniowiecznych). Ich analiza dotyczy zabytków związanych z kulturą ludową, a szczególnie z informacjami na temat muzyki ludowej (pieśni, instrumentarium itp.). Z kolei **Anna Piliszewska** prezentuje dociekliwe badania nad twórczością Bolesława Leśmiana w kontekście związków z kulturą ludową (m.in. język, meliczność, rytmika fraz itp.). Natomiast tekst **Huberta Miśki** zapoczątkowuje tematykę związaną z rolą folkloru (szczególnie muzycznego) w edukacji. Autor przedstawia w nim postać cieszyńskiego folklorysty, kompozytora, muzykologa, nauczyciela – **Karola Hławiczki** i jego bogatą działalność na rzecz upowszechniania materiału folklorystycznego w edukacji (śpiewniki, podręczniki, badania nad pieśnią ludową itp.). Artykuł **Ewy Bogdanowicz** porusza szczególnie ważne kwestie związane z edukacją muzyczną dziecka w wieku przedszkolnym. Autorka podkreśla rolę sztuki w nauczaniu – szczególnie poprzez muzykę i taniec (w kontekście Nowego Wychowania – inspiracje folklorystyczne itp.). Ważność tej tematyki zauważa również **Anna Waluga**, która w swoim tekście ukazuje autorskie programy do nauczania muzyki w edukacji wczesnoszkolnej. Oparte o źródła ludowe, stają się doskonałym materiałem edukacyjnym zarówno na płaszczyźnie muzycznej, jak i ludowo-regionalnej. Z kolei **Krzysztof Uściłowski** przedstawił bardzo ciekawe wyniki badań własnych związanych z preferencjami muzycznymi (w tym ludowymi) dzieci i młodzieży z wybranych placówek szkolnych województwa podkarpackiego. Tę część kończy tekst **Grażyny Leśniczak**, która podjęła tematykę związaną z miejscem folkloru w edukacji mu-

---

<sup>8</sup> H. DANIEL-BOBRZYK: *Folklor w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży*. W: *Folklor i folkloryzm w edukacji i wychowaniu*. Red. H. DANIEL-BOBRZYK, J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2003, s. 11.

zycznej na stopniu wyższym (pieśni ludowe, tańce ludowe i folklor dziecięcy) – przykład Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu.

Część druga – *Sztuki plastyczne i multimedia – inspiracje* związana jest w dużym stopniu ze sztuką ludową, jej twórcami, ale też z inspiracjami we współczesności. Tę część otwiera fascynujący artykuł **Małgorzaty Skaluby-Krentowicz** na temat ceramiki inspirowanej folklorem Beskidów. Jak pisze autorka: „Celem projektu Sztuka – Design – Rzemiosło jest odkrywanie nowych wartości artystycznych i estetycznych w tradycyjnym wzornictwie ludowym dla zarówno współczesnej kreacji artystycznej, jak i ekologicznej przestrzeni człowieka”.

Z kolei **Ewa Cudzich** i **Katarzyna Szyszka** poddały analizie antropologicznej i etnomuzykologicznej twórczość malarza beskidzkiego Jana Wałacha. Autorki szczegółowo omówiły zarówno elementy kultury materialnej (stroje, instrumentarium itp.), ale też obraz świata w dziełach przedstawionego artysty.

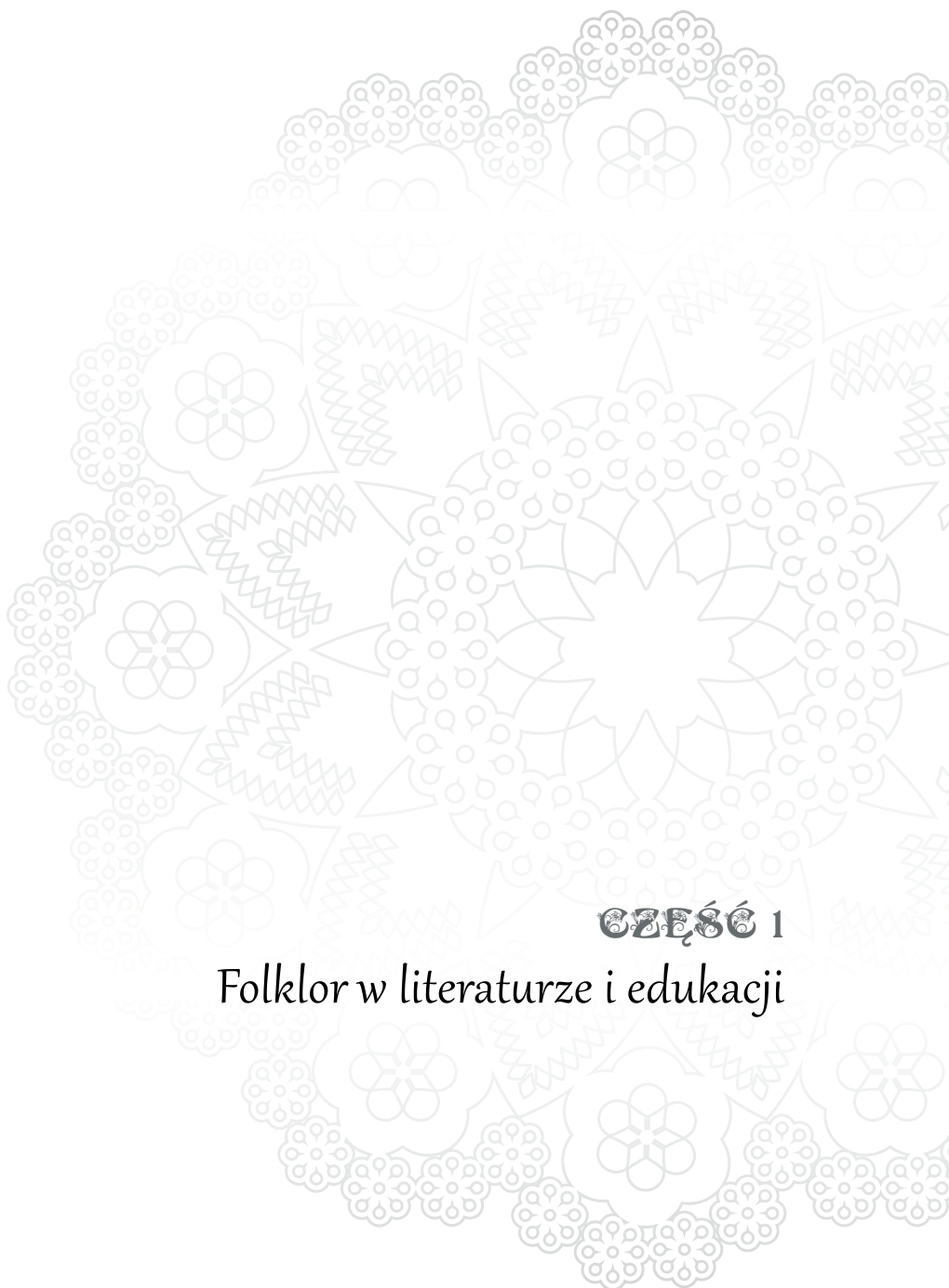
W części trzeciej – *Folklor, folkloryzm, folk – interpretacje* pojawiają się tematy związane z szeroko pojmowaną płaszczyzną folkloru muzycznego. Są to artykuły nawiązujące do folkloryzmu w polskiej muzyce tzw. profesjonalnej. Przykładem może być tutaj tekst **Bogumiły Miki**, w którym to autorka wnikliwie prezentuje elementy folkloru kurpiowskiego i podhalańskiego w twórczości wybranych kompozytorów XX wieku. Kolejne dwa teksty poświęcone są regionalnej kulturze ludowej i jej znaczeniu dla prezentowanej społeczności. W artykule **Joanny Glenc** czytamy, iż: „Długoletnia tradycja gromadzenia na Śląsku materiałów folklorystycznych dała obfity zbiór pieśni, tańców, przyspiewek czy obrzędów również w regionie pszczyńskim, ukazując oryginalność życia pszczyńskiej wsi”. I rzeczywiście autorka szczegółowo opisuje historię zbieractwa na tym obszarze (m.in. Juliusz Roger, Józef Lompa, Jan Kupiec itp.). Zaś tekst **Jadwigi Sikory** ukazuje nie tylko historię Międzynarodowego Przeglądu Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos” w Zebrzydowicach, ale podkreśla jego rangę regionalną, ogólnopolską i międzynarodową w kontekście jego znaczenia dla środowiska lokalnego. **Danuta Zoń-Ciuk** ukazała znaczący wpływ folkloru regionalnego (Śląsk Cieszyński) na twórczość śląskiego kompozytora Jana Gawłasa. Autorka przedstawiła i omówiła kompozycje chóralne inspirowane pieśniami ludowymi ze śpiewników m.in. Jana Taciny, Józefa Ligęzy, Mariana Stoińskiego czy Adolfa Dygacza. Natomiast **Grzegorz Niemczuk** przedstawia twórczość Fryderyka Chopina, Manuela de Falli oraz Aleksandra Scriabina (poprzez utwory inspirowane folklorem). Dzięki swojemu doświadczeniu pianistycznemu ukazuje nie tylko krótką analizę wybranych utworów, ale też wielce interesującą interpretację. Trzy końcowe teksty powiązane są bezpośrednio z ostatnią płaszczyzną interpretacji folklorystycznych – z folklem. Pierwszy z nich, autorstwa **Zofii Komu-**

szyny, skupia się na miejscu i roli mazurka w muzyce jazzowej. Autorka bardzo szczegółowo przedstawia historię tego tańca w historii polskiego jazzu (przytacza konkretne nagrania – płyty). Wnikliwie opisuje repertuar polskich twórców jazzu oparty na własnych interpretacjach Mazurków Fryderyka Chopina. Z kolei **Brygida Sordyl** charakteryzuje zespoły z nurtu folkowego, które inspirują się folklorem muzycznym Beskidu Żywieckiego. Natomiast **Magdalena Szyndler** omawia działalność i inspiracje zespołu folkowego *Trio (Hybrydy)* w kontekście folkloru muzycznego Beskidu Śląskiego i Śląska Cieszyńskiego.

Powstanie tej pracy zbiorowej było możliwe dzięki pracy wielu osób, stąd składam ogromne podziękowania wszystkim osobom życzliwym i zaangażowanym w działania wspomagające powstanie tej książki. Szczególnie dziękuję autorom tekstów za chęć wzięcia udziału w tym przedsięwzięciu.

Redaktor  
*Magdalena Szyndler*





**CZĘŚĆ 1**

*Folklor w literaturze i edukacji*



ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

## Między *status quaestionis* a *licentia poetica* – obraz muzyki tradycyjnej w polskiej literaturze pięknej

Badanie niepisanego nurtu tradycji muzycznej, nieutrwalonego pismem nutowym i teoretycznymi traktami, przekazywanego z pokolenia na pokolenie przez bezpośredni przekaz typu mistrz – uczeń, napotyka na podstawowe wręcz trudności niedostatku źródeł. Dopiero od XIX wieku, kiedy to apel Hugona Kołłątaja z początku tamtego stulecia po pół wieku doczekał się realizacji, głównie dzięki wszechstronnemu dziełu Oskara Kolberga, stan wiedzy na temat folkloru muzycznego znacznie się poprawia. Niemniej, pewną orientację w tej kwestii można mieć także w odniesieniu do czasów staropolskich. Bezpośrednie źródła z tej epoki dotyczące muzyki tradycyjnej ograniczają się do znajdujących przez archeologów instrumentów muzycznych (a częściej ich fragmentów) oraz utworów z tabulatur lutniowych i organowych (których stosunek do ludowego źródła nie zawsze jest jednoznaczny). Źródła pośrednie, jak np. kroniki, relacje z podróży, kazania, polemiki teologiczne innowierców, dokumenty fiskalne, ekonomiczne, przekazy ikonograficzne czy literackie mają różną wartość poznawczą pod tym względem.

Literatura piękna, ogólnie rzecz biorąc, oscyluje między *licentia poetica* a *status quaestionis*. Według opinii teoretyków i historyków literatury staropolskie utwory literackie mniej lub bardziej odzwierciedlają rzeczywistość czasów, w których powstały, co na ogół nadaje im charakter tzw. obrazów realistycz-

nych<sup>1</sup>. Wiele jednak zależy od autora, a także konwencji gatunku literackiego, w którym tworzył. Staropolscy pisarze czy poeci na ogół nie podają konkretnych miejsc wzmiankowanej przez siebie aktywności muzykantów, nierzadko jednak można ją hipotetycznie określić, przynajmniej ogólnie, regionalnie, zwłaszcza przez porównanie z danymi na ten temat pochodzącymi ze źródeł bezpośrednich. Nierzadko natomiast źródła literackie określają sytuacje muzyczne, związki tradycyjnej praktyki muzycznej z konkretnymi obrzędami i zwyczajami – stonunkowo często są to zapusty, sobótka, dożynki, jak również procesje w święto Bożego Ciała. W tego rodzaju przekazach wymieniane są nazwy instrumentów muzycznych. Trzeba podkreślić, że głównie literatura piękna potwierdza pośrednio obecność instrumentów skrzypcowych w muzyce tradycyjnej czasów pierwszej Rzeczypospolitej, nielicznie tylko udokumentowaną przez źródła bezpośrednie. W staropolskich utworach literackich częściej też niż w innych źródłach znaleźć można wzmianki na temat budowy instrumentów muzycznych. Jednak dowiadujemy się z nich zazwyczaj jedynie o zewnętrznym wyglądzie instrumentu, rzadziej o którejś z jego części składowych. Niemniej, interpretując informacje zawarte w literaturze dawnej Rzeczypospolitej, trzeba zachować ostrożność. Nie zawsze bowiem wiadomo, czy staropolscy literaci, wymieniając nazwy instrumentów podają te z nich, na których grano w danej sytuacji muzycznej, które wchodziły w skład kapeli, czy po prostu wyliczają te, które znali, co, w odniesieniu do źródeł czeskich, zauważył też Lubomír Tyllner<sup>2</sup>.

Do najstarszych, jeszcze średniowiecznych przekazów literackich związanych z tradycją muzyczną należy *Dialog Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, a konkretnie pochodzący z tego dzieła dwuwers: „Ale gdy przydzie sąd Boży, / Sędzia w miech piszczeli włoży”<sup>3</sup>.

Pomijając w tym miejscu przenośne znaczenia drugiego wersu, odwołujące się do końca życia człowieka czy tylko stracenia przez niego pewności siebie<sup>4</sup>, trzeba zauważyć, że realistycznym źródłem tego wyrażenia, późniejszej kliszy przysłowiowej, było zauważenie szczegółu praktyki dudziarskiej – owinięcia

---

<sup>1</sup> J. PELC: *Bobaterowie literacy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. T. 3. Red. J. PELC. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 5, 12; M. GŁOWIŃSKI, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1991, s. 42.

<sup>2</sup> L. TYLLNER: *Dudy a nástrojové sestavy lidové hudby v Čechách v 19. století*. „Český lid” 1992, nr 1, s. 49–50.

<sup>3</sup> W. WYDRA, W.R. RZEPKA: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wrocław–Warszawa–Kraków 2004, s. 274.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 464.

piszczalek pozbawionym powietrza workiem po zakończeniu gry. Czynność ta zapobiega wysychaniu tych elementów dud, służy ich ochronie i stosowana jest też przez współczesnych muzykantów. Zapewne więc ten fragment *Dialogu* potwierdza obecność dudziarzy w średniowiecznej Polsce, o czym świadczą też źródła ikonograficzne z drugiej połowy XIV i z XV stulecia.

W czasach nowożytnych sporo informacji na temat muzyki tradycyjnej wnosi twórczość Mikołaja Reja i Wacława Potockiego. W utworach „ojca literatury polskiej” obraz muzyki ludowej jest szerszy w porównaniu z twórczością innych pisarzy XVI-wiecznej Polski, zawiera wzmianki o tradycyjnej praktyce wokalne i instrumentalnej (także o kapelach i instrumentach), o jej związku z obrzędowością rodzinną i doroczną, z ceremoniami kościelnymi, z codzienną pracą i świąteczną rozrywką. Rej ukazał znaczenie muzyki ludowej w kulturze swoich czasów, znaczenie nie tylko dla stanu chłopskiego, ale też szlacheckiego. Mniej uwagi poświęcił repertuarowi muzycznemu (pieśniowemu) i tanecznemu, a także usytuowaniu społecznemu muzykantów<sup>5</sup>.

Według badań Jadwigi Bobrowskiej<sup>6</sup> Rej wyodrębniał między innymi spokojną muzykę „pomierną” oraz hałaśliwą – „wszteczną”. Miła była mu ta pierwsza, grana na „lutenkach” i „symfonalikach”, niemiła – druga, wykonywana na dudach i bębnach. Zdaniem Barbary Szydłowskiej-Cegłowej „wyraźna niechęć Reja do dud, instrumentu – według niego – prostaków, pijaków i wszetczników, wyrażała się nie tylko w atakowaniu i dyskryminowaniu tego instrumentu, ale także w utworzeniu dla niego nowej nazwy o dużym ujemnym ładunku emocjonalnym”<sup>7</sup>. Określał bowiem pisarz dudy mianem „koziego rogu”. Trzeba jednak zauważyć, że nazwy tej używał jako jednego ze środków ośmieszających krytykowane przez siebie niepozytywne zjawiska w staropolskiej obyczajowości. W takim właśnie znaczeniu nawiązuje do dud i bębna, kapeli, którą „atakował Rej w swoich utworach szczególnie gorąco”<sup>8</sup>, jako że wykonywała „muzykę wszetczną” podczas „biesiad wszetcznych”. Opinię tę wyrażał zwłaszcza na kartach takich dzieł, jak *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*, czy *Zwierciadło*<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> J.R. BOBROWSKA: *Mikołaj Rej o muzyce ludowej w XVI-wiecznej Polsce*. Warszawa 2005, s. 145.

<sup>6</sup> EADEM: *Poglądy Mikołaja Reja na muzykę*. W: *Mistrzowie muzyki późnego renesansu. Dokonania i tradycje*. Red. A. MATRACKA-KOŚCIELNY. Warszawa, s. 90–100.

<sup>7</sup> B. SZYDŁOWSKA-CEGŁOWA: *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*. Warszawa 1977, s. 245.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>9</sup> M. REJ: *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. T. 1–2. Oprac. W. KURASZKIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971; M. REJ: *Zwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snad-*

W moralizatorskim aspekcie przywołują dudy w swoich utworach także inni staropolscy pisarze, często umieszczając ten instrument w karczemnym krajobrazie, kojarząc go z „nieprzystojnymi” tańcami, z pijatykami, hulankami. Wespazjan Kochowski w wierszu *Hojność według miary* (z *Liryków*) pisze sarkastycznie:

Gdy chwalebny wizerunkiem,  
Wszyscy jednym piją trunkiem.  
Wten czas przyjdzie z bąkiem duda  
W opilego pośród luda<sup>10</sup>.

Szerokie *spectrum* wad narodowych Polaków ukazuje Kasper Miaskowski w *Mięsopuście polskim ze Zbioru rytmów*. Więcej też wymienia instrumentów grających „Bachusowej szkoły zwolennikom” – oprócz dud także „serbskie skrzypki”, regały, pomorty i puzony<sup>11</sup>.

Krytykę negatywnych cech staropolskiej obyczajowości, w tym w nawiązaniu do muzyki, zawiera również twórczość Wacława Potockiego. Poeta ten stosunkowo dobrze opisał elementy tradycyjnej praktyki muzycznej naszego kraju. Jego twórczość przypadała już w całości na XVII stulecie, kiedy to rozwijała się ideologia sarmatyzmu z jej upodobaniem do tradycji kulturowych. Wprawdzie informacje Potockiego na temat muzyki mają charakter rozproszonych w jego licznych dziełach wzmianek, jednak dosyć licznych i szczegółowych, co pozwala odtworzyć obraz współczesnej mu ludowej kultury muzycznej, dostrzec jej różnorodne funkcje, zwłaszcza ludyczne, ale też magiczne, obrzędowe, a w pewnej mierze także poznać pieśniowy i taneczny repertuar.

W drugiej połowie XVII wieku, kiedy Potocki tworzył swe dzieła literackie, zmniejszało się w muzyce tradycyjnej znaczenie dud, będących przedtem głównym instrumentem tego rodzaju praktyki muzycznej w naszym kraju. Główną tego przyczyną były klęski, jakie przetoczyły się przez ziemie Rzeczypospolitej – powstanie kozackie Bohdana Chmielnickiego (1648–1654), zaraza morowa (1652–1653), najazd szwedzki (1655), powodujące znaczne wyludnienie i ruinę ekonomiczną kraju. Dudziarze, tracąc miejsca pracy, wędrowali za zarobkiem do krajów Europy Zachodniej (głównie niemieckojęzycznych), gdzie już od lat 60. XVI wieku polskie dudy cieszyły się zainteresowaniem, dobrze się wpisując w powracającą kilkakrotnie modę na rustykalne, pastoralne, arkadyjskie nastro-

---

nie się może swym sprawam, jako we źwierciedle, przypatrzeć. T. 1–2. Wydali J. CZUBEK i J. ŁOŚ, wstępem opatrzył I. CHRZANOWSKI. Kraków 1914.

<sup>10</sup> W. KOCHOWSKI: *Wespazjana Kochowskiego wojskiego krakowskiego pisma wierszem i prozą*. Wydanie K. J. TUROWSKIEGO. Kraków 1859, s. 171.

<sup>11</sup> K. MIASKOWSKI: *Zbiór rytmów*. Wydala A. NOWICKA-JEŻOWA. Warszawa 1995, s. 340–344.

je<sup>12</sup>. W Polsce miejsce po dudziarzach w tradycyjnej praktyce muzycznej zajmowali inni muzykanci, zwłaszcza skrzypkowie. Potocki często już wzmiankuje o instrumentach skrzypcowych: „serbach”, „skrzypicach”, „skrzypkach”, skrzypcach, a także innych instrumentach, chociaż nadal jeszcze najczęściej w kontekście kultury tradycyjnej wymienia dudy<sup>13</sup>. Przywołuje też w swych utworach muzyków:

Przez utwory Potockiego przewijają się liczne postacie muzyków dworskich, miejskich i wiejskich, czasem znanych z imienia (np. Cygan Jańczy, „kobzista króla Władysława”, „trębacz Piotr”, częściej – anonimowych trębaczy, szpyszów, doboszów, dudziarzy, organistów, skrzypków, gędców i śpiewaków, zarówno profesjonalistów, jak i amatorów<sup>14</sup>.

Charakterystyka postaci staropolskich muzykantów nie ogranicza się do spraw muzycznych, jest poszerzona o aspekt obyczajowy: „Ukazywał ich poeta podczas pracy i w życiu codziennym, krytykując beztronski styl życia, a zwłaszcza lenistwo i pijaństwo”<sup>15</sup>. Za przykład może służyć wiersz *Próżnującemu zawsze święto* z trzeciej części *Moraliiów*:

U wszystkich, którzy z cudzej prace się weselą,  
Sami na chleb nie robiąc, każdy dzień niedzielą,  
Ci jej zaś, jako deszcza kania, upatrują,  
Którzy przez tydzień w ręce odcisnione plują.  
Drabowi, hultajowi, abo dudzie z gądkiem  
Nie masz różnice między niedzielą a piątkiem.  
Zawsze im w karczmie święto, póki torba syta;  
Nie pójdzie do kościoła, ani księdza pyta<sup>16</sup>.

W *Argenidzie* nawiązał Potocki do skłonności dudziarzy do pijaństwa, ale też do trudności w ściąganiu od nich podatku: „Nie ma duda ná pobor? znajdzie ná gorzałkę”<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*. Warszawa 2006, s. 98–115.

<sup>13</sup> J.R. BOBROWSKA: *Ludowa kultura muzyczna w świetle twórczości Wacława Potockiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 7, 19, 157, 164, 168, 179–180.

<sup>14</sup> J.R. BOBROWSKA: *Obraz kultury muzycznej siedemnastowiecznej Polski w świetle twórczości Wacława Potockiego*. „Muzyka” 1999, nr 2, s. 50.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> W. POTOCKI: *Moralia*. Wydali T. GRABOWSKI i J. ŁOŚ. T. 2. Kraków 1916, s. 395.

<sup>17</sup> W. POTOCKI: *Argenida którą Jan Barclaius Poláćinie nápisal. Wacław Potocki Podczászy Krakowski Polskim Wierszem przetłumaczył. Czyniąc za dosyc żądaniu wielu Czytelnikow do Druku podana*. Warszawa 1697, s. 62.

W twórczości Potockiego znajdziemy też liczne nawiązania do działalności niedźwiedników, którzy nierzadko wtórowali „tańcom” niedźwiedzi na instrumentach muzycznych, w tym na dudach. Często są to skojarzenia przenośne, symboliczne, zwroty porównawcze. W wierszu *Za nos ciągnąć, abo wodzić* (z *Moralików*) poeta potęguje swą krytykę tańczących do muzyki dud ludzi przez odwołanie się do „płaszających” przy wtórze tego instrumentu niedźwiedzi:

Żelazne w nos niedźwiedziom zwykle kolca sadzą,  
 Za które niedźwiednicy, gdzie chcą, ich prowadzą.  
 I musi poniewolej, bo się bardziej kija  
 Boi, niż dudów słucha, płaszać w nich bestya  
 Mędrsza, choć bez rozumu, niż rozumni ludzie:  
 Choć trzeźwi, choć pijani, szaleją po dudzie<sup>18</sup>.

Nierzadko używał poeta w swych utworach wyrażenia przysłowiowego „niedźwiedź zdechł, dudy o ziemię”, utrwalonego już zapewne w jego czasach, w wariantowych odmianach, w mowie potocznej. W utworze *Zjadłszy wołu całego, na ogonie ustał. Na toż drugi raz* (z *Moralików*) stwierdził bowiem: „Niedźwiedź zdechł, jako mówią, pod ławęz i dudy”<sup>19</sup>.

Niemniej, chociaż obraz muzyki tradycyjnej jest w dziełach Potockiego szeroki, to jednak nie kompletny. Brakuje zwłaszcza odniesień do udziału muzyki w obrzędach sobótkowych czy żniwnych, dożynkowych, a także związków muzyki z dniem codziennym, z pracą<sup>20</sup>. Wzmianki na te tematy można jednak znaleźć u innych staropolskich autorów. Sobótce, o zmiennej regionalnie nazwie i dacie obchodzenia (wigilia lub dzień Zielonych Świątek, noc przed uroczystością świętego Jana Chrzciciela), poświęcił Jan Kochanowski *Pieśń świętojańską o sobótce*. Nadmienia tam o muzycznym wtórze skokom i tańcom przy sobótkowym ognisku w słowach: „bąki zaráz troje grały” oraz: „Kiedy w bęben przybijają: / Sámý nogi prawie drgają”<sup>21</sup>. W pierwszym przypadku chodzi o dudy – w obsadzie potrójnej<sup>22</sup>

<sup>18</sup> W. POTOCKI: *Moralia...* T. 1. Kraków 1915, s. 566.

<sup>19</sup> W. POTOCKI: *Moralia...* T. 3. Kraków 1918, s. 110.

<sup>20</sup> J.R. BOBROWSKA: *Ludowa kultura muzyczna w świetle twórczości Wacława Potockiego...*, s. 199, 201, 203.

<sup>21</sup> J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*. Oprac. M.R. MAYENOWA i K. WILCZEWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ oraz M. CYTOWSKIEJ. W: *Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe*. T. 4. Red. J. WORONCZAK. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 214–217, 218.

<sup>22</sup> Z. GLOGER: *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. T. 1. Wstęp J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1996, s. 60; Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. T. 1. *Kultura staropolska*. Red. Z.M. SZWEYKOWSKI. Kraków 1958, s. 242; J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*. Oprac. L. SZCZEBICKA-ŚLĘK. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 91;

lub pojedynczej, z trzema piszczalkami<sup>23</sup>. Co prawda, zdaniem literaturoznawców, poeta w *Pieśni* ukazał jedynie ogólny przebieg obrzędu, nie skupiając się na realistycznym przedstawieniu detali<sup>24</sup>, jednak zarówno dudy, jak i bęben należały w jego czasach do tradycyjnego nurtu kultury muzycznej, zarówno polskiej, jak i europejskiej. W kolejnym stuleciu skład ten stawał się już anachroniczny, ale mógł jeszcze utrzymywać się na obszarach peryferyjnych, zwłaszcza w sytuacjach obrzędowych, jak właśnie sobótkowe. Świadectwem może być wiersz *Bylica świętojańska* Kaspra Twardowskiego, poety tworzącego już w pierwszej połowie XVII stulecia. Jego wiersze odznaczają się walorami poznawczymi, według Juliana Krzyżanowskiego są nawet ciekawsze „jako dokumenty folkloru niż dzieła sztuki”<sup>25</sup>. Odnosi się to także do *Bylicy*..., w której opisał sobótkę „znacznie dokładniej od Kochanowskiego nie lękając się nawet pewnych rysów realistycznych, świadczących o tym, że miał na myśli konkretną zabawę ludową”<sup>26</sup>. Całkiem prawdziwe jest też odniesienie do „muzyki”, czyli kapeli:

Skwierkowe drzewa zapalone trzeszczą,  
Dudy z bąkami jak co złego wrzeszczą.  
Dziewki muzyce po szelągu dali,  
Ażeby skoczniej w bęben przybijali<sup>27</sup>.

Poeta trafnie określa ostre brzmienie dud z „bąkami” (czyli z piszczalkami – zapewne chodzi o burdonowe<sup>28</sup>), plastycznie oddaje grę na bębnie („przybijanie”), sugeruje rodzaj granych melodii (skoczne, taneczne). Wskazuje, że muzykantom płacą tanecznicy, o czym pisał też Jakub Kazimierz Haur w *Składzie albo Skarbcu Znakomitych Sekretów Oekonomii Ziemińskiej*<sup>29</sup>, i że były to skromne stawki (szeląg<sup>30</sup>).

---

J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*. Oprac. M.R. MAYENOWA i K. WILCZEWSKA przy udziale B. OTWINOWSKIEJ oraz M. CYTOWSKIEJ. W: *Dzieła wszystkie*..., s. 478.

<sup>23</sup> Z. J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*..., s. 252.

<sup>24</sup> S. KOT: *Urok wsi i życia wiejskiego w poezji staropolskiej*. Warszawa 1937, s. 12; L. KAMYKOWSKI: *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*. Kraków 1939, s. 129.

<sup>25</sup> J. KRZYŻANOWSKI: *Dzieje literatury polskiej*. Warszawa 1985, s. 125.

<sup>26</sup> L. KAMYKOWSKI: *Kasper Twardowski*..., s. 131.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*..., s. 255.

<sup>29</sup> J.K. HAUR: *Skład albo Skarbiec Znakomitych Sekretów Oekonomii Ziemińskiej*. Kraków 1693, s. 156.

<sup>30</sup> Szeląg od lat dwudziestych XVII w. był monetą miedzianą, o wartości jednej trzeciej grosza. W tym czasie za garniec piwa w Małopolsce trzeba było zapłacić około 3 groszy (J.A. SZWA-GRZYK: *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.* Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 137–138, 143).

Tematyce zniwnej i dożynkowej jako pierwszy z pisarzy staropolskich poświęcił uwagę Zbigniew Morsztyn w wierszu *Votum* (noszącym też tytuł *Pieśń wyrażająca w sobie wszelkie sposoby życia na tym świecie i ukazująca, w czym największe szczęście człowiecze nade wszystko zawiera się*)<sup>31</sup>. Wspomina w nim o śpiewaniu podczas zbioru plonów, a także o tańczeniu przy muzyce kapeli w czasie uroczystości dożynkowych:

Tam się nasłuchać robotniczej noty,  
Którą więc sobie dodają ochoty,  
Że choć już druga ledwo nie omdlewa,  
A przecię śpiewa [...]   
Tam płaszą, skaczą, tam różnie śpiewają,  
Gdy im przy gęślach równo pomagają  
Z wielkiego kozła bąki zawieszono  
Rymy uczone<sup>32</sup>.

Morsztyn, podobnie jak przywoływany już wyżej Miaskowski i Potocki, potwierdza tu rozpowszechniający się w drugiej połowie XVII wieku rodzaj kapeli – złożonej z instrumentów skrzypcowych i dudowych.

Do folkloru muzycznego nawiązują też sielanki. Choć ich autorzy nierzadko inspirowali się słynnymi *Georgikami* Wergiliusza, a ponadto chętnie korzystali z prawa *licentio poetica*, można i w tych utworach znaleźć pewne informacje na temat tradycyjnej muzyki i instrumentów. Jan Gawiński w *Żywocie ziemiańskim i dworskim* ze zbioru *Sielanki nowo napisane* pisze:

kiedy po robotach za wieczornej zorze  
Siadzy sobie Menalka na polnym ugorze,  
Proste pieśni na imię swej śpiewa kochanki,  
Abo gra na fujarze lub puszy multanki<sup>33</sup>.

Staropolska nazwa „multanki” nie odnosi się tu do fletni Pana, lecz do dud, o czym świadczy to, że Menalka je „puszy”, czyli nadyma dudowy zbiornik powietrza. Dudy, ale już wtórujące tańcom włościan w karczmie, przywołuje też Gawiński w innym miejscu tej sielanki:

A gdy skończą doroczne roboty, w gospodzie  
Wytchną sobie przy dudach już jak na swobodzie:

<sup>31</sup> S. Kot: *Urok wsi i życia ziemiańskiego...*, s. 16.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 64–65.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 106.

Więc zrzuciwszy swój giermak z kumą w taniec skoczy  
I w ucho coś poszepce, i na stronę skoczy<sup>34</sup>.

O wiejskiej i pasterskiej muzyce i tańcach pisał również Jan Andrzej Morsztyn w *Wiejskim żywocie* z cyklu wierszy *Kanikuła*:

Ten piosnki śpiewa i wieśniackie wiersze,  
Ten wianki wije, ten z sitowia wiersze,  
Ten przy skaczących po trawie barankach  
Gra na multankach [...]  
Tamten na skrzypkach na imię swej kумы  
Wyrzyna dumy,  
A dokończywszy dorocznej roboty,  
Skoczy i w taniec, zrzuciwszy choboty,  
I szczerze myśli po dobrym obżynku  
O odpoczynku<sup>35</sup>.

Staropolskie określenie „multanki” jest niejednoznaczne, może bowiem oznaczać fletnię Pana, pojedyncze piszczałki (w liczbie mnogiej) lub dudy. Leszek Kukulski w *Uwagach i przypisach* do opracowanego przez siebie wydania utworów Morsztyna tłumaczy określenie multanki jako dudy<sup>36</sup>. Zapewne istotnie chodzi tu o dudy, skoro poeta ten w *Amintas* pisze: „duda wiejski z łaski mej zagra na multankach”<sup>37</sup>.

Muzykę w wiejskim i pasterskim pejzażu ukazywali po wergiliąnsku pisarze jeszcze w dobie stanisławowskiej. Nierzadko była grana na dudach, instrumencie dobrze wpisującym się w modną wówczas pasterską i arkadyjską tematykę. Franciszek Zabłocki w pierwszej ze swych *Pasterek* „wkłada” w usta pasterza Miłki wyznanie: „Ilekoć na mej gajdzie chrypliwej / Żal twoję srogość tchem ciężkim dmucha”<sup>38</sup>. Gajdy to jedna z nazw dud, tu użyta w liczbie pojedynczej – w celu stylizacyjnym<sup>39</sup>. Warto zwrócić uwagę na trafnie oddane cechy instrumentu – jego „chrypliwe” brzmienie i „ciężki”, w znaczeniu wymagający wysiłku, sposób zadęcia.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>35</sup> J.A. MORSZTYN: *Utworki zebrane*. Oprac. L. KUKULSKI. Warszawa 1971, s. 162–163.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 858.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 373. Jest to przekład Morsztyna na język polski sielanki dramatycznej Torquata Tassa *Aminta, favola boscareccia*.

<sup>38</sup> J. PLATT: *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne (1770–1777)*. *Wybór*. Opracował i wstępem poprzedził J. PLATT. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 464–465.

<sup>39</sup> B. SZYDŁOWSKA-CEGŁOWA: *Staropolskie nazewnictwo...*, s. 131–132.

Liczniesze instrumenty towarzyszą w zimowym czasie mieszkańcom wsi w karczmie, przy ciepłym kominie – w *Ułamku wierszów* Antoniego Korwina Kossakowskiego:

Starszy ojcowie, letnie matki, i chłopięta  
 Swywolne, dziarska młodzież, dorosłe dziewczęta  
 Nocnych godzin pierwiastki pędzą bez frasunku,  
 Wesoło podlewając Bachowego trunku.  
 I ucieszne wszczynają gry, lub zawołany  
 Dudarz nadyma skórę, albo na przemiany  
 Pieśń śpiewają, miłosną układaną sztuką,  
 I pręcikiem bębenki podskakując tłuką.  
 Czasem gęśla zadzwoni swym dźwiękiem brzękliwa,  
 I róg, którego lipa była matką krzywa.  
 Wszyscy [w]spólnie w tak mile bogaci uciechy  
 Krzyk w niebo, sobie wzajem przesyłają śmiechy<sup>40</sup>.

Cennym źródłem informacji na temat muzyki tradycyjnej jest też mieszczkańska literatura sowizdrzalska, chociaż ukazywała na ogół „świat na opak”, przedstawiała rzeczywistość w sposób groteskowy, absurdalny, jednak niekiedy zawierała też realne nawiązania do życia współczesnych sobie ludzi, również tych z niższych stanów, w tym bogate odniesienia o tematyce folklorystycznej<sup>41</sup>. Nierzadko odnosiły się one do praktyki muzycznej „pod zieloną wiechą”, czyli w karczmach. Jodko Lithuanus, żak krakowski, w poemacie *Carmen Polskolatinum, cechu piackiego* pisze o tańczeniu w karczmie, zapewne krakowskiej, przez cały dzień, aż do północy, przy muzyce dud i bębna<sup>42</sup>. Ten XVI-wieczny jeszcze skład kapeli był później zwiększany, co zdaje się poświadczać *Statvt Iana Dzwonowskiego. To iest Artykwyly Prawne Iáko sądzić Lotry, y Kuglarze iáwne*, a ściślej mówiąc, znajdujący się w nim *List wolny i przywilej frantowskiego cechu, Kto go nie ma, powinna z niego kpić do zdechu*, zakończony takimi oto wersami:

Wprawdzie widzę, zekpiął świat, trzeba go poprawić,  
 kędy płaczą, tam cieszyć, kędy smutno, bawić.  
 A kędy się weselą, weselić się z nimi,  
 Niechaj będzie dobra myśl w naszej polskiej ziemi.  
 Jedni w dudy, w cymbały, w regały, w skrzypice,

<sup>40</sup> J. PLATT: *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne...*, s. 462–463.

<sup>41</sup> K. BADECKI: *Polska komedja rybaltowska*. Pierwsze zbiorowe i krytyczne wydanie. Lwów 1931, s. IX, XII, XVI; K. BADECKI: *Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizrzalskie*. Kraków 1950, s. XXXVI.

<sup>42</sup> IDEM: *Polska satyra mieszczańska...*, s. 4.

A wy nas nie wydajcie, nadobne dziewice!  
Przywileju koniec,  
Kiedy pójdziem w taniec<sup>43</sup>.

Jest zatem prawdopodobne, że już w pierwszych dekadach XVII wieku, kiedy powstał ten utwór, na wymienionych w nim instrumentach grano w miejskich karczmach<sup>44</sup>.

Staropolska literatura piękna w pewnym stopniu ukazuje pozycję społeczną, hierarchię tradycyjnych muzyków, ich instrumentów i granej przez nich muzyki, jakkolwiek często nie wprost, lecz symbolicznie, w odniesieniu do kontekstu kulturowego, obyczajowego. Z tego też głównie powodu nie najwyżej lokuje dudziarzy, mających przecież największe znaczenie w tradycyjnej praktyce muzycznej Rzeczypospolitej co najmniej do połowy XVII wieku, będących zawodowymi muzykantami płacącymi wysokie podatki (od 1578 roku), jako że sporo zarabiającymi<sup>45</sup>. Jednak oprócz moralizatorskiej kontestacji dudziarzy, charakterystycznej zwłaszcza dla Reja czy Potockiego (o czym wspominałem wyżej), staropolscy pisarze hierarchizowali też niekiedy samą muzykę. Przykładem może być Jan Kochanowski, który we fraszce *O Bekwarku* pisze:

By lutnia mówić umiała,  
Tak by nam w głos powiedziała:  
„Wszyscy inszy w dudy grajcie,  
Mnie Bekwarkowi niechajcie”<sup>46</sup>.

Chodzi tu, oczywiście, o słynnego węgierskiego wirtuoza Valentina Bakfarka (Bálint Greff Bekwark). Niedorównującym mu talentem innym lutnistom poeta doradza grę na instrumencie niższej rangi – dudach. W drugiej połowie XVII stulecia, gdy dudziarze tracili dominującą pozycję w muzyce tradycyjnej, znalazło to odzwierciedlenie w literaturze pięknej. Z bogatej w odniesienia do muzycznych tradycji twórczości literackiej Potockiego można wywnioskować, że wówczas zaliczani byli do podrzędniejszej kategorii muzyków, ustępując w muzycznej hierarchii skrzypkom czy szyposzom<sup>47</sup>.

Wzmianki na temat muzyki tradycyjnej można też czasem znaleźć w staropolskiej literaturze wspomnieniowej, jak np. w *Pamiętnikach czyli Historii polskiej*

<sup>43</sup> K. BADECKI: *Pisma Jana Dzwonowskiego (1608–1625)*. Kraków 1910, s. 54.

<sup>44</sup> Z. STĘSZEWSKA: *Z zagadnień staropolskiej muzyki...*, s. 243.

<sup>45</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej...*, s. 63, 263–270.

<sup>46</sup> J. KOCHANOWSKI: *Pieśni*. Oprac. M.R. MAYENOWA i K. WILCZEWSKA przy udziale B. OTWI-NOWSKIEJ oraz M. CYTOWSKIEJ..., s. 81.

<sup>47</sup> J. BOBROWSKA: *Ludowa kultura muzyczna w świetle twórczości Wacława Potockiego...*, s. 189, 194.

Jędrzeja Kitowicza wspominającego (w odniesieniu do 1750 roku) o trzech kapelach księcia Janusza Sanguszki, z których „trzecia była uformowana z dwunastu góralów na dudach i bębenkach grających; tych nie zażywał, tylko czasem i na krótką chwilę, dla uciechy kompanii i dla ocucenia swoim hałasem zmysłów jego winem zamroczonych”<sup>48</sup>. Pomijając tu osobliwe zastosowanie kapeli, trzeba zwrócić uwagę na jej anachroniczny jakościowo i nietypowy ilościowo skład.

W XIX stuleciu, gdy zaczynają się rozwijać badania ludoznawcze, etnograficzne, folklorystyczne, osiągając swoje apogeum w wielkim dziele Oskara Kolberga, literatura piękna na ogół traci znaczenie jako źródło do badań muzyki tradycyjnej. Poeci czy pisarze z tego czasu częściej w swoich utworach poruszają tę tematykę w kategorii *licentio poetica*, zarówno w odniesieniu do czasów dawnych, jak i sobie współczesnych. Nawiązania do muzyki tradycyjnej odnoszą się niekiedy do wschodnich terenów pierwszej Rzeczypospolitej, na ogół w kontekście historycznym. Mało prawdopodobny skład miał zespół w scenie ukraińskiego, chłopskiego wesela z powieści *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza, której akcję umieścił autor na Ukrainie podczas powstania Bohdana Chmielnickiego (1648–1654). Pisarz tak scharakteryzował tę kapelę: „zawarczały bębni, zapisały rażno skrzypki, dudziarz wydał policzki i począł miętosić dudę pod pachą”<sup>49</sup>. Zastrzeżenia może budzić zwielokrotniona liczba bębnów, ale też dudy. Trzeba bowiem zauważyć, że na nizinnej, stepowej Ukrainie dudy nie były zbyt rozpowszechnione, na ogół grywali tam na nich dudziarze wędrowni, stosunkowo najczęściej chyba białoruscy. Niemniej w niektórych utworach literackich grają na tym instrumencie kozacy. Adam Rzażewski jest autorem *Krzyżowców, powieści historycznej z czasów Jana III*, w której można przeczytać, że król Jan III Sobieski w swym ulubionym pałacu w podwarszawskim Wilanowie pewnego niedzielnego wieczora „wynałzył jednego kozaka z teorbanem, drugiego z dudami, kapela sformowała się kompletna i wesoly »goniony« po salach wilanowskich się rozlegał”<sup>50</sup>. O ile w ogóle król inicjował tańce, i to przy wtórze takiej, zaimprovizowanej naprędce, kapeli, to miała ona nietypowy skład. Niemniej, podobny zespół instrumentalny przygrywa do tańca kozakowi w wierszu Teofila Lenartowicza:

<sup>48</sup> J. KITOWICZ: *Pamiętniki, czyli Historia polska*. Tekst opracowała i wstępem poprzedziła P. MATUSZEWSKA. Komentarz Z. LEWINÓWNY. Warszawa 1971, s. 61.

<sup>49</sup> H. SIENKIEWICZ: *Ogniem i mieczem: powieść z lat dawnych*. T. 2. Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 38.

<sup>50</sup> AÉR (A. RZAŻEWSKI): *Krzyżowcy, powieść historyczna z czasów Jana III*. „Biesiada Literacka” 1886, r. 22, nr 35, s. 133.

I podkręca kozak węża,  
drobniusienko ku niej płąsa,  
brzęczy torban, beczą dudy,  
hej w trepaka, hej w przysiu!<sup>51</sup>

Trzeba przypomnieć, że poeta, zwany „lirnikiem mazowieckim”, towarzyszył Kolbergowi w niektórych terenowych badaniach folklorystycznych. Całkowicie już poprawnie Lenartowicz przywołuje dudy, nazwane po góralsku „kozą”, w wierszu *Jak to na Góralach* – gra na nich właśnie góral, prawdopodobnie podhalański. Cygana z kolei trafnie łączy z drumlą:

Kędyś przez chatą, w ciemnym wąwozie,  
Wesoły Góral beczy na kozie.  
Cygan włóczęga brzęczy na drumli<sup>52</sup>.

Jeśli jednak poeta miał tu na myśli współgrę obydwu tych instrumentów, to chyba ten pomysł trzeba zakwalifikować do kategorii *licentia poetica*. Nie znalazła się drumla wśród licznych instrumentów towarzyszących cygańskiej zabawie w Kurtowańskiej Puszczy na Żmudzi, opisaney przez Marię Konopnicką w noweli *Ultimus*, wchodzącej w skład jej pierwszego zbioru opowiadań *Cztery nowele*:

W pośrodku polany stała wysoka, do góry dnem zwrócona beczka, a na niej z podwiniętą pod siebie nogą umieścił się stary Cygan i dął w kobzę różnymi głósy, w las je puszczać jak żywego zwierza. Tuż pod nim plecami o beczkę oparty siedział szeroko rozstawiwszy owinięte szmatami nogi pierwszy tej kapeli skrzypek, grając na instrumencie swoim z dziką jakąś zapamiętałością. Włosy mu na twarz spadły, pot kipiał z czoła, na obnażone ramię wystąpiły grube, sine pręgi, ale on zdawał się wcale nie uważać tego, utonawszy z duszą razem w jakimś szatańskim czardaszu. Reszta muzykantów to stojąc, to siedząc grała na trąbkach, obojach, klarnetach i dziwnych jakichś szalamajach, z których nieokiełznana muzyka po puszczy się niosła jak wicher i grzmot, jak śmiech i płacz, i zębów zgrzytanie. Przy tej muzyce toczyło się w nagłych światłach i cieniach migające taneczne koło, wiążąc się i rozsypując w pary, z okrzykami i dzikim tupotem<sup>53</sup>.

Opis to poetycki, pełen fantazji, co jednak wydaje się odnosić także do kapeli. Za typowe instrumenty Cyganów uważane są bowiem skrzypce, cymbały, lutnia, cytra, drumla, zastępowane współcześnie głównie przez gitarę i akorde-

<sup>51</sup> T. LENARTOWICZ: *Polska ziemia w obrazkach*. T. 2. Kraków 1848, s. 46.

<sup>52</sup> T. LENARTOWICZ: *Jak to na Góralach*. „Wielkopolanin” 1849, nr 89, s. 356.

<sup>53</sup> M. KONOPNICKA: *Nowele i obrazki – Cztery nowele*. W: *Pisma wybrane*. T. 1. Red. I. ŚLIWIŃSKA (proza) i S.R. DOBROWOLSKI (poezja). Warszawa 1951, s. 78.

on. Grywali też czasem na dudach (niepoprawnie nazwanych przez Konopniczką kobzą)<sup>54</sup>.

Nawiązania do ludowej muzyki znajdziemy też u romantycznych wieszczów. W odniesieniu do Adama Mickiewicza pisał Mieczysław Smolarski:

Wspomnienia muzyczne z lat młodości nie opuściły nigdy Mickiewicza i zawsze go wzruszały. Już w „Balladach” wspominał wiele wiejskich, prostych instrumentów, jak lira, kobza, nawet „dutki z piórek”. W „Panu Tadeuszu”, gdy oficerowie chcieli wezwać orkiestrę wojskową, Sędzia uprosił, by zagrała wiejska muzyka, cymbalista, skrzypek i kobziarze. Podobny też ludowy, choć już większy zespół przedstawił poeta w realistycznym wierszu „Mazur”. Obok kobzy brzmiały w nim trąbka, flet, klarnet, kornet i basetła<sup>55</sup>.

Pierwszym z wymienionych przez Smolarskiego utworów jest zapewne romans *Dudarz* (z cyklu *Ballad i romansów*), w którym tytułowy muzykant nie gra jednak na dudach, lecz instrumencie strunowym – co określa sam poeta: „Starzec na lirze brząka i nuci, / Chłopcy dmą w dudeczki z piórek”<sup>56</sup>. Chodzi tu o tradycyjnych, wędrownych muzykantów, zwanych dziadami, śpiewających do wtóru liry korbowej, kobzy lub bandury<sup>57</sup>. Nierzadko byli niewidomi i wówczas prowadzili ich przewodnicy, najczęściej chłopcy, grający tu na prostych piszczałkach, np. zrobionych z ptasich piór. Tytuł wiersza jest nierzadko spotykanym w literaturze XIX wieku przeniesieniem nazwy z jednego instrumentu na drugi, co odnosi się też do określeń samych muzykantów. Innym tego przykładem jest poemat epicki *Grażyna*, gdzie Mickiewicz także używa miana „dudarze” w stosunku do lirników, kobeźników lub bandurzystów:

Dziś żadnego nie znajdziesz w nowogródzkiej gminie,  
Co by ci nie zanucił piosnki o Grażynie.  
Dudarze ją śpiewają, powtarzają dziewczki  
I dotąd pole bitwy zwą polem Litewki<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> I. DANIŁOWICZ: *O Cyganach. Wiadomość historyczna, czytana na posiedzeniu publicznym Cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego, dnia 30 czerwca 1824 roku*. Wilno 1824, s. 45; K. MOSZYŃSKI, J. KLIMASZEWSKA: *Atlas kultury ludowej*. Cz. 3. Kraków 1936, s. 1; J. FICOWSKI: *Cyganie na polskich drogach*. Kraków 1985, s. 174, 175.

<sup>55</sup> M. SMOLARSKI: *Mickiewicz i pieśń ludowa*. „Poradnik Muzyczny” 1950, nr 5, s. 11.

<sup>56</sup> A. MICKIEWICZ: *Wiersze, 1817–1824*. Oprac. C. ZGORZELSKI. W: *Dzieła wszystkie*. T. 1, cz. 1. Red. K. GÓRSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 68.

<sup>57</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach Rzeczypospolitej*. „Muzyka” 1996, nr 3, s. 100–106.

<sup>58</sup> A. MICKIEWICZ: *Powieści poetyckie*. Z objaśnieniami K. GÓRSKIEGO. W: *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 2. Red. L. PŁOSZEWSKI. Warszawa 1948, s. 46.

Wędrowni dziadowie-muzykanci grywali niekiedy także na dudach, ale dopiero od XIX wieku, gdy wraz z upadkiem polskiej państwowości przestały obowiązywać podatki nakładane na dudziarzy<sup>59</sup>. Fakt ten zdaje się potwierdzać Cyprian Kamil Norwid w komedii *Auto-da-fé*: „Dudarz ślepy gra u płota, gwiazdy się nad nim zamiast oczów świecą”<sup>60</sup>. Warto zauważyć, że Norwid, podobnie jak wspomniany wyżej Lenartowicz, brał niekiedy udział w folklorystycznych wyprawach na wieś Kolberga.

Mickiewicz wzmiankował w swej twórczości również o rzeczywistych dudziarzach, jak w przywoływanym przez cytowanego wyżej Smolarskiego, ale też Zdzisława Szulca<sup>61</sup>, poemacie *Pan Tadeusz*, gdzie jednak nazywa ich nieprawidłowo „kobeźnikami”, a ich instrumenty „kozicami”:

Bo na dziedzińcu zamku już stali parami  
 Oficerzy z damami, Wiara z wieśniaczkami:  
 „Poloneza!” krzyknęli wszyscy w jedno słowo.  
 Oficerowie wiodą muzykę wojskową  
 Ale pan Sędzia w ucho rzekł do Jenerała:  
 „Kaź Pan, żeby się jeszcze kapela wstrzymała,  
 Wiesz że dzisiaj synowca mego zaręczyny  
 A dawnym obyczajem jest naszój rodziny,  
 Zaręczać się i żenić przy wiejskiej muzyce  
 Patrz stoi cymbalista, skrzypak i kozice;  
 Poczciwi muzykanci – już się skrzypak zżyma  
 A kobeźnik kłania się i żebrze oczyma,  
 Jeżeli ich odprawię, biedni będą płakać  
 Lud przy innej muzyce nie potrafi skakać,  
 Niechaj ci zaczna, niech się i lud podweseli,  
 Potém będziem wybornej twój słuchać kapeli”. –  
 Dał znak.  
 Skrzypak u sukni zakasał rękawek,  
 Ścisnął gryf krzepko, oparł brodę o podstawek  
 I smyk jak konia w zawód puścił po skrzypicy.  
 Na to hasło stojący obok kobeźnicy  
 Jak gdyby w skrzydła bijąc, częstym ramion ruchem  
 Dmą w miechy i oblicza wypełniają duchem

<sup>59</sup> S. NYRKOWSKI: *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. Wybór i opracowanie S. NYRKOWSKIEGO. Wstępem poprzedził J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1977, s. 21.

<sup>60</sup> C.K. NORWID: *Auto-da-fé. Komedja w jednym akcie – i w jednej scenie*. Petersburg 1859, s. 12.

<sup>61</sup> Z. SZULC: *Mickiewicz na cenzurowanym. Kobeźnicy nie grają na dudach, dudziarze nie grają na kobzach*. „Problemy” 1955, nr 4, s. 251–253.

Myśliłbyś że ta para w powietrze uleci,  
Podobna do pyzatyh Boreasza dzieci<sup>62</sup>.

Kapela złożona z dud i skrzypiec była znana w XIX wieku na białoruskich ziemiach Wielkiego Księstwa Litewskiego, poeta mógł ją widzieć i słyszeć w Nowogródzkim, gdzie spędził młodość. Opis muzykantów jest bardzo obrazowy, jednak nie wolny od sprzeczności. W odniesieniu do gry na dudach może bowiem dotyczyć zarówno instrumentów nadymanyh ustami, jak i mających mieszki. Dudziarze bowiem „oblicza wypełniają duchem”, podobni „do pyzatyh Boreasza dzieci”, ale też wtlaczają powietrze do worka mieszkim: „jak gdyby w skrzydła bijąc, częstym ramion ruchem”. Ponadto poeta używa w odniesieniu do dudziarzy najpierw liczby pojedynczej, następnie zaś mnogiej (ich przewaga ilościowa w kapeli nad skrzypkami jest mało prawdopodobna). Kolejny (po cytowanym wyżej) fragment poematu poświęcony jest znanemu „koncertowi” Jankiela. Z kolei w jeszcze jednym wierszu przywołanym przez cytowanego wyżej Smolarskiego, zatytułowanym *Mazur* – „muzyka nasza narodowa tnie mazura polskiego z okolic Krakowa”. Jednak zespół ten tworzą: „basy”, „flecik”, „klarnekik”, kornet, „trąba” i „dutki” (w znaczeniu prostych piszczałek)<sup>63</sup>, a więc skład nieprawdopodobny w czasach Mickiewicza – zwłaszcza dla kapeli ludowej. Zresztą w odniesieniu do tego wiersza kwestionowane jest również autorstwo poety<sup>64</sup>.

Informacje na temat muzyki ludowej można czasem znaleźć w XIX-wiecznych pamiętnikach. Książd Konstanty Damrot we wspomnieniu odbytej w latach 80. XIX wieku podróży po Kaszubach pisze o tamtejszych obrzędach sobótkowych „w wilią św. Jana Chrzyciciela”, kiedy miał zaobserwować: „z blizka i z daleka jarzące się w płomieniach Sobótek rozczochrane czoła pagórków i dolatujące chwilami tęskne piosenki lub wesołe wykrzykniki uroczystującej młodzieży, a na koniec poczciwe staropolskie dudy i krzykliwą piszczałkę, które nie

<sup>62</sup> A. MICKIEWICZ: *Pan Tadeusz*. Oprac. K. GÓRSKI. W: *Dziela wszystkie*. T. 4. Red. K. GÓRSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 255.

<sup>63</sup> IDEM: *Wiersze*. W opracowaniu W. BOROWEGO i L. PŁOSZEWSKIEGO. W: IDEM: *Dziela. Wydanie Narodowe*. T. 1. Red. L. PŁOSZEWSKI. Warszawa 1948, s. 394.

<sup>64</sup> *Mazur* ma być mistyfikacją powstałą prawdopodobnie po 1880 roku, naśladowującą poloneza z XII księgi *Pana Tadeusza* – zob.: A. ZEJMAN: *Pseudo-Mickiewicz. Wyświecenie jednej oszwałki literackiej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”. T. 5. Kraków 1963, s. 135; A. MICKIEWICZ: *Wiersze, uzupełnienia i materiały*. Oprac. C. ZGORZELSKI. Poezje Mickiewicza w kompozycjach muzycznych opracował K. MICHAŁOWSKI. W: *Dziela wszystkie*. T. 1, cz. 4. Red. K. GÓRSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 143–145.

wiem zkąd się tu wzięły o tój porze”<sup>65</sup>. Istotnie, trudno było w XIX wieku na Kaszubach o dudy w składzie miejscowej kapeli ludowej, niemniej wędrowali po pomorskiej ziemi dudziarze wędrowni, z innych regionów<sup>66</sup>.

W literaturze pięknej XX wieku rzadko już można spotkać nawiązania do muzyki ludowej. Podobnie jak w poprzednim stuleciu są to wyobrażenia historycznych tradycji muzycznych lub wzmianki o współczesnej autorom muzyce ludowej, dopóki jeszcze trwała w swym autentycznym nurcie (a więc do czwartej ćwierci XX w.). Do tej pierwszej kategorii należy fantazja historyczna *Maryna z Hrubego* (pierwsza część *Legandy Tatr*) Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Poeta roztacza w niej wizję XVII-wiecznego redyku, charakteryzuje m.in. instrumenty podhalańskich pasterzy: „Ten i ów zaś to kobza skórzana, to piszczałka z wierzbowego drzewa, to fujera lub trombita długa niezmiernie, czasem na półtora chłopa zdłużyć, rozszerzona u wylotu; tę osobliwie wolarze miewać lubili”<sup>67</sup>. Opisuje dźwiękowy krajobraz wymarszu na górskie pastwiska:

Zadęli juhasi i wolarze we fujery i trombity, zabręczeli na kobzach, gwizdnęli na piszczałkach, zadźwięczeli na gęślach, zazbercały metalowe kółka przy ciupagach i objane metalowymi obrączkami maczugi; huknęli ci, co nie grali, krzyknęły na krowy pasterki i klasnęły w bicze wolarze. Szczeknęły psy i za-tętniał tupot racic owczych i bydłowych i tętent kopyt końskich. Ale cudownie, melodyjnie, uroczyście zagrały tysiące spizowych dzwonek u szyi trzód. I pochód ruszył. Konno i pieszo otoczone stada, wiedzione przez bacę, naprzód w olbrzymiej wydłużonej gromadzie, potem krowy, potem woły poczęły się sunąć drogą przez Toporową polanę. A wraz rozległo się wyskanie, wysoki krzyk, pasterek i młodych gońców, i kilkanaście głosów przy jęczeniu fujer i trombit, rzępoleniu gęśli i piszczałkach, przy basowaniu kózb zawiodło:

Hej baco nas, baco nas,  
podź s nami na sałas  
popod białe skole  
na ślebodnom wole!<sup>68</sup>.

Możliwość używania przez pasterzy w drodze na halę tak bogatego instrumentarium w odniesieniu do XVII wieku trudno zweryfikować. Również i znacznie później byłoby chyba zbyt liczne – niektóre XIX-wieczne relacje podróży

<sup>65</sup> C. LUBIŃSKI (właśc. imię i nazwisko Konstanty Damrot – Z.J.P.): *Szkice z ziemi i historii Prus Królewskich. Listy z podróży odbytej przez Czesława Lubińskiego*. Gdańsk 1886, s. 69–70.

<sup>66</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom*. Warszawa 2007, s. 68–70.

<sup>67</sup> K. PRZERWA-TETMAJER: *Legenda Tatr*. Warszawa 1953, s. 36.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 38.

ków czy przyczynki o charakterze etnograficznym wspominają na ogół tylko o dudach i piszczałkach (poeta błędnie nazwał dudy kobzą)<sup>69</sup>. Niewykluczone, że zostało zwielokrotnione przez Przerwę-Tetmajera w celu zwiększenia ekspresyjności tekstu literackiego. Zresztą, pomimo źródłowych potwierdzeń, istnieją rozbieżne opinie co do samego faktu grania i śpiewania przez pasterzy podczas redyku. Zarówno *Marynę z Hrubego*, jak i całą *Legendę Tatr* trudno traktować jako ściśle źródło etnograficzne<sup>70</sup>. Niemniej dźwięki dud i piszczałek rozbrzmiewają także w zdążającym na hale orszaku ludzi i zwierząt przedstawionym przez Stanisława Witkiewicza w *Na przełęczy*, literackim opisie wycieczki w Tatry: „Cała ta pstra czereda, obwiana parami oddechów stada, drze się w jędrnym i czystym powietrzu oblana słońcem, wesola i budząca swemi śpiewami, piskiem piszczałek, dudnieniem kobzy echa drzemiące w wąwozach i wnętrzach gór”<sup>71</sup>.

W tym samym dziele Witkiewicz zaświadcza o zamiłowaniu karpackich zbójników m.in. do muzyki i tańca:

Zbójnicy przychodzili nocą na szalasy, przynosili z sobą wódkę, wino, rznęli owce i wyprawiali uczyty do świtania, oddając się z całą wściekłością swego temperamentu hulance, tańcom i szaleństwom z juhaskami, między którymi mieli często swoje kochanki. Baca i juhasi radzi ich widzieli, było im wesoło, beczwały *gajdy*, to jest kobzy, skrzypiały gęśle, piskały piszczałki, a za owce, porznięte zbójnickimi nożami, nie odpowiadało się wcale<sup>72</sup>.

Wcześniej o braniu przez zbójników dudziarza „w niewolę”, żeby im przygrywał podczas biesiad i tańców, wspominał Wincenty Pol w *Obrazach z życia i natury*<sup>73</sup>. Temat ten poruszył też Przerwa-Tetmajer w noweli *Bajeczny świat Tatr*:

Zbójnicy kochali się w muzyce. W jednej bandzie, jak opowiada stary Wojtek Topór z Hrubego, aż trzy kobzy mieli. „Kie śli ka z przełęce ku szalasom w dolinie, to jaze gielcało po wirhak”. W owych przerażająco dzikich, groźnych, ponurych a porywczych i szerokich melodyach, które Sabała na swoich „złóbco-

<sup>69</sup> Zob. np.: L. DE LAVEAUX: *Gorale bieskidowi zachodniego pasma Karpat. Rys etnograficzny zwyczajów i obyczajów włościan okolic Żywca. Skrzyślił L. D.* Kraków 1851, s. 93–94; W. POL: *Obrazy z życia i natury*. Seria I. *Północny wschód Europy*. T. 1. Kraków 1869, s. 186–187, T. 2. Kraków 1870, s. 319 czy W.A. SUTOR: *Życie pasterskie w Tatrach*. Gdańsk 1992, s. 8.

<sup>70</sup> B. BAZIŃSKA: *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*. W: *Pasterstwo Tatr Polskich i Podbala*. T. 7. *Życie i folklor pasterzy Tatr Polskich i Podbala*. Red. W. ANTONIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 171, 182, 305; A. PACH: *Drzewiej pod Giewontem*. Ilustr. J. STANNY. Warszawa 1977, s. 106.

<sup>71</sup> S. WITKIEWICZ: *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*. Warszawa 1891, s. 82–84.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>73</sup> W. POL: *Obrazy z życia i natury*. Seria I. *Północny wschód Europy*. T. 2. Kraków 1870, s. 308–309.

kak” wygrywał, musiały „gielceć” te kobzy i wszystko to granie, które on za swej młodości słyszał – a także wszystko to, co pamiętał<sup>74</sup>.

Jak sugeruje poeta, repertuar i styl wykonawczy dawnych podhalańskich dudziarzy miał przejąć grający na złóbcokach Jan Gąsienica Krzeptowski, zwany Sabałą. Ten gawędziarz góralski miał opowiedzieć Przerwie-Tetmajerowi o jednym ze zbójników, który na „gajdak grał co cud!”, co także znalazło się w *Bajecznym świecie Tatr*<sup>75</sup>. Tam też poeta wymienił z imienia i nazwiska zbójnika i dudziarza, a jednocześnie bacę w tatrzańskiej Dolinie Kondratowej – Wojciecha Gała, który „sławnie grał na dudach, czyli na gajdach (kobza)”<sup>76</sup>. Zamieszanie terminologiczne jest tu typowe dla czasów powstania utworu – regionalne nazwy „dudy” i „gajdy” wyjaśnione ponadregionalnym, choć niewłaściwym określeniem „kobza”.

Wzmianki na temat ludowej muzyki współczesnej autorom znaleźć można w powieści *Chłopi* Władysława Reymonta. Są one jednak ogólnej i literackiej natury mimo realistycznego charakteru tej „epopei chłopskiej”. Często dotyczą potycko wręcz opisanej gry kapeli w karczmie. Brzmienie instrumentów porównuje pisarz do odgłosów przyrody: „Basy huczały jako ten bąk, kiej się wędrze do izby ze dworu i lejący huczy... a czasem skrzypka znagła zapiskała ciężko, jakoby ptaszek wabiący abo i bębenek zahurkotał i pobrzękiwał... ale wnet cichość zalegała”<sup>77</sup>. W innym miejscu powieści instrumenty „śpiewają” przyspiewkę:

głos tych skrzypiec, co cięgiem śpiewały figlujący.

„A chto będzie za mną gonił... za mną gonił...”

„Oto ja... oto ja... oto ja...”

– odbąkiwały stękające basy, a bębenek trząsł się ino, a chichotał, a baraszkował i wrzawę czynił brzękadłami<sup>78</sup>.

Trzyosobowa kapela przygrywająca do tańca w karczmie wydaje się zbyt- nio rozbudowana, chociaż złożona z tradycyjnych instrumentów – basy i bębenek zazwyczaj alternatywnie towarzyszyły skrzypcom. Liczniejsze zespoły instrumentalne mogły grać podczas uroczystości weselnych. Jak pisze Reymont: „Najpierwsze szły skrzypki w parze z fletem, a za nimi warczał bębenek z brzękadłami i basy, przystrojone we wstęgi, wesoło podrygiwały”<sup>79</sup>. Flet nie był czę-

<sup>74</sup> K. PRZERWA-TETMAJER: *Bajeczny świat Tatr*. Warszawa 1906, s. 72.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 78–79.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>77</sup> W.S. REYMONT: *Chłopi*. T. 1. *Jesień*. Cz. 1. Warszawa 1932, s. 100, 101–102.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>79</sup> Ibidem, cz. 2, s. 114.

stym składnikiem ludowych kapel, niemniej zdarzał się w nich niekiedy, co potwierdza Kolberg w odniesieniu do Kujaw<sup>80</sup>. Nie można więc chyba wykluczyć, że pod koniec XIX wieku w okolicach Skierniewic, gdzie Reymont umiejscowił akcję *Chłopów*<sup>81</sup>, znalazł się flet w weselnej kapeli. Pisarz niezwykle barwnie opisuje grę poszczególnych instrumentów:

... Basy pohukiwały do taktu i buczały drygający niby bąki, a flet wiódł wtór i pogwizdywał wesoło, świegotął, figle czynił jakby nasprzeciw bębenkowi, któren ucieszny wyskakiwał, brzękadłami wrzaskliwość niecił, baraszkował i trząsał się, jako ta żydowska broda na wietrze, a skrzypice wędły, szły na przedzie, niby ta najlepsza tanecznicza, śpiewały zrazu mocno a górnio, jakby głosu próbowały, a potem jęły zawodzić szeroko, przenikliwie, smutnie, kieby rozstajami płacze sieroco kwiliły, aż zakręciły w miejscu i spadły z nagłą, nutą krótką, migotliwą, ostrą, jakby sto par trzasnęło hołubcami i sto chłopca zakrzykało z pełnej piersi, aż dech zapierało, i dreszcz szedł po skórze, i wnet jęły kolować, pośpiewywać, zawracać, drobić, przeskakiwać a śmiać się i weselić, że ciepło do serca szło i ochota do łbów biła kiej gorzałka... to znowu śpiewały tą nutą ciągliwą, żalosalną i płakaniem kiej rosą osuta; tą nutą naszą, kochaną, serdeczną, pijaną mocą wielką i kochaniem, i wędły w tan ostro, zapamiętały, mazowiecki<sup>82</sup>.

Z tej pięknej literackiej charakterystyki niewiele jednak można wywnioskować na temat muzycznych cech gry instrumentalistów. Podobnie mało choreo-technicznych informacji zawierają również poetyckie opisy tańczonych w karczmie tańców:

i tańcowali!

... Owe krakowiaki, drygliwe, baraszkujące, ucinaną, brzękliwą nutą i skokliwemi przyśpiewkami sadzone, jako te pasy nabijane, a pełne śmiechów i swawoli; pełne weselnej gędźby i bujnej, mocnej, zuchowatej młodości i wraz pełne figłów uciesznych, przegonów i waru krwi młodej, kochania pragnącej. Hej! ... Owe mazury, długie kiej miedze, rozłożyste jako te grusze Maćkowe, huczne a szerokie niby te równie nieobjęte, przyciężkie a strzeliste, tęskliwe a zuchwałę, posuwiste a groźne, godne a zabijackie i nieustępliwe jako te chłopy, co zwarci w kupę niby w ten bór wyniosły, runęli w tan z pokrzykami i mocą taką, że choćby w stu na tysiące iść, że choćby świat cały porwać, sprać, stratawać, w drzazgi rozbić i na obcasach roznieść i samym przepaść, a jeszcze tam i po śmierci tańcować, hołubce bić i ostro po mazursku pokrzykiwać: „da dana!”

<sup>80</sup> O. KOLBERG: *Kujawy*. W: *Lud. Jego zwyczaję, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. T. 3. Warszawa 1867, s. 209.

<sup>81</sup> J. RURAŃSKI: *Władysław Reymont*. Warszawa 1977, s. 282, 289.

<sup>82</sup> W.S. REYMONT: *Chłopi...*, cz. 2, s. 146–147.

...Owe obertasy, krótkie, rwane, zawrotne, wściekle, oszalałe, zawadjackie a rzewliwe, siarczyste a zadumane i żalną nutą przeplecione, warem krwie ognistej tętniące a dobrości pełne i kochania, jako chmura gradowa zagnała spadające, a pełne głosów serdecznych, pełne modrych patrzań, wiośnianych tchnień, woniejących poszumów, okwietnych sadów; jako te pola o wiośnie rozśpiewane, że i łąza przez śmiechy płynie, i serce śpiewa radością, i dusza tęskliwie rwie się za te rozłogi szerokie, za te lasy dalekie, we świat wszystek idzie marząca i „oj da dana!” przyśpiewuje.

Takie to tany nieopowiedziane szły za tanami.

Bo tak ano chłopski naród się weseli w przygodny czas<sup>83</sup>.

Podczas uczty weselnej kapela zmieniała repertuar i sposób gry: „Muzyka zaś zasiadła pod kominem i przygrywała zcicha piosneczki różne, by się smaczniej jadło”<sup>84</sup>. Jednak: „po wieczery muzyka gruchnęła w chałupie z taką mocą, aż ściany stajni drygały i przestraszone kury gdakały z chlewów”<sup>85</sup>.

W *Chłopach* znaleźć można także odniesienia do innych sytuacji muzycznych. Reymont, opisując realia dnia targowego, zwraca uwagę na instrumenty muzyczne sprzedawane, obok innych towarów, na jarmarcznych kramach:

były i takie, gdzie piszczałki, organki i gliniane kuraski i jensze muzyczne rzeczy – w które juchy żółtki la zachęty grali, że taki jazgot się czynił, że i wytrzymać trudno było – bo ci tu kurasek piszczy, tam trąbka potrębuje, gdzie z piszczałek przebieraną nutę wyciągają, tam ci znowu skrzypki piskają, a owdzie bęben pobekuje stękający – jaże we łbie łupało od wrzasku<sup>86</sup>.

Muzyczny pejzaż targowiska wzbogacała instrumentalna i wokalna aktywność tzw. dziadów, których „złazło się ze wszystkich stron coniemiarą: ślepych, kulawych, niemych i zgoła bez rąk i nóg, tyła, jak na odpuście jakim. Wygrywali na skrzypkach pieśni pobożne, drugie śpiewali”<sup>87</sup>. Dziadowie śpiewali i grali także koło kościoła: „Dziady uczyniły ulicę od głównych drzwi aż hen na drogę, a każdy na swój sposób się wydzierał, a krzyczał, a modlił na głos i dopraszał wspomóżenia, a jak niektórzy, to i na skrzypkach pogrywali i pieśni wyciągali jękliwymi głosami, a drugie na piszczałkach libo i harmonikach, że wrzask się rozlegał aż w uszach wierciło...”<sup>88</sup>. Co prawda tradycyjnymi instrumentami dziadów, jak już wyżej wspomniałem, była lira korbowa, a na Ukrainie czy Białorusi

<sup>83</sup> Ibidem, s. 144–145.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>86</sup> Ibidem, cz. 1, s. 132.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>88</sup> Ibidem, cz. 2, s. 63.

także kobza i bandura, ale na Mazowszu lirnicy odnotowywani byli na ogół do lat 60. XIX wieku<sup>89</sup>, zatem nie można wykluczyć, że u schyłku tamtego stulecia dziadowie mogli już grywać w tym regionie na skrzypcach.

W literaturze pięknej pojawiają się niekiedy utwory poświęcone konkretnym muzykantom. Mogą być odniesione do dalszej lub bliższej przeszłości, względnie do czasów współczesnych ich twórcom. Jak wyżej wspomniałem, Przerwa-Tetmajer wymienił w *Bajecznym świecie Tatr* dudziarza, pasterza i zbójnika Wojciecha Gała. Podhalański poeta Stanisław Nędza-Kubiniec umieścił akcję swego poematu zatytułowanego *Legenda Tatr. Pieśń dramatyczna* w XVII wieku, w czasach króla Jana Kazimierza. Chociaż głównym bohaterem jest tu Janosik Nędza-Litmanowski, to jednak nie zabrakło muzykantów – najbardziej znani z nich pojawiają się, między innymi słynnymi postaciami, jako „duchy-majaki, protoplastowie Tatr”. Są to „stary Sabała ze złóbcokami, Obrochta z gęslami, Mróz z kobzą”. Przywoływany już wyżej Sabała to XIX-wieczny pradziad poety. Bartłomiej Obrochta zyskał sobie miano najlepszego skrzypka podhalańskiego pierwszych dekad XX stulecia. W tym samym czasie Stanisław Budz Lepsioł, znany pod przydomkiem Mróz, był najbardziej znanym dudziarzem na Podhalu. Na kartach poematu Mróz śpiewa i gra na dudach, wykonuje też wspólnie z Obrochtą „nutę czarnodunajeką *Hej, idem w las*”<sup>90</sup>.

Literacką wizję rzeczywistego pobytu Chopina w gościnie u księcia Antoniego Radziwiłła w wielkopolskim Antoninie (w 1829 roku) roztoczył Gustaw Bojanowski w książce *Tydzień w Antoninie*. Można tam przeczytać, że nasz wielki kompozytor był na chłopskim weselu w pobliskim Kotłowie. Weselnikom przygrywała początkowo nienajlepsza kapela złożona ze skrzypka i kiepskiego basty (którego miał zastąpić sam Chopin), a następnie dobry już, znany w okolicy zespół Marcina Syby, skrzypka ze Strug i Józefa Nadobnego, dudziarza z Wielkiej Topoli, uwiecznionych rysunkowo w sztambuchu przez księżniczkę Elizę Radziwiłłównę<sup>91</sup>. Jednak tę drugą kapelę, mającą typowy dla regionu skład, poszerza Bojanowski na kartach swej powieści o skrzypka z kapeli pierwszej, grającego już tu na basach, co mało prawdopodobne w kapeli dudziarskiej. Muzykanci mieli wykonywać kujawiaki, ołobockiego oberka, weselnicy śpiewali przyśpiewki<sup>92</sup>. Wprawdzie pisarstwo Bojanowskiego cechuje m.in. „wnikliwe studiowanie

<sup>89</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Z dziejów praktyki lirniczej na ziemiach Rzeczypospolitej...*, s. 103–104.

<sup>90</sup> S. NĘDZA-KUBINIEC: *Legenda Tatr. Pieśń dramatyczna*. W: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1973, s. 195–199.

<sup>91</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Instrument mało znany...*, s. 131–134.

<sup>92</sup> G. BOJANOWSKI: *Tydzień w Antoninie. Opowieść o Chopinie*. Ostrów Wielkopolski 1997, s. 182–185.

relacji z epoki”<sup>93</sup>, jednak większość zdarzeń opisanych przez niego w *Tygodniu w Antoninie* nie znajduje potwierdzenia w innych źródłach<sup>94</sup>. Niemniej wzmianki odnoszące się do muzyki ludowej w opisanym literacko weselu wydają się prawdziwe, a postaci dudziarza i skrzypka są autentyczne.

W rzeczywistym czasie umieścił podhalańskiego dudziarza Mroza Jan Kasprowicz w wierszu *Kobziarz Mróz*. W utworze tym nawiązuje do udziału muzycznego Mroza w tradycyjnych sytuacjach wykonawczych, w tym obrzędowych, jak wesela, chrzciny czy gra do tańca w karczmie:

Widzę go dzisiaj, jak ongi,  
W karczmie u Jaśka Bugaja,  
Jak siada sobie w kąciuku  
I swoją kobzę nastraja.  
Wydyma chude policzki –  
Cudne to widowisko! –  
Aż mu się trzęsie ogromne,  
Płaskie jak deska nosisko!  
Widziałem go nieraz na chrzcinach  
I na niejednym weselu,  
Jak przytupywał nogami,  
Zwłaszcza po szklance chmielu<sup>95</sup>.

W dalszej części utworu poeta opisał nienajlepsze przyjęcie jego gry na dudach w Warszawie. Zapewne chodzi tu o występ w 1924 roku, odnotowany przez „Tygodnik Ilustrowany”: „Helena Roj-Rytardowa wraz z grupą górali z kopciańskich wystąpiła dn. 20 lutego b.r. w Filharmonji na niewidzianej dotąd w Warszawie wieczornicy złożonej z oryginalnych tańców, śpiewu i muzyki góralskiej”<sup>96</sup>. Oto relacja Kasprowicza:

Tak mu mijaly lata,  
Tak żył ten muzykant prawy,  
Aż kiedyś go na pokaz  
Zabrano do Warszawy.  
O, nie zapomni tej chwili:

<sup>93</sup> W. BANACH: *Od wydawcy*. W: G. BOJANOWSKI: *Tydzień w Antoninie...*, s. 230.

<sup>94</sup> M.A. JUÁREZ, E. SŁAWIŃSKA-DAHLIG: *Polska Chopina. Przewodnik po miejscach związanych z po-  
bytem kompozytora*. Warszawa 2007, s. 204.

<sup>95</sup> J. KASPROWICZ: *Wybór poezji*. Oprac. J.J. LIPSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 440–441.

<sup>96</sup> Informacja o występach górali podhalańskich anonimowego autora. „Tygodnik Ilustrowany” z dnia 23 lutego 1924, s. 122.

Zebrali się różni ludkowie,  
 Panowie szlachta i cepry,  
 I jak się tam naród ten zowie.  
 O, nie zapomni tej chwili:  
 Zatrzęsła się cała sala,  
 Zaczęli się śmiać z jego kobzy  
 I z jego płaskiego nochala.  
 Ugięły mu się kolana,  
 Wydłużył się nochal wspaniały,  
 Policzki się nie wydęły  
 I nogi tupać nie chciały.  
 Nie mógł już znieść widowiska,  
 Wyśmiany i wyszydzony  
 Uciekał prędko z stolicy  
 W swoje nadrzeczne strony<sup>97</sup>.

Założywszy prawdziwość przedstawionego przez poetę zdarzenia i trafność jego obserwacji można przypuszczać, że warszawska publiczność filharmoniczna nie była przygotowana na tak niecodzienną w tym miejscu muzykę, rozbrzmiewającą poza swoim kontekstem kulturowym – nawet w wykonaniu dudowego mistrza.

W czasie drugiej wojny światowej muzyka ludowa, jako symbol rodzimej kultury, nabrała szczególnego znaczenia w okupowanym kraju, zwłaszcza w Wielkopolsce, germanizowanej już od czasów zaborów. Z tego też powodu podczas okupacji niemieckiej władze zabraniały grać na dudach. Żyły one jednak w literaturze, jak np. w wierszach Adama Głapy, wielkopolskiego nauczyciela. Jeden z nich, zatytułowany *Jak Maleszka...*, poświęcił Głapa znanemu w dwudziestoleciu międzywojennym dudziarzowi i wytwórcy dud z Domachowa na Biskupinie – Antoniemu Maleszce:

Hej, dudziarzu, graj wiwata jak Maleszka stary,  
 Co w Gostyniu i w Poznaniu budził podziw „Wiary”.  
 Bo gdy grał czy w radio, w domu, to muzyka brzmiała,  
 Że aż chaty tańcowały a z nimi wieś cała.  
 Hej, dudziarzu, graj „równego” jak Maluś przed wojną,  
 Kiedy chadzał po swych polach z głową swą spokojną.  
 Łany, kwiaty i skowronki jemu podsuwały  
 Tony dźwięczne, melodyjne, które w dudach brzmiały.  
 Graj, dudziarzu, choć żeś młody dzisiaj w naszym gronie,

<sup>97</sup> J. KASPROWICZ: *Wybór poezji...*, s. 441–442.

Bo nogami już drepcimy jak te stare konie.  
Grajże, bręcz nam, z skrzypkiem razem niechaj tony płyną,  
Grajże, a na pewno jak Maleszka będziesz kiedyś sływał<sup>98</sup>.

Po drugiej wojnie światowej Nędza-Kubiniec poświęcił wiersz podhalańskiemu muzykantowi, Bolesławowi Trzmielowi z Zakopanego. Chodzi o *Przypadek Bolka Trzmiela*, napisany na wieść o tragicznym wypadku Trzmiela. Już w początkowych strofach poeta podkreśla muzyczne talenta tego góralskiego multiinstrumentalisty i wytwórcy instrumentów, zwłaszcza różnego rodzaju piszczałek:

Złote skrzypce pod pachą, na ramieniu duda,  
którą zowie też kozą, na której do cuda  
umiał pięknie wylewać Sabalowe nuty,  
na dźwięk których góralskie serca jak ptaki się tłukły  
i nogi pod młodymi do tańca się rwały...  
Słuchając, łzami płacił starzec osędziały<sup>99</sup>.

Muzyka ludowa i muzykanci z Beskidu Śląskiego pojawiają się w twórczości literackiej Pawła Łyska. Oto jak opisuje jednego z dudziarzy z Jaworzynki, należącego do głównych postaci jego książki *Marynka, cera gajdosza*:

Jura Kocurek [...] był gajdoszem na dziedzinie [...]. Był przeca jedynym gajdoszem, bez którego żadna uroczystość nie odbyłaby się na dziedzinie. Wyglądałoby to tak, jak gdyby miejscowy kościółek miał zostać bez księdza lub choćby jarganisty; albo jakby miejscowemu kierchowi zabrakło kopidoła; albo gdyby pogrzeb szedł bez spiywoka, co zapowiadał i śpiewał pogrzebowe pieśni. Kocurek dobrze o swym znaczeniu wiedział i dlatego też należycie się cenił. Już nie tylko samo jego zajęcie robiło go dumnym, ale hyr miał jakby wrodzony [...]. Oczywiście, że na dziedzinie zdawano sobie sprawę z doniosłości posiadania własnego gajdosza. Wiedziano, że bez Jury i jego gajdów nie byłoby wesela, zabawy czy muzyki. Wielu ludzi go szanowało dziwiąc się, że taki prosty i nieuczony człowiek nie tylko umiał grać, ale sam potrafił gajdy zrobić. Ci, co znali się choć trochę na muzyce, wiedzieli, że granie na kobzie nie było rzeczą ani łatwą, ani prostą, jak nie było prostą rzeczą grać na hószlach, czyli skrzypkach, nie mówiąc już o kościelnym organie; a przecie te wszystkie czynności muzyczne sprawowali na dziedzinie ludzie miejscowi – prości i nie wyczeni. Nikt ich grania nie uczył, a sposobił ich do niego chyba tylko ten wiatr w polu, albo ten poszum smyreków czy jodeł, którego tutejszy człowiek nigdy nie mógł się nasłuchać do syta. Wiedziano też, że sam Pón Bóg darzył ich tym wielkim skar-

<sup>98</sup> A. GLAPA: *Jak Maleszka...* „Duda i Kozieł” 2000, T. 4, s. 46.

<sup>99</sup> S. NĘDZA-KUBINIEC: *Do braci moik. Nowy wybór poezji*. Wybrał i opatrzył przedmową J. KOLBUSZEWSKI. Kraków 1997, s. 116.

bem, aby muzyką umilali ludziom ciężkie i smutne żywobycie. Stąd miejscowych muzykantów uważano za coś lepszego i godniejszego<sup>100</sup>.

Problematyka inspiracji literackich tradycyjną muzyką jest bardzo złożona, jeśli brać pod uwagę całokształt zjawiska, w szerokiej perspektywie czasowej i gatunkowej. Przekazy zawarte w dziełach z kręgu literatury pięknej mają niejednakową wartość poznawczą, co wynika z ich różnego charakteru – od niemal dokumentalnego opisu do twórczej fantazji, i wiąże się z epoką historyczną, gatunkiem literackim, osobowością i zainteresowaniami poety czy pisarza oraz charakterem jego dzieła. Tekst ten jest próbą ogólnego spojrzenia na tego rodzaju zagadnienia, opartą na wybranych przykładach literackich. Kwestia wizerunku muzyki tradycyjnej w polskiej literaturze pięknej wymaga dalszych, pogłębionych badań.

Z B I G N I E W J E R Z Y P R Z E R E M B S K I

*Mezi status quaestionis a licentia poetica –  
obraz tradiční hudby v polské krásné literatuře*

S h r n u t í

Význam krásné literatury pro zkoumání staropolské tradiční hudby je těžké hodnotit, informace o tomto tématu v ní obsažené totiž odrážejí v menší nebo větší míře realitu doby, ve které literární díla vznikla. Obsahují popisy hudebních situací, také v kontextu konkrétních obřadů a zvyků, jsou v nich uváděny názvy hudebních nástrojů. V 19. století se rozvíjejí etnografická, folkloristická, etnomuzikologická zkoumání, což se nepřímou podílí na snižování významu krásné literatury jako zdroje pro zkoumání tradiční hudby. Tvorba současných básníků nebo spisovatelů častěji odráží tuto tematiku v kategorii *licentia poetica*, nezávisle na době, které se týká (historické nebo současné). Reálnější informace z této oblasti lze najít v památkách z 19. století. Podobný charakter (odvolání se na dávné nebo současné reálie, s různým vztahem ke skutečnosti) mají navázání na lidovou hudbu v krásné literatuře 20. století. Vyskytují se v ní však zřídka. V obou těchto stoletích se objevují literární díla věnovaná konkrétním hudebníkům.

**Klíčová slova:** krásná literatura, tradiční hudební kultura, lidová hudební kultura.

---

<sup>100</sup> P. LYSEK: *Marynka, cera gajdosza. Powieść obyczajowa znad obu brzegów Olzy*. Warszawa 1982, s. 9, 32.

ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI

**Between *status quaestionis* and *licentia poetica*:  
the picture of traditional music in Polish belles-lettres**

S u m m a r y

The significance of belles-lettres for the study of Old-Polish traditional music cannot be overestimated. References to music reflect, to a smaller or greater extent, the reality of times in which the literary works were written. They describe music situations, also in the context of specific rituals and customs, and provide names of musical instruments. The 19<sup>th</sup> century marks the development of folk, ethnographic, folkloristic and ethno-musicological research, which indirectly diminishes the role of belles-lettres as a source for research into traditional music. The writings of poets or novelists in this period more often reflect this subject matter in terms of *licentia poetica*, independent of the times which they concern (whether historic or writers' contemporary times). More realistic information from this field can be found in the nineteenth-century memoirs. Similarly, in the twentieth-century belles-lettres, we can find references to folk music (pertaining to old or contemporary realities with a different degree of accuracy). However, they are less common. In both centuries, we do find literary works devoted to particular music performers.

**Key words:** belles-lettres, traditional music culture, folk music culture.



ANNA PILISZEWSKA

## Meliczność i rytmizacja – Bolesław Leśmian wobec archetypu słowiańskiej kultury ludowej

Twórczość Bolesława Leśmiana tak eseistyczną, jak i poetycką cechuje organiczny związek z kulturą ludową, co znajduje wyraz w jego językowej inwencji, meliczności i rytmice fraz oraz rudymenarnym, ludowym postrzeganiu rzeczywistości. Potwierdzają to również bohaterowie jego wierszy i poematów, których genealogia tkwi w animistyczno-spirytualnym poglądzie na świat. Wyraża to między innymi dynamiczna relacja o narracyjnym charakterze pomiędzy symbolicznym, dwumianowym wymiarem natury: *natura naturans* a *natura naturata*, a jej pogłębianą waloryzacją folklorystyczno-ludową, tworzącą nowoczesną koncepcję człowieka.

Kreacji antropomorficznych u Leśmiana nie można wyjaśnić inaczej, jak poprzez filtr wierzeń, obyczajów, obrzędów ludowych, zasiedlonych fantastycznymi postaciami oraz zjawiskami. Oryginalna wizja istoty ludzkiej w twórczości Leśmiana jest próbą wyjścia z modernistycznego kryzysu, będącego skutkiem rozpadu oświeceniowego paradygmatu kultury (rozum, teleologia, postęp), zakończonego nihilizmem, dzięki sięgnięciu po motywy ludowe i kreatywne zaadaptowanie ich dla celów artystycznych.

Światopogląd Leśmiana ma różnorodne korzenie filozoficzne. Poeta nie tylko czerpie z nich inspirację, ale przede wszystkim twórczo z nimi polemizuje. To właśnie dzięki temu udało mu się stworzyć własny, niepowtarzalny „zaświat przedstawiony”, a w nim ukazać oryginalną koncepcję *homo mysticus* i *homo naturalis*.

Powrót do pierwotnego stanu natury jako miejsca autentycznej obecności i niezmaconej szczęśliwości człowieka znajduje swoje odniesienia w obszarze kultury ludowej, a także jest zbieżny z poglądami słynnego osiemnastowiecznego myśliciela francuskiego Jana Jakuba Rousseau, apoteozującego przede wszystkim to, co pierwotne, naturalne, a przez to ożywcze i natchnione czystością – dodajmy czystością niewiedzy.<sup>1</sup> W pierwotnym stanie natury, jak sugeruje Rousseau, życie toczyło się harmonijnie, spontanicznie, w bezpośredniej relacji ludzi i przyrody. Ta pochwała, a nawet swego rodzaju idealizacja pierwotnej natury, wskazywała na konieczność powrotu przez współczesnego człowieka do tego, co rudymentarne i prawdziwe. Stąd wypływała również ostra krytyka cywilizacji, która wyobcowuje człowieka, zmusza go do pogoni za wartościami pozornymi, rodzi przemoc. Społeczność oparta na potrzebie zysku, bogactwa, władzy, utrwała nierówności, przynosi jednostce udręczenia, co niejednokrotnie podkreślał Rousseau<sup>2</sup>. Dlatego chorej, współczesnej jednostce ludzkiej przeciwstawia on człowieka stanu natury, który duchowo związany ze światem, funkcjonował w obszarze przedspołecznym i przedpaństwowym.

Do tych koncepcji Leśmian odwołuje się między innymi w eseju *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, gdzie zauważa:

Dość nam się cofnąć do czasów minionych, do ksiąg pradawnych, ażeby się nacznie przekonać o tym nieodpartym fakcie, że człowiek od nas pierwotniejszy posiadał umysł wyłącznie niemal i przede wszystkim metaforyczny. I nie tylko umysł, bo w swej niepodległości duchowej i cielesnej, obcy wszelkiej specjalizacji i zróżnicowaniu, godził, a właściwie nie umiał nie godzić trybu swego życia z trybem myślenia. Posiadał więc życie metafizyczne, bezpośredniej związane, pokrewniejsze żywiołom, uważniej i nieustanniej wsłuchane w poszepty<sup>3</sup>.

W cytowanej powyżej wypowiedzi poety, swobodny i twórczy stan życia, mający żywiołowy charakter reprezentowany przez *naturę naturans*, niewątpliwie silnie koresponduje z tzw. pędem życia – *elan vital* – propagowanym przez francuskiego filozofa z przełomu XIX i XX wieku Henri Bergsona, w którego refleksji następuje wyniesienie biologicznej funkcji wyobraźni, nieodzownej w bezpośrednim oraz aktywnym podejściu do świata. Myśl Bergsona miała szczególne zna-

---

<sup>1</sup> O poglądach J. Rousseau obszernie pisze S.E. ZAWADZKA: *Jan Jakub Rousseau*. Warszawa 2009.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>3</sup> B. LEŚMIAN: *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. TRZNADEL. Warszawa 1959, s. 23.

czenie dla twórczości Leśmiana oraz jego koncepcji językowo-poetyckich. Bergson stwierdza:

Oglądana z zewnątrz natura jawi się jako ogromny rozkwit nieprzewidywalnej nowości, siła, która ją wyzwala, wydaje się tworzyć z miłością, w sposób bezinteresowny [...] nieskończoną różnorodność gatunków roślinnych i zwierzęcych, nadaje każdemu z nich absolutną wartość dzieła sztuki. Od wieków bowiem pojawiają się ludzie, których zadanie polega na tym, aby widzieć i ukazywać nam to, czego nie dostrzegamy. Ludźmi tymi są artyści<sup>4</sup>.

Bergson pragnął połączyć dwie metody poznawcze, które dałyby pełniejszy obraz badanego świata: intuicję oraz analizę. W pierwszej filozof odnajduje szansę przeniknięcia do wnętrza rzeczy po to, aby utożsamiać się z tym, co jest w niej niewyraźne – to bezpośredni, jednoczący akt. Natomiast Bergsonowska analiza krąży wokół danej istoty, chce wyrazić ją za pomocą tego, czym ona nie jest. Zarówno Bergson, jak i Leśmian opowiadają się całkowicie po stronie intuicji podpartej mocą wyobraźni, która przeciwstawia się abstrakcyjnej wiedzy.

Jan Błoński, badacz związków twórczości Leśmiana z filozofią Bergsona, trafnie zauważa:

W kosmogonii Bergsona – tak jak rozumie ją Leśmian – jest ukryte usprawiedliwienie baśniowości i śmiertelności. Jak wiadomo, wedle Bergsona intelekt poznaje praktycznie, w imię użyteczności, intuicja zaś bezinteresownie, co więcej każda doktryna jest w ostatecznym rachunku momentem życiowego pędu, wyrazem autentyczności trwania ludzkiego, będącego częścią kosmicznego wichru<sup>5</sup>.

Refleksjom tym przyświeca irracjonalizm nie ujmujący świata jako czegoś ustalonego, określonego, zakończzonego, lecz pozostającego ciągle w procesie samostwarzania się, a przez to niemożliwego dla konstatacji przez nieruchomy intelekt, posługujący się stałymi, schematycznymi spostrzeżeniami oraz pojęciami, wskutek czego znajduje się on poza prawdziwym rytmem życia. Rzeczywistość postrzegana w perspektywie irracjonalnej jest niedostępna poznaniu rozumowemu<sup>6</sup>.

Dla autora *Ewolucji twórczej* fundamentalnym zagadnieniem jest problem słowa. Krytykuje on zastany język, jakim posługuje się społeczeństwo, ponieważ narzuca on schematy tam, gdzie rzeczywistość jest dynamiczna, klasyfikuje

<sup>4</sup> H. BERGSON: *Mysł i ruch. Dusza i ciało*. Warszawa 1963, s. 105.

<sup>5</sup> J. BŁOŃSKI: *Bergsona program poetycki Leśmiana*. W: *Studia o Leśmianie*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1971, s. 68.

<sup>6</sup> Por.: L. KOŁAKOWSKI: hasło: *irracjonalizm*. W: *Wielka encyklopedia powszechna*. T. 5. Warszawa 1970, s. 120.

je przedmioty, pozbawiając je indywidualności oraz niepowtarzalności. Dlatego Bergson usiłuje nadać językowi dynamikę, mającą przezwyciężyć schematy oraz symbole, które jako zastane tworzą wiedzę i nawyki uniemożliwiające przeniknięcie do samej rzeczywistości:

Słowo o konturach silnie zarysowanych, słowo brutalne, jakie zawiera w sobie to, co trwałe, wspólne, a tym samym bezosobowe w odczuciach ludzi, przytłacza lub co najmniej zakrywa delikatne i ulotne wrażenia naszej jednostkowej świadomości [...]. Względne jest poznanie symboliczne operujące pojęciami gotowymi, które idzie od tego, co stałe, do ruchu, ale nie poznanie intuicyjne, które sytuuje się w samym ruchu i przejmuje samo życie rzeczy

– pisał Bergson<sup>7</sup>.

Zdaniem filozofa najskuteczniej można przeniknąć do rzeczywistości poprzez rytm, strukturę foniczno-ekspresywną, czyli środki charakterystyczne właśnie dla poezji pierwotnej, ludowej, gdzie dominuje jej walor oralny, rytmiczny, meliczny, ponieważ: „nie istnieje żaden sztywny, nieruchomy substrat ani oddzielne stany [...]. Jest po prostu ciągła melodia naszego wewnętrznego życia, melodia, która się ciągnie i będzie ciągnąć niepodzielna od początku do końca naszego świadomego istnienia”<sup>8</sup>.

Apoteozę muzyczności, rytmu, odnajdziemy także w szkicu Leśmiana pod wiele mówiącym tytułem *Rytm jako światopogląd*, gdzie artysta pisze:

Rytm w poezji stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznannej, niepochwytnej a śpiewnej pokusy. Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia<sup>9</sup>.

Tę szczególnie ważną meliczną rangę wiersza wyeksponował poeta także w *Traktacie o poezji*, poszerzając jego zakres o bezsłowny wymiar transcendentny:

Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku

<sup>7</sup> H. BERGSON: *Wstęp do metafizyki*. W: IDEM: *Mysł i ruch...*, s. 57.

<sup>8</sup> IDEM: *Postrzeżenie zmiany*. Warszawa 1963, s. 122.

<sup>9</sup> B. LEŚMIAN: *Rytm jako światopogląd*. W: *Szkice literackie*. Warszawa 1957, s. 63.

do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania<sup>10</sup>.

Bergson wielokrotnie w swoich pracach zwracał uwagę na to, że w obrębie sztuki rytm stanowi jedno ze zjawisk zasadniczych, wykraczając poza wymiar estetyczny w praktykę życia: „Rytm słowa nie ma innego przedmiotu jak reprodukować rytm myśli, co więcej powiedziałbym, że świat nieorganiczny – jest serią powtórzeń lub quasi-powtórzeń nieskończenie szybkich, które się sumują w zmianach widzialnych i dających się przewidzieć”<sup>11</sup>.

Tak zrytmizowana moc mowy wiązanej umożliwia bezpośredni kontakt z rzeczywistością – jest to pogląd bliski Leśmianowi, który traktuje język jako zjawisko będące w nieustannym ruchu, wciąż rodzące się od nowa.

Przypomnijmy, poeta przeciwstawia słowa-terminy słowom żywym, które zawsze znajdują się w początkowym momencie rozwoju, w obrębie pierwotności. Stąd właśnie wynika szczególna rola poety, który jak człowiek „z pradawnych czasów” musi stworzyć język od podstaw. Postawę tę trafnie skomentował Artur Sandauer, pisząc: „słowotwórstwem swym cofa się Leśmian ku owemu mitycznemu okresowi absolutnej dowolności, kiedy to język przechylał się w bytowanie”<sup>12</sup>. Twórczość poety ma być zatem nowym językiem, czerpiącym swoje elementy z języka ludowego, słowiańskiego, zaś sam twórca powinien wyróżniać się aktywnością słowotwórczą i frazeologiczną. Dialog człowieka wymaga stanu emocjonalnej więzi z procesami przemiany obecnymi nie tylko w trwaniu, ale i w mowie, co tłumaczy językowy „wigor” Leśmiana – tworzone w materii słownej liczne neologizmy, wyrażające chęć oddania głosu samej dynamicznej rzeczywistości, mają charakter meliczny. W tej perspektywie poeta staje się swoistym wykonawcą pieśni natury/pieśni ludu. Jak zauważa Susanne Karen Langer:

wszystko, co na niego działa, musi być tak jak on osobą [...], nie rozgranicza między sobą a rzeczami tego świata. [...] Przypisuje mowę ludzką i uczucia słońcu, księżycowi, gwiazdom, i wiatrowi, podobnie jak zwierzętom, kwiatom i rybam, [...] ponadto przypisuje kształty ludzkie, potrzeby i motywy przedmiotom martwym<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> IDEM: *Traktat o poezji*. W: *Szkice literackie...*, s. 86.

<sup>11</sup> H. BERGSON: *O bezpośrednich danych świadomości*. Tłum. K. BOBROWSKA. Warszawa 1913, s. 13.

<sup>12</sup> A. SANDAUER: *Filozofia Leśmiana*. W: *Moje odchylenia*. Kraków 1956, s. 90.

<sup>13</sup> S.K. LANGER: *Nowy sens filozofii*. Warszawa 1976, s. 291.

Poeta zatem jak gdyby odnawia podwaliny kondycji ludzkiej: w micie regresu, w micie człowieka pierwotnego/ludowego realizuje się artystyczna potrzeba powrotu do źródeł.

Jacek Trznadel tak oto ocenia nośność owej wizji Leśmiana:

Oryginalność zawdzięczał poeta szczególnie rozbudowanej próbie połączenia tych motywów pierwotności z mitem powrotu do natury. Rozumiał go konkretnie i prosto jako powrót do przyrody, a także jako powrót do bezpośredniości. [...] Te właśnie motywy – unii z naturą – ujęte w poetyckie obrazy, zapowiada „Zielona godzina” a realizuje zbiór „Łąka”<sup>14</sup>.

Ów proces wtopienia się w przyrodę, równorzędność człowieka pierwotnego/ludowego i natury, nadanie naturze autonomii oraz możliwości odczuwania, myślenia, działania, upodmiotowienie jej w dziele Leśmiana, Krzysztof Dybciak nazywa postawą humanizmu antycentrycznego, widząc w tym nie degradację człowieka, lecz równoprawną jedność, odzyskaną eudajmonię (szczęście)<sup>15</sup>.

Sam poeta jest szczególnie uwrażliwiony na meliczność słowa, sięgając do tradycji folklorystycznej. Michał Głowiński stwierdza wprost:

Instrumentarium poetyckie Leśmiana ma w większym stopniu uzasadnienie fabularne niż symboliczne, jak skrzypki z jedliny w *Matysku*, organy w *Dębie*, fujary w *Warkoczu* [...] owe „śpiewy”, „pieśni”, „śpiewania” [...] nie uświadczysz w nich harf, lutni, lir<sup>16</sup>.

Już nazwa samych instrumentów wskazuje na ich ludowo-słowiańską proveniencję. O związkach Leśmiana z ludową poezją meliczną wypowiedało się wielu badaczy, m.in. Jacek Trznadel<sup>17</sup> czy Cezary Rowiński. Ten ostatni w krytycznej monografii poświęconej poecie pisał:

Poeta bierze z dziedziny ludowości pewną postawę wobec świata i rzeczywistości, duch tejże ludowości będzie ożywiał jego wyobraźnię, zapożycza nawet niektóre elementy ludowej wizji świata, niekiedy także folkloru.[...] większość bohaterów wierszy poety nosi wyraźne cechy przynależności ich bądź do

<sup>14</sup> J. TRZNADEL: *Wstęp*. W: B. LEŚMIAN: *Poezje wybrane*. Wrocław 1983, s. XII–XIII.

<sup>15</sup> Zob. K. DYBIAK: *Bolesław Leśmian*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. T. 1. Red. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1982, s. 489.

<sup>16</sup> M. GŁOWIŃSKI: *Słowo i pieśń*. W: *Studia o Leśmianie*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1971, s. 187.

<sup>17</sup> J. TRZNADEL: *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 222, 262.

ludu, bądź do plebsu. Już same nazwiska lub imiona na to wskazują: Macieje, Marcin Swoboda, Matysek, Magda, Migoń i Jawrzon, Bajdała<sup>18</sup>.

Oprócz postaci, motywów, ludowej wizji rzeczywistości, charakteryzuje twórczość Leśmiana, wynikająca z rytmiczacji czy refrenizacji wielu utworów, naturalna śpiewność. Jan Zięba stwierdza:

Słowa ujęte w rygor rytmicznej „śpiewnej pokusy” tracą swoje codzienne znaczenie [...] zaczynają natomiast swym indywidualnym brzmieniem współtworzyć zmienną, ulotną „śpiewną” całość. Wiersz nie jest już przede wszystkim zlepkiem wielu słownych pojęć, ale raczej jedną ciągłą „bezsłowną melodią”. Poezja, liryka w takim ujęciu zbliża się wyraźnie do muzyki<sup>19</sup>.

W meliczności fraz, aktualizującej się poprzez oralną dyspozycyjność, Leśmian sięga do macierzystej, słowiańskiej melodii, która ewokuje nie tylko indywidualne przeżycia i uczucia jednostki, ale wyraża przede wszystkim emocje plemienne, etniczne, poprzez które poeta pragnie sięgnąć do ducha ludowej, rudymenarnej, pierwotnej wizji świata. Stąd akustyczność, rytmiczacja wielu utworów staje się rodzajem *anamnesis* – odpomnienia dawnej jedności muzyki i słowa, pradawnych tonów oraz pierwotnych sensów archetypowych. Język, wykorzystujący naturalną śpiewność, pełni funkcję *communiāmystica* pomiędzy współczesnością a światem przodków.

Poeta czerpie inspirację z folklorystycznych bają, zaklinań, magicznych zwrotów, anafor, refrenów zachowujących w utworach określoną linię melodyczną wiersza. Nie jest to jednak kopiowanie pieśni ludowej ani próba ekwiwalentyzacji kultury ludowej, lecz poetycka, twórcza transmutacja kolektywnego uniwersum, sięgająca tak w formie, jak i treści do metafizycznego oglądu rzeczywistości.

Zestrojenie ekspresywno-słowne z meliczną rytmiczacją odnajdziemy w wielu utworach; co znaczące, poeta wykorzystuje nie tylko foniczną, ludową dyspozycję danego wiersza, ale lokalizuje świat przedstawiony w przestrzeni rustykalnej:

#### *Głuchoniema*

We wsi naszej jest jedna głuchoniema dziewczka.  
Pragniesz głos jej posłyszeć, gdy patrzy w lazury,  
Bo w jej oku się tai gadatliwa śpiewka.  
Przyszła do nas z wsi obcej, nie wiadomo której.  
[...]

<sup>18</sup> C. ROWIŃSKI: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*. Warszawa 1982, s. 73.

<sup>19</sup> J. ZIĘBA: *Bolesław Leśmian. Światopogląd nowoczesny. O esejstyce poety*. Kraków 2000, s. 219.

W taki wieczór widziałem, jak ta głuchoniema  
 Z duszą do umarłego podobną słowika,  
 Ta śpiewaczka bezgłówna, lira bez lirnika,  
 Szła ku rzece, witając ją dłońmi obiema<sup>20</sup>.

Paradoksalnie ta głuchoniema bohaterka, wędrująca ze wsi do wsi, która przechowuje w sobie „gadatliwą śpiewkę”, jest „śpiewaczką bezgłówną, lirą bez lirnika”, organicznie zespoloną z wiejskim krajobrazem, będącą jego swoistą artykulacją, dostępną dla wrażliwości intuicyjnie zakłętej w niemy dźwięk. Ale jest to niemota pozorna, ponieważ cała natura wibruje w przyśpiewie, w brzmieniowym wigorze, foniczno-motorycznej wokalizacji pejzażu:

*Przyśpiew*

{...}  
 Staw obłokiem żegluję,  
 Młyn mu kołem ojcuje,  
 Spoza lasu szumi las,  
 Spoza czasu szemrze czas  
 {...}  
 Ziele w jarze, ziele!  
 Skąd twoje wesele?  
 Niech się wzmaga wiew i żar,  
 Niech się wzmaga bór i jar<sup>21</sup>.

Charakterystyczne, krótkie wersy o walorach onomatopeicznych oraz rytmiizujące cały utwór powtórzenia są pogłosem ludowej pieśni, daje się w nich usłyszeć dynamikę macierzystej melodii.

Muzycznym wzorem ludowej zasady melicznej jest refreniczność – to właśnie refren najpełniej realizuje się w postaci śpiewu czy melorecytacji. Stosując go, wiersz staje się tekstem wokalnym, opartym na metrycznych schematach tradycyjnych form ludowych:

*Dąb*

Grajże, graju, graj,  
 Dopomóż ci Maj,  
 Dopomóż ci miech, duda,  
 I wszelaka uluda!

<sup>20</sup> B. LEŚMIAN: *Głuchoniema*. W: IDEM: *Poezje*. Lublin 1982, s. 34.

<sup>21</sup> IDEM: *Przyśpiew*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 90.

A gdy śpiew mu uderzył dudem leśnym do głowy,  
Grał wszystkimi jarami wszystkie naraz parowy!  
[...]

Grajże, graju, graj,  
Dopomóż ci Maj,  
Dopomóż ci miech, duda  
I wszelaka uluda!<sup>22</sup>

Albo:

*Ballada dziadowska*

[...]  
Stał i patrzył tym białkiem, co w nim pełno czerwieni,  
Oj da – dana, da – dana! – jak się strumień strumieni!  
[...]  
Całowała uczenie, i lechtliwie i czule,  
Oj da – dana, da – dana! – tę drewnianą, tę kulę!  
[...]  
Pieszczotami to drewno chcesz pokusić do grzechu?  
Oj da – dana, da – dana! – umrę chyba ze śmiechu!<sup>23</sup>

Albo:

*Wiśnia*

Rosła wiśnia w królewskim ogrodzie,  
I obłąkał swe zmysły jej czarem.  
Król ją ujrzał o słońca zachodzie,  
Ujrzał tajnym zapłonioną żarem  
  
Ach, nie po to się czerwienię,  
Żeby gasić tve pragnienie!  
  
Jedni wierzą w śpiewające ptaki,  
Inni w gwiazdne na błękitcie znaki,  
A ja ciebie będę czcił w twej krasie,  
Wiśnio, wiśnio! Już ku zmierzchom ma się!  
  
Ach, nie po to się czerwienię,  
Żeby gasić tve pragnienie<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> IDEM: *Dąb*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 113.

<sup>23</sup> IDEM: *Ballada dziadowska*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 99.

<sup>24</sup> IDEM: *Wiśnia*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 106.

Albo:

*Mak*

Za chruścianym stanęła witakiem,  
 A boginiak już czyhał za krzakiem –  
 Pogiął kibić, zagarnął twarz białą  
 I mięśniami pościskał jej ciało!  
 A ty śpiewaj, śpiewulo –  
 A ty zgaduj, zgadulo!  
 I mięśniami pościskał jej ciało.

Tchem się swoim do tchu jej przedostał,  
 Dreszczem nagłym dreszczowi jej sprostał,  
 Sponiewierał wargami w ustroniu,  
 Obezdolił pieszczotą na błoniu!  
 A ty śpiewaj, śpiewulo –  
 A ty zgaduj, zgadulo!  
 Obezdolił pieszczotą na błoniu<sup>25</sup>.

Owe refreniczne przyśpiewki utrwalone w odmianach pieśni ludowej, a zastosowane przez poetę, mają charakter ludycznej karnawalizacji, dramaturgizującej i synkretyzującej utwór, gdzie występują partie dialogowe oraz monologowe. Realizują one wiejskie słowno-muzyczne przekomarzenie się/wadzenie na dany temat, co u Leśmiana przyjmuje cechy stylu recytatywnego rozpisanego na konkretne role. W warstwie brzmieniowej refren powoduje zharmonizowanie całościowego tekstu z wyszczególnieniem miejsc o powtarzalnej eufonizacji wersów lub par wersowych:

*Ręka*

Ręko, nadmierna Ręko,  
 W pięść modlitewną się złóż!  
 Męko, nadmierna Męko,  
 Zmalej i skurcz się i znuż!

Przekroczyła mych kości zbolale granice,  
 Przerosła moją duszę, sumienie i łoże,  
 I lękam się, że skoro ukryję w niej lice,  
 Nigdy już ich na światy nie wyłonię boże!

<sup>25</sup> IDEM: *Mak*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 105.

Ręko, nadmierna Ręko,  
 W pięść modlitewną się złóż!  
 Męko, nadmierna Męko,  
 Zmalej i skurcz się i znuż!<sup>26</sup>

Mocno w tym fragmencie wyodrębnia się spółgłoska dźwięczna i twarda „r” – sonant.

Leśmian umiejętnie posługuje się różnorodną długością wersów, meliczno-rytmiczną metryką poszczególnych fraz oraz akcentem – ta swoboda prozodyczna właściwa pieśni ludowej znalazła mistrzowską realizację w jego utworach, wyrażając rzeczywistość bogatą w rustykalne motywy i towarzyszącą im ludową cudowność zaklętą w pieśni.

ANNA PILISZEWSKA

### Melika a rytmiczacja – Bolesław Leśmian vůči archetypu slovanské lidové kultury

#### Shrnutí

Tvorba Bolesława Leśmiana, esejistická stejně jako básnická, se vyznačuje organickou souvislostí s lidovou kulturou, což je vyjádřeno v jeho jazykové invenci, melice a rytmicke frází a dále v rudimentárním, lidovém vnímání reality. Potvrzují to také hrdinové jeho veršů a poem, jejichž genealogie spočívá v animisticky-spirituálním pohledu na svět. Cílem článku je ukázat dynamický vztah s narativním charakterem mezi symbolickým, binomickým rozměrem přírody: *natura naturans* a *natura naturata*, a její prohloubenou, folkloristicky-lidovou valorizaci, vytvářející moderní koncepci člověka. Antropomorfní Leśmianovy kreace si nelze vysvětlit jinak, než přes filtr víry, zvyků, lidových obřadů, které překypují fantaskními postavami a jevy. Originální vize lidské bytosti v Leśmianově tvorbě je pokusem o opuštění modernistické krize, která je důsledkem rozpadu osvíceneckého paradigmatu kultury (rozum, teleologie, rozvoj), zakončeného nihilizmem, a to díky uchopení lidových motivů a jejich kreativnímu adaptování pro umělecké účely. V současné době tzv. globální vsi v sobě redefinice regionálního/lidového/slovanského prostoru zahrnuje příslib nejen novovytvoření kulturní identity, ale také vykročení naproti metafyzickým potřebám, které tkví v člověku.

<sup>26</sup> IDEM: *Ręka*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 128.

**Klíčová slova:** lidová kultura, Bolesław Leśmian, melika, hudba, *natura naturans*, *natura naturata*, metafyzika, poezie, rytmizace.

ANNA PILISZEWSKA

### Melic and rhythmic verse – Bolesław Leśmian and the archetype of Slavonic folk culture

#### S u m m a r y

The works of Bolesław Leśmian, both his essays and poems, are organically connected with folk culture, which finds expression in his linguistic ingenuity, melic and rhythmic flow of phrases, and the rudimentary folk perception of reality. This is further confirmed by his protagonists' animist-spiritual outlook on life. The aim of this paper is to present the dynamic narrative relation between symbolic two-dimensional nature: *natura naturans* and *natura naturata*, and its broadened valorization in folk and folklore that makes the modern conception of man. The anthropomorphic creations in Leśmian cannot be explained otherwise than through the filter of beliefs, customs and folk rites containing fictional characters and phenomena. The original vision of a human being in Leśmian's poetry is an attempt to overcome the modernist crisis which resulted from the demise of the Enlightenment paradigm of culture (reason, theology, progress) and ended up in nihilism, by drawing on folk motifs and creatively adapting them for artistic purposes. In our times, in the so called global village, redefining and reconstructing regional/folk/Slavonic space contains in itself a promise of not only reconstructing the cultural identity but also of responding to the metaphysical needs a human feels.

**Key words:** folk culture, Bolesław Leśmian, melic quality, music, *natura naturans*, *natura naturata*, poetry, rhythmic quality.

HUBERT MIŚKA

## Wykorzystanie pieśni ludowej w nauczaniu muzyki na przykładzie działalności pedagogicznej Karola Hławiczki

Kiedy w 1918 roku, po 123 latach niewoli Polska odzyskała niepodległość, powołane do życia Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego stanęło przed zadaniem ogłoszenia nowych zasad funkcjonowania szkolnictwa. Odrodzoną formę edukacji miała cechować bezpłatność, powszechność, 7-letni obowiązek uczęszczania do szkół. Miała być także zachowana ciągłość programowa pomiędzy szkołami różnych stopni (między szkołami powszechnymi a szkołami wyższych stopni). Wśród przedmiotów opracowywanych zgodnie z nową formą nauczania znalazł się również „śpiew”. Twórcy programu przeznaczali tygodniowo 2 godziny na lekcje śpiewu jako przedmiotu oraz 2 godziny na zespoły muzyczne. Nowy program był więc próbą zdobycia dla tego typu zajęć należytego miejsca w szeregu przedmiotów ogólnokształcących<sup>1</sup>. Wprowadzono do nowego programu elementy teorii muzyki, solfeż, zalecano śpiewanie gam, ćwiczenia rytmiczne, słuchowe. Podstawową formą zajęć miało jednak pozostać śpiewanie pieśni. Uniwersalność śpiewu, możliwość powiązania go w czasie lekcji z różnymi innymi formami zajęć czyniły go tak istotnym elementem edukacji, pierwszoplanowym. Najważniejszą cechą charakteryzującą nowy szkolny

---

<sup>1</sup> M. PRZYCHODZIŃSKA-KACIZAK: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego*. Warszawa 1979.

program wokalny w odrodzonym państwie miała być jego „polskość”. Za pieśni polskie uznawano m.in. pieśni ludowe, czyniąc z nich ważny element wychowania patriotycznego ze szczególnym nastawieniem na poznanie przez dzieci pieśni własnego regionu.

Kompozytor Tadeusz Mayzner pisał: „W nauczaniu szkolnym w Polsce musi się przejawić troska o kulturę rodzimą i zachowanie w niej cech charakterystycznych dla poszczególnych krain Rzeczypospolitej”<sup>2</sup>. Niezwykle ważnym stał się w tym czasie głos Karola Szymanowskiego, który w rozprawie *Wychowawcza rola kultury muzycznej*<sup>3</sup> opisał niedostatki w zakresie umuzykalnienia polskiego społeczeństwa, zaś w *Pismach muzycznych* wyraził swoją troskę o los kultury ludowej: „Formy kultury ludowej, chłopskiej skazane są na zagładę. Zadaniem nas artystów jest je zachować dla potomności”<sup>4</sup>.

W latach dwudziestych Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego powołało inspektorów ministerialnych, których zadaniem była kontrola realizacji programu przedmiotu „Śpiew lekcyjny”. Na Śląsku funkcję taką od 1931 roku pełnił, urodzony w Ustroniu w 1894 roku, Karol Hławiczka (ilustracja 1.). Lista dokonań tego prawie zapomnianego już dziś muzykologa, kompozytora, dyrygenta, organisty, pianisty i działacza muzycznego jest imponująca, chciałbym się jednak skupić na jego działalności pedagogicznej i wykorzystywaniu w niej elementów kultury ludowej.

Karol Hławiczka był synem Andrzeja Hławiczki – nauczyciela, organisty ewangelickiego, zbieracza pieśni ludowych i działacza muzycznego, jednego z pionierów przedwojennej kultury muzycznej Śląska Cieszyńskiego<sup>5</sup>. Od 1900 roku Karol mieszkał z rodzicami w Cieszynie. Tam uczył się muzyki, najpierw pod kierunkiem ojca, a od 1908 roku w prywatnej szkole muzycznej Otokara Slavika (do szkoły tej uczęszczała m.in. wielka diva operowa Ada Sari)<sup>6</sup>. W 1912 roku ukończył naukę w gimnazjum w Cieszynie zwieńczoną egzaminem maturalnym. W czasach gimnazjalnych śpiewał w szkolnym chórze, a w latach 1910–1912 sam prowadził amatorski chór „Arion”. W 1917 roku zdał we Lwowie

---

<sup>2</sup> T. MAYZNER: *Jak realizować nowy program śpiewu*. Warszawa 1933, s. 9.

<sup>3</sup> K. SZYMANOWSKI: *Wychowawcza rola kultury muzycznej*. Warszawa 1984.

<sup>4</sup> K. SZYMANOWSKI: *Pisma*. T. 1 – *Pisma muzyczne*. Oprac. K. MICHAŁOWSKI. Wstęp S. KISIELEWSKI. Kraków 1984, s. 464.

<sup>5</sup> J. CYBULSKA-GABRYŚ: *Sylwetki muzyków cieszyńskich w świetle uwarunkowań społecznych*. W: *Kultura Muzyczna Ziemi Cieszyńskiej. Twórczość i życie muzyczne*. Red. C. GRABOWSKI. Katowice 1977, s. 14.

<sup>6</sup> J. DROZD: *Rozwój szkolnictwa muzycznego na Ziemi Cieszyńskiej*. W: *Kultura Muzyczna Ziemi Cieszyńskiej...*, s. 90.

egzamin nauczycielski ze skrzypiec. W latach 1921–1926 kontynuował naukę muzyki studiując prywatnie (co było wtedy dość powszechne) w Wiedniu (kompozycję i fortepian u Franza Schmidta), Warszawie (fortepian u Aleksandra Michałowskiego, kontrapunkt u Felicjana Szopskiego), w Paryżu organy u Marcela Dupré, w Londynie (fortepian u Thobiasa Matthaya) i w Rzymie (kompozycję u Felice Dobicciego)<sup>7</sup>.



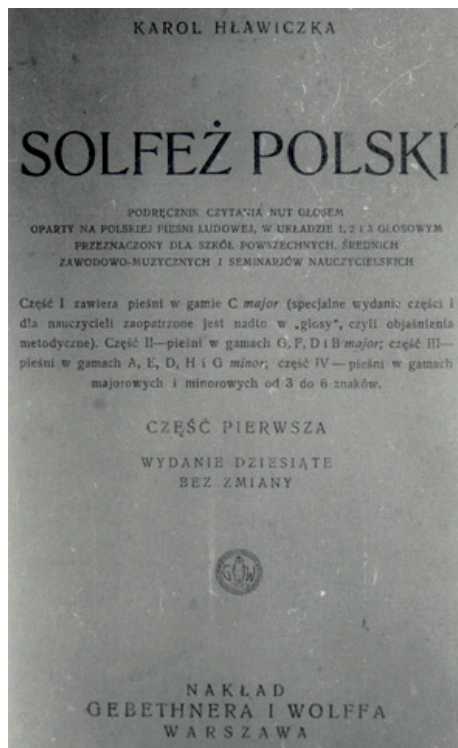
Ilustracja 1. Karol Hławiczka – zdjęcie z ostatnich lat życia

Źródło: Ze zbiorów własnych.

Jako pedagog Hławiczka zaczyna działać bardzo wcześnie. W 1914 roku po tragicznie zmarłym ojcu obejmuje posadę nauczyciela muzyki w Seminarium Nauczycielskim w Cieszynie, przerywając tym samym wiedeńskie studia prawnicze. Zapewne w tym okresie rodzą się jego zainteresowania solfeżem. Brak wśród metod solfeżowych stosowanych w Polsce metody uniwersalnej skłania Hławiczkę do badań w tym zakresie, rodzi się także u niego pomysł wykorzy-

<sup>7</sup> E. ROSNER: *Karol Hławiczka 1894–1976*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej” 1976, nr 33, s. 7.

stania muzyki ludowej w nauczaniu solfeżu<sup>8</sup>. W 1929 roku wydany zostaje *Solfeż Polski* (ilustracje 2. i 3.) – podręcznik czytania nut głosem oparty na polskiej pieśni ludowej w układzie 1, 2 i 3 głosowym przeznaczony dla szkół podstawowych, średnich, zawodowych muzycznych i seminariów nauczycielskich<sup>9</sup>. Części I–IV wydaje warszawska księgarnia Gebethner i Wolff. O ogromnej popularności tej jakże nowatorskiej metody niech świadczy fakt, iż do wybuchu II wojny światowej jej pierwsza część doczekała się aż 19 edycji. Na *Solfeżu Polskim* wzorowali się Anglicy, wydając przed wojną na uniwersytecie w Oxfordzie fragment publikacji Hławiczki. Zbiór pod tytułem *The folk song – Sight Singing Series* ukazał się w latach trzydziestych nakładem Oxford University Press<sup>10</sup>.



Ilustracja 2. Strona tytułowa wydawnictwa *Solfeż Polski*

Źródło: Ze zbiorów własnych.

<sup>8</sup> K. HŁAWICZKA: *Spór o drogę w nauczaniu muzyki*. „Muzyka w Szkole” 1932/1933, nr 9/10, s. 103–109.

<sup>9</sup> U. PRESZ: *Solfeż Polski Karola Hławiczki*. Praca magisterska. Cieszyn 1976. Maszynopis w archiwum Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie.

<sup>10</sup> E. CROWE, A. LEWTON, G. WHITTAKER: *The folk song*. Cz. I, III i XI. Oxford 1931–1932.

Kolejne lata działalności pedagogicznej Hławiczki związane są z Katowicami i Mysłowicami, gdzie uczył muzyki w tamtejszym Seminarium Nauczycielskim. Od 1933 roku jego działalność pedagogiczna związana jest z Warszawą. Został nauczycielem uczelni zwanej „Pedagogium”, kontynuując jednocześnie pracę ministerialnego inspektora do spraw nauczania śpiewu i muzyki. W 1932 roku zdał eksternistycznie egzamin dyplomowy w Konserwatorium Warszawskim w zakresie gry na organach i pedagogiki muzycznej. W tym okresie występował nader często jako pianista, głównie jednak poświęcał się pracy pedagogicznej i popularyzatorskiej<sup>11</sup>.

23284 III  
musicalia

BIBLIOTEKA  
MUSICALIA  
CZĘSTOKOŃSKA

23284  
III  
Hław.

**Trzy pieśni ludowe w układzie dwugłosowym**  
z „Solfeżu Polskiego” (Kantata Hławiczki)  
Autorka (Kobierski)

1. By - la ba - bu - leń - - - ka z ro - du bo - ga - te - go  
Zw. 2. A ten ko - zio - le - - czek bar - dzo był roz - pust - ny

1. Ba - bu - leń - ka z ro - du bo - ga - te - go  
2. Ko - zio - le - czek bar - dzo był roz - pust - ny

1. Mia - ła ko - zio - lecza - - - ka bar - dzo roz - pust - ne - go.  
2. Wy - jeźdź ba - bu - leń - - ce o - gró - dek ka - pu - sty

1. Ko - zio - lecza - ka bar - dzo roz - gust - ne - go.  
2. Ba - bu - leń - ce o - gró - dek ka - pu - sty.

1-2. Fik mik, fik mik, szwady ry - dy ry - dy

1-2. Szwady ry - dy ry - dy, szwady ry - dy ry - dy fik mik,

1-2. cich cich cich

1-2. fik mik 1. bar - dzo roz - pust - ne - go.  
2. o - gró - dek ka - pu - sty.

Wzrost. Kojący (Kobierski)

szef Czar - na ku - ra pie - ie, ko - wal - ka się śmie - je  
Ku - - ra pie - ie, ta się śmie - je.

\*) Z pozwoleniem firmy wydawniczej, Gebethner i Wolff.

W 1970 nr 352

Ilustracja 3. Fragment materiału nutowego ze zbioru *Solfeż Polski*

Źródło: Ze zbiorów własnych.

<sup>11</sup> K. BULA: *Wspomnienie o Karolu Hławiczce*. „Dziennik Zachodni” 1977, nr 182, s. 4.

Doceniając ogromną wartość pieśni ludowej w nauczaniu muzyki, Hławiczka wraz z grupą współpracowników opracowywał dla szkół cykl wydawnictw nutowych w ramach tzw. „Biblioteczki Pieśni Regionalnych”, zwanej też często „Małym Kolbergiem”. W latach 1935–1938 ukazały się kolejno: nr 1 Górny Śląsk, nr 2 Śląsk Cieszyński, nr 3 Kaszuby, nr 4 Krakowskie, nr 5 Lubelskie, nr 6 Kujawy (ilustracja 4.), nr 7 Podhale, nr 8 Mazowsze, nr 9 Wielkopolska, nr 10 Wileńskie, nr 11 Świętokrzyskie, nr 12 Podole, nr 13 Podlasie, nr 14 Polesie, nr 15 Wołyń, nr 16 Kaliskie<sup>12</sup>.



Ilustracja 4. Numer 6 „Biblioteczki Pieśni Regionalnych”

Źródło: Ze zbiorów własnych.

O większym wykorzystaniu pieśni ludowej w kształceniu muzycznym pisze Hławiczka na łamach redagowanych przez siebie pism pedagogicznych: „Muzyka w Szkole” (Katowice 1929–1933), „Śpiew w Szkole” (Warszawa 1933–1934; redakcję pisma kontynuował dalej m.in. Mayzner), „Nowa Muzyka w Szkole”. W wydawnictwach tych ukazywały się jego ważne artykuły:

- *Spór o drogę w nauczaniu muzyki;*
- *Nasz szkolny repertuar chóralny;*
- *Nauczanie muzyki jako czynnik wychowawczy;*

<sup>12</sup> A. BIEN: *Biblioteczka Pieśni Regionalnych*. Praca magisterska. Katowice 1974. Maszynopis w zbiorach Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach.

— *Przyczynek do topografii polskiej pieśni ludowej (Gdzie szukać pieśni najbliższego środowiska regionalnego)*<sup>13</sup>.

Hławiczka jest również autorem serii podręczników metodycznych oraz śpiewników szkolnych:

— *Nauczanie śpiewu w szkole powszechnej. Podręcznik metodyczny dostosowany do nowego programu*. Warszawa 1934;

— *Lekcje śpiewu dla klasy I i II szkoły powszechnej oraz artykuły związane z zagadnieniami szkolnymi*. Warszawa 1934;

— *Wesołe piosenki*. Katowice 1936;

— *Leć pieśni w dal. Podręcznik nauki śpiewu dla klasy VI szkoły powszechnej III stopnia* (wspólnie z Feliksem Rybickim i Stefanem Wysockim). Warszawa 1936;

— *Zanuśmy pieśń wesoło. Podręcznik śpiewu dla kl. V szkoły powszechnej* (wspólnie z Waławem Lachmanem). Warszawa 1936 (ilustracja 5.);

— *Wesołe piosenki. Zbiór łatwych piosenek dla przedszkoli i niższych oddziałów szkoły podstawowej*. Katowice 1936;

— *Moja piosenka. Podręcznik śpiewu dla klasy IV szkoły powszechnej* (wspólnie z Julią Baranowską-Borową). Katowice 1938;

— *Przewodnik metodyczny do podręcznika śpiewu dla IV klasy szkoły powszechnej pt. „Moja piosenka”. Książka dla nauczyciela* (wspólnie z Julią Baranowską-Borową). Katowice 1938<sup>14</sup>.

We wszystkich tych pozycjach, czy to poprzez repertuar, czy poprzez wskazówki metodyczne, akcentowana jest wartość pieśni ludowej. Piotr Dahlig w obszernej pracy na temat tradycji i przemian kultury muzycznej Polski międzywojennej stwierdził, że Hławiczka „wykonał najbardziej zgrzebną i fundamentalną pracę w dziedzinie asymilacji idiomu ludowego w praktyce szkolnej”<sup>15</sup>.

Sam Hławiczka, czyniąc starania o właściwe miejsce muzyki ludowej w programie szkolnym, pisał: „polskie dziecko powinno być kształcone na polskiej pieśni. W krynicy polskiej melodyki pieśni ludowej, tańca polskiego i twórczości polskiej, winno ono czerpać przy kształtowaniu swego smaku, swych upodobań, swych uczuć!”<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> E. ROSNER: *Materiały do bibliografii Karola Hławiczki*. W: „Watra, rocznik bielski”. Bielsko-Biała 1989.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 90–91.

<sup>15</sup> P. DAHLIG: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski Międzywojennej*. Warszawa 1998, s. 189.

<sup>16</sup> K. HŁAWICZKA: *Nasz szkolny repertuar chóralny*. „Muzyka w Szkole” 1931/32, nr 1, s. 2.



Ilustracja 5. Okładka III wydania podręcznika *Zanućmy pieśń wesolą* dla V klasy szkoły powszechnej

Źródło: Ze zbiorów własnych.

W latach 1931 i 1935 ukazały się dwa wydania opracowanego przez Hławiczkę zbioru 75 polskich pieśni marszowych (ilustracja 6.) do użytku młodzieży szkolnej, harcerskiej i przysposobienia wojskowego. 61 (80%) wykorzystanych w opracowaniu pieśni ma pochodzenie ludowe (m.in. ze zbiorów Oskara Kolberga, Juliusza Rogera, Władysława Rzepeckiego). Hławiczka, wybierając do swego zbioru pieśni głównie o takim charakterze, zaakcentował raz jeszcze chęć popularyzowania pieśni ludowej wśród dzieci i młodzieży<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> H. MIŚKA: *Karol Hławiczka i jego zbiór 75 polskich pieśni marszowych*. Praca magisterska. Cieszyn 1982. Maszynopis w archiwum Instytutu Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie.



Ilustracja 6. Reklama zbioru 75 polskich pieśni marszowych

Źródło: Ze zbiorów własnych.

Hławiczka był także inicjatorem/organizatorem wielu koncertów szkolnych, festiwali, radiowych audycji muzycznych, kursów dla nauczycieli, propagując w każdej z tych inicjatyw wielką wartość wychowawczą kultury ludowej. To przeświadczenie poparte było rozległymi badaniami naukowymi prowadzonymi przez niego nad polskim folklorem. Owocowały one rozlicznymi artykułami i opracowaniami, m.in.:

- *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. „Śpiewak” 1929, nr 8/9;
- *Najstarszy zbiór melodji, pieśni i tańców podbalańskich*. „Muzyka Polska” 1936, nr 4;
- *Niewydane zbiory O. Kolberga*. „Pion” 1936, nr 47;
- *Pierwsze, naukowe wydanie pieśni ludowych polskich*. „Pion” 1936, nr 34;

- *Pieśni znad Olzy*. Katowice 1939;
- *Zbiór pieśni ludowych z Mazowsza Pruskiego z roku 1836–1840*. „Śpiewak” 1939, nr 1–4;
- czy prace wydane po II wojnie światowej:
- *Pieśń ludowa Śląska Cieszyńskiego i jej stosunek do pieśni ludowej polskiej i czeskiej*. „Zwrot” 1951, nr 6, s. 8–9, nr 7, s. 9–10;
- *Przyczynek do muzyki ziemi kujawskiej*. „Literatura Ludowa” 1963, nr 4;
- *Muzyka ludowa Śląska Cieszyńskiego*. W: *Z zagadnień twórczości ludowej*. Prace Zakładu Naukowego im. Ossolińskich. Wrocław 1972, s. 283–305;
- *Przenikanie i wzajemne wpływy elementów muzycznych polskich i czeskich w folklorze cieszyńskim*. W: *Z zagadnień folkloru muzycznego na Śląsku cieszyńskim*. Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego 1977, s. 11–23<sup>18</sup>.

W okresie powojennym Hławiczka poświęcił się głównie muzykologicznym badaniom naukowym. Prowadził: prace na twórczością Fryderyka Chopina, Jana Sebastiana Bacha, badania nad historią poloneza, studia w zakresie hymnologii, publikował w kilku językach, w wielu renomowanych krajowych i zagranicznych czasopismach naukowych. W mniejszym już stopniu działał pedagogicznie w cieszyńskiej szkole muzycznej oraz w Zespole Pieśni i Tańca Śląsk<sup>19</sup>. Tuż przed śmiercią został nauczycielem akademickim, prowadząc zajęcia z kształcenia słuchu na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie<sup>20</sup>.

HUBERT MIŚKA

## Využití lidové písně při výuce hudby na příkladu pedagogické činnosti Karola Hławiczky

### Shrnutí

Dílo Karola Hławiczky, narozeného v roce 1894 v oblasti Ziemia Cieszyńska (Země těšínská), učitele, muzikologa, skladatele, varhaníka, pianisty, je nesmírně bohaté. Vykonával práce spojené s tvorbou Fryderyka Chopina, Johanna Sebastiana Bacha, prováděl výzkum historie polonézy, studia v oblasti hymnologie, publikoval v mnoha renomova-

<sup>18</sup> E. ROSNER: *Materiały do bibliografii Karola Hławiczki...*, s. 93–98.

<sup>19</sup> D. KADELUBIEC: *Nad dziełem Karola Hławiczki*. „Zwrot” 1976, nr 10.

<sup>20</sup> R. GABRYŚ: *Karol Hławiczka*. „Poglądy” 1972, nr 22, s. 2.

ných tuzemských i zahraničních odborných časopisech. Skládal a koncertoval jako pianista, varhaník a dirigent. Zvláštní zásluhy si vysloužil na poli pedagogickém. V mezinárodním období připravil mnoho zpěvníků, příruček a metodických průvodců pro učitele, přičemž v nich zdůrazňoval význam folkloru v procesu vzdělávání dětí a mládeže. Svou činností se Hławiczka v 20. a 30. letech 20. století snažil o vymezení příslušného místa pro lidovou hudbu ve zpracovávaných vzdělávacích programech.

**Klíčová slova:** Hławiczka, školní zpěvníky, folklor, lidová hudba.

HUBERT MIŠKA

### Using a folk song in the teaching of music based on the pedagogical work of Karol Hławiczka

#### Summary

The oeuvre of Karol Hławiczka – a teacher, musicologist, composer, organist and pianist born in the Cieszyn region in 1894 is exceptionally rich. Hławiczka conducted research into the compositions of Fryderyk Chopin and Johann Sebastian Bach, studied the history of the polonaise and hymn, and was published in numerous acclaimed scholarly journals abroad. He composed and performed as a pianist, organist and conductor, and was a very successful teacher. During the interwar period, he authored many songbooks, handbooks and methodological guidebooks for teachers, in which he emphasized the significance of folklore in the educational process of children and youth. Throughout the 1920s and 1930s, Hławiczka was making efforts to make folk music a part of teaching curricula.

**Key words:** Hławiczka, school songbooks, folklore, folk music.



EWA BOGDANOWICZ

## Rola tańca ludowego w muzycznej edukacji przedszkolnej

U progu XX wieku szwedzka publicystka, pedagog i działaczka ruchu kobiecego – Ellen Key – opublikowała jedną z najbardziej rewolucyjnych (jak na ten okres) książek, dotyczących wychowania dziecka – *Stulecie dziecka*. Myśli w niej zawarte – mówiące m.in. o wspomaganiu potencjału poznawczego dziecka – stały się poniekąd swoistym odzwierciedleniem dynamicznego rozwoju teorii pedagogicznych oraz psychologicznych koncepcji rozwoju człowieka. Osiągnięcia w zakresie pedagogiki i psychologii w I połowie XX wieku miały także istotne znaczenie dla wielu zmian, które objęły ważny obszar edukacji dziecka, jakim jest **wychowanie muzyczne**.

Sięgając do założeń ruchu Nowe Wychowanie<sup>1</sup>, pragnę zwrócić uwagę na niezwykle ważne aspekty związane z edukacją dziecka, które zapewne są znane i oczywiste dla większości pedagogów, ale nadal warte podkreślenia ze względu na ich aktualność – również we współczesnej edukacji muzycznej. Myślę tu głównie o uczeniu przez aktywne i twórcze doświadczenie, a przede wszystkim – jak twierdził Emil Jaques-Dalcroze – przez angażujące wszystkie zmysły **doświadczenie osobiste**. Edukacja przez sztukę – w tym poprzez muzykę i taniec – choć nieco w ostatnich latach marginalizowana, wydaje się wpisywać w te założenia niezmiennie od wielu lat.

---

<sup>1</sup> Więcej informacji na temat Nowego Wychowania m.in. w: S. WOŁOSZYN: *Oświata i wychowanie w XX wieku*. W: *Pedagogika*. T. 1. Red. Z. KWIECIŃSKI, B. ŚLIWERSKI. Warszawa 2004; S. SZTOBRYN: *Pedagogika Nowego Wychowania*. W: *Pedagogika*...

We współczesnym skomercjalizowanym, multimedialnym świecie, takie właśnie podejście do edukacji i wychowania dziecka jest bardziej niż kiedykolwiek oczekiwane, a przede wszystkim ma ogromne znaczenie dla jego harmonijnego i wszechstronnego rozwoju, także w zakresie szeroko rozumianej kultury. Anna Łobos<sup>2</sup> zwraca uwagę, że harmonijny rozwój człowieka możliwy jest właśnie dzięki głębokiemu zakorzenieniu w kulturze oraz dzięki zachowaniu ciągłości tradycji. Helena Danel-Bohrzyk<sup>3</sup> mówi o potrzebie jej zachowania, a wręcz o konieczności kształtowania świadomości grupowej i przynależności do narodu, do jego „małych ojczyzn”. W zachowaniu tej ciągłości kultury istotne znaczenie miała i nadal ma – jak twierdzi Jadwiga Uchyła-Zroski<sup>4</sup> – autentyczna, spontaniczna kultura dzieci. Nie można wreszcie nie wspomnieć o modelu kształcenia dzieci funkcjonującym w międzywojennej Polsce, który uwzględniał znajomość, a przede wszystkim poszanowanie własnej tradycji narodowej<sup>5</sup>.

W takim właśnie niezwykle wartościowym wychowaniu osadzonym silnie w kulturze i tradycji ważną rolę pełni kultura folklorystyczna. Według Karola Daniela Kadłubca<sup>6</sup> żyje ona tylko wtedy, kiedy jest w społecznym obiegu. Danel-Bohrzyk<sup>7</sup> wskazuje, że folklor jako wytwór społeczności wyraża jej idee, przez co jest łatwiej przyswajalny.

W ostatnim czasie coraz częściej mówi się o konieczności kształcenia i wychowania uwzględniającego lokalne i regionalne wartości, jakie przynosi kultura ludowa, w tym oddziaływanie przez muzykę i taniec. Coraz częściej zauważalne są bardzo szczególne działania zmierzające do podkreślenia odrębności własnej kultury<sup>8</sup>. Niemniej jednak – jak twierdzi Łobos<sup>9</sup> – trudno w wolnej Polsce odnaleźć młodym własną tożsamość, a sztuka ludowa w oczach młodzieży, co podkre-

<sup>2</sup> A. ŁOBOS: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia. Wprowadzenie do problematyki*. W: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia*. Red. M. KNAPIK, A. ŁOBOS. Bielsko-Biała 2009, s. 7.

<sup>3</sup> H. DANIEL-BOHRZYK: *Folklor w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży*. W: *Folklor i folklorystyka w edukacji i wychowaniu*. Red. H. DANIEL-BOHRZYK, J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2003, s. 11.

<sup>4</sup> J. UCHYŁA-ZROSKI: *Dziecięce zabawy ludowe. Z badań folklorystycznych*. W: *Folklor i folklorystyka w edukacji i wychowaniu...*, s. 88.

<sup>5</sup> B. DUTKIEWICZ: *Możliwości zastosowania folkloru muzycznego na zajęciach kierunkowych w ramach metody rytmiki*. W: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia...*, s. 94–95; M. PRZYCHODZIŃSKA-KACICZAK: *Polskie koncepcje powszechnego wychowania muzycznego. Tradycje – współczesność*. Warszawa 1987, s. 42–43.

<sup>6</sup> D.K. KADŁUBIEC: *Folklorystyka na przełomie wieków*. Cieszyn 1999; IDEM: *Metodologiczne aspekty interdyscyplinarności folklorystyki*. W: *Folklorystyka na przełomie...*, s. 13–19.

<sup>7</sup> H. DANIEL-BOHRZYK: *Folklor w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży...*, s. 12.

<sup>8</sup> M. PIOTROWSKA-BOGALECKA: *W domu dźwięków. Folklor w pedagogice muzycznej Zoltana Kodály*. W: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia...*, s. 67.

<sup>9</sup> A. ŁOBOS: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia. Wprowadzenie...*, s. 7.

śła wielu autorów, jest nieciekawa, nieinteresująca i traci swoją wartość. Istotne jest zatem odpowiednie nauczanie, rozpoczynające się od poznawania najpierw własnego otoczenia<sup>10</sup>, a co za tym idzie, kształtowania poczucia własnej tożsamości regionalnej. Warto w tej sytuacji spojrzeć na nauczanie w sposób interdyscyplinarny, włączając węż kulturę, a w jej ramach folklor, który – według Grażyny Darlak – łączy zwyczaje, obrzędy oraz przejawy kultury artystycznej, takie jak: literaturę, muzykę i taniec<sup>11</sup>.

Rolę folkloru muzycznego w edukacji muzycznej określić należy w odniesieniu „do otaczającej nas rzeczywistości, do kształtowanych odczuć, spostrzeżeń czy zanikających tradycji”<sup>12</sup>. Należy zwrócić uwagę na kształtowanie takich wartości, jak: poczucie przynależności i obowiązku, empatia, integracja, zważanie na innych, rozumienie. Ogólne funkcje folkloru muzycznego w procesie edukacji muzycznej zostały omówione przez Katarzynę Dadak-Kozicką<sup>13</sup>. Wśród nich znajdują się: funkcja zabawowa, ogólnorozwojowa, ogólnopoznawcza, integrująca, poznawczo-muzyczna, estetyczna, ekspresyjno-twórcza. Wszystkie zaś wskazują na szeroki zakres możliwości oddziaływania na rozwój dziecka, wpisując się w całokształt jego edukacji muzycznej.

Wojciech Zając<sup>14</sup> podkreśla za Zygmuntem Łomnym, iż edukacja „zawsze była i jest zależna od kultury. Bez kultury nie ma edukacji”. Wykorzystanie okresu przedszkolnego do kształtowania i rozwijania systemu wartości poprzez m.in. oddziaływania w zakresie kultury ludowej wydaje się jak najbardziej niezbędne i konieczne, szczególnie że jest to okres, kiedy dziecko wchłania najszybciej, bez wysiłku, wszelkie informacje. Barbara Bernacka<sup>15</sup> podkreśla, iż ten czas należy właściwie wykorzystać, stosując różnorodne środki służące stymulacji i wspomaganiu rozwoju. Kształcenie muzyczne, kształcenie taneczne, ale także kształcenie uwzględniające pozostałe dziedziny sztuki to wychowywanie człowieka wrażliwego i wszechstronnego.

---

<sup>10</sup> A. ŁOBOS: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia. Wprowadzenie...*; M. BANACH: *Edukacyjne aspekty pracy amatorskich zespołów folklorystycznych*. Kraków 2002.

<sup>11</sup> G. DARLAK: *Folklor w koncepcji wychowania muzycznego Carla Orffa*. W: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia...*, s. 85.

<sup>12</sup> M. KACZMARKIEWICZ: *Aspekt edukacyjny muzyki ludowej w tradycji wychowania muzycznego*. W: *Folklor i folklorizm w edukacji i wychowaniu...*, s. 21.

<sup>13</sup> J.K. DADAK-KOZICKA: *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa 1996.

<sup>14</sup> W. ZAJĄC: *Fenomen wychowania jako archetypiczny proces powrotu*. W: *Folklor – edukacja, sztuka, terapia...*, s. 20.

<sup>15</sup> B. BERNACKA: *Rytmika Emila Jaques-Dalcroze'a kluczem do umysłu dziecka*. W: *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji*. Red. E. ALEKSANDROWICZ, E. WOJTYGA, M. OWCZAREK, A. SKRZYPCZAK, M. PANIUTA, J. SOBIERA. Łódź 2005, s. 142.

## Edukacja muzyczna – systemy wychowania muzycznego a folklor

W edukacji dziecka wszelkie oddziaływania inspirowane ludową kulturą artystyczną, takie jak: literatura, muzyka i taniec, powinny zajmować istotne miejsce, uwzględniając jednocześnie wielotorowe i wielozmysłowe kształcenie.

We współczesnej edukacji muzycznej nadal chętnie odnosimy się do standardów aktywnego wychowania muzycznego, jakie zostały wyznaczone w I połowie XX wieku przez trzech pedagogów: Emila Jaques-Dalcroze'a, Zoltána Kodály'a i Carla Orffa. Zwracali oni uwagę na konieczność powszechnej i wczesnej edukacji muzycznej. Folklorystyczne wątki, inspiracje, a także możliwości wykorzystania muzyki i tańców ludowych spotykamy w dwóch głównych koncepcjach wychowania muzycznego: Zoltána Kodály'a i Carla Orffa. Obaj zakładali rozpoczynanie edukacji muzycznej od tego, co znane i rodzime, od muzyki najbliższej dziecku, a więc od folkloru określonego regionu, państwa. W koncepcji Kodály'a zwraca uwagę holistyczne podejście do folkloru: muzyka, taniec, język<sup>16</sup>. Węgierska muzyka ludowa oparta na pentatonice i skalach modalnych, wzory rytmiczne i melodyczne były niejednokrotnie inspiracją do ćwiczeń umuzykalniających, a opanowanie prostych pieśni i tańców ludowych pomagało w uczeniu rozumienia muzyki, np. w przyswojeniu konstrukcji zdania muzycznego<sup>17</sup>. Niezwykle szerokie możliwości daje także system Orffa, gdzie istotną rolę odgrywa ruch, gest, taniec, muzyka i słowo. Jak podkreśla Grażyna Darlak<sup>18</sup>, we wspomnianym systemie forma ruchowej ekspresji artystycznej niejednokrotnie ma charakter zbiorowy – podobnie jak dzieje się to w tańcach ludowych.

O powszechnym zasięgu wychowania muzycznego mówił również twórca metody rytmiki – Jaques-Dalcroze. Eksperymentując z muzyką i ruchem, doszedł do wniosku, że to przede wszystkim muzyka jest bodźcem do działań ruchowych, wpływa na ich przebieg. Jego idee były różnorodnie i wielokierunkowo rozwijane, głównie ze względu na drogi, które wybierali jego uczniowie. Istotny – w rozpowszechnieniu tej metody – jest sposób pracy, w którym nauczyciel ma olbrzymią odpowiedzialność dotyczącą tego, czego będzie uczyć. Według Jaques-Dalcroze'a rytmika nie była sztuką samą w sobie, ale raczej przygotowaniem do rozumienia sztuki i co za tym idzie, przygotowaniem do odbierania i doświad-

---

<sup>16</sup> W. PIOTROWSKA-BOGALECKA: *W domu dźwięków. Folklor w pedagogice...*, s. 71.

<sup>17</sup> L. MATUSZEK: *Postawa nauczyciela a edukacja muzyczna i miejsce ludowości w nauczaniu zintegrowanym*. W: *Folklor i folkloryzm w edukacji i wychowaniu...*, s. 120.

<sup>18</sup> G. DARLAK: *Folklor w koncepcji wychowania muzycznego...*, s. 89.

czania muzyki w całości, zarówno pod względem estetycznym, stylistycznym, jak i pod względem złożoności jej składowych elementów (dzieła muzycznego, budowy). Jego metoda – o czym wspomina Barbara Dutkiewicz<sup>19</sup> – nie opiera się na zastosowaniu folkloru i nie ma związku z poczuciem tożsamości narodowej, ale też nie ogranicza jej żaden konkretny styl muzyczny, co pozwala na szeroki zakres oddziaływania muzyką o różnej stylistyce, formie, uwrażliwiając na niuanse stylistyczne i wyrazowe.

To, co nadal istotne i ważne dla współczesnej edukacji muzycznej, a na co kładli szczególny nacisk wspomniani powyżej pedagodzy, to aktywny udział w muzyce. Głównymi celami są: rozumienie muzyki oraz poznanie prawdziwej kultury muzycznej, również tej najbliższej, czyli rodzimego folkloru. Niezwykle ważnym czynnikiem łączącym omawiane metody jest aktywne, twórcze doświadczenie własne: praktyka poprzedza teorię – w myśl założenia: odczuwam – wykonuję – pojmuję (Jaques-Dalcroze), muzykowanie poprzedza wiedzę muzyczną (Kodály), ruch i gest niejednokrotnie prowadzą do tworzenia muzyki i jej rozumienia (Orff).

Systemy Jaques-Dalcroze'a, Kodály'a i Orffa wytyczyły drogę dla edukacji muzycznej w XX wieku. Miały istotne znaczenie nie tylko dla rozwoju umiejętności i wiedzy muzycznej, ale także dla rozwoju poznawczego i społecznego dzieci. Ku tym samym celom dążą wszelkie działania wykorzystujące tańce ludowe. U progu XXI wieku edukacja muzyczna, czerpiąc z tych jakże wartościowych dokonań, nie powinna skłaniać się tylko i wyłącznie do roli kształcenia muzyka-artysty. Powinna być przede wszystkim wychowywaniem człowieka, wzmacniającym poczucie własnej wartości, wspomagającym jego rozwój we wszystkich sferach, umożliwiającym nabywanie określonych zainteresowań oraz wyposażającym w system wartości, który związany jest z poczuciem tożsamości i umiejętnością umiejscowienia siebie w określonej kulturze. Szczególną rolę w tym obszarze oddziaływać mają do spełnienia muzyka i taniec ludowy.

## Taniec ludowy we wczesnej edukacji przedszkolnej i szkolnej

Sam taniec jest zjawiskiem trudno uchwytnym, ponieważ – jak twierdził Roderyk Lange<sup>20</sup> – nie jest obiektem materialnym, jest obecny tylko wtedy, gdy człowiek jest w nim pogrążony. I choć od antyku po współczesność był i jest jednym

<sup>19</sup> B. DUTKIEWICZ: *Możliwości zastosowania folkloru muzycznego na zajęciach kierunkowych...*, s. 93.

<sup>20</sup> R. LANGE: *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*. Kraków 1988, s. 6.

z głównych komponentów kultury, łącząc ludzi w każdym wieku, środowisku i kraju, to jednak nie zawsze był traktowany jako jeden z istotnych składników ludzkiego bytu<sup>21</sup>. Wszędzie tam, gdzie więź społeczna jest dobrze zachowana, taniec jest potrzebą, jednocześnie stanowiąc integralną część życia zbiorowości i przejmując wiele funkcji, niekiedy bardzo ściśle powiązanych z obrzędami i zwyczajami – np. jako rytuał w momentach ważnych życiowych zmian (tańce inicjacyjne, żałobne, weselne). Współcześnie taniec – w tym oczywiście również taniec ludowy – nadal pozostaje istotnym składnikiem kultury. Wykorzystywany jest również w edukacji oraz jako narzędzie terapeutyczne (choreoterapia, psychoterapia tańcem).

Tradycyjny folklor muzyczny i taneczny jest dzisiaj często obecny w formie widowisk artystycznych realizowanych przez zespoły regionalne. W przeszłości jednak taniec ludowy nie miał charakteru uprzednio przygotowanego widowiska. W zbiorowych tańcach społeczność doświadczała przede wszystkim poczucia wspólnoty<sup>22</sup>, taniec pozwalał na utożsamianie z grupą społeczną lub zawodową.

Jaką więc taniec może pełnić rolę w rozwoju dziecka w wieku przedszkolnym? Skłanianie się wyłącznie ku jego funkcji rozrywkowej, czyli doznawaniu uczucia przyjemności i urozmaiceniu zabawy, wydaje się nieco powierzchownym potraktowaniem roli tej formy aktywności dzieci. Zasadne zatem wydaje się wyznaczenie zasadniczych celów oraz możliwości edukacyjnych i wychowawczych, które mogą być realizowane i osiągnane poprzez wykorzystanie ludowych form tanecznych.

Oprócz różnego rodzaju oddziaływań edukacyjno-wychowawczych realizowanych na etapie edukacji przedszkolnej, kształcenie muzyczne, muzyczno-ruchowe (w tym zastosowanie prostych form tanecznych, np. tańców regionalnych, tańców różnych narodów) mają ogromne znaczenie. Głównie ze względu na ich społeczne walory, takie jak: współpraca w grupie, integracja, zważanie na innych, odpowiedzialność. Taniec (często także taniec ludowy) jest jedną z podstawowych i ulubionych form aktywności dziecka w wieku przedszkolnym. Ta forma zabawy pełni jednocześnie określone – istotne dla jego harmonijnego rozwoju – funkcje: ogólnorozwojową i wspomagającą. Ma znaczenie dla motorycznego rozwoju dziecka: dla jego sprawności, elastyczności, koordynacji ruchowej oraz dla usprawniania procesów poznawczych, takich jak pamięć, uwaga (szczególnie w zakresie koncentracji). Wspomaganie funkcji uwagi jest dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, zasadne. Równie ważne jest także kształcenie orientacji prze-

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 101.

strzennej i wycucia przestrzeni. Jako forma ekspresji muzyczno-ruchowej tańiec jest sposobem wyrażania się dziecka i jego odczuwania świata. Umożliwia wreszcie kształtowanie i rozwijanie systemu wartości.

W edukacji przedszkolnej widzimy zatem szczególne miejsce do zastosowania tańca ludowego, przede wszystkim ze względu na jego prostotę, klarowność formy, wykorzystanie prostych i koniecznych w rozwoju dziecka struktur tanecznych, które uwarunkowane są anatomicznymi możliwościami ciała ludzkiego. Są to główne jednostki ruchu: kroki, skoki, obroty; gesty rąk, nóg; ruchy głowy i tułowia oraz charakterystyczne formy i ustawienia przestrzenne. Bardzo popularna jest np. forma koła, która występuje w tańcach różnych kultur od zabaw dziecięcych po oficjalne uroczystości, dość wspomnieć tańce izraelskie czy bałkańskie, a także polskie tańce ludowe i tańce narodowe. Wykorzystywana we wczesnych zabawach dziecięcych umożliwia rozwijanie poczucia więzi, wspólnoty, poprawia funkcjonowanie w grupie, sprzyja komunikacji. Stosowanie owych „ruchowych aspektów” tańca ludowego pozwala na rozwijanie samodyscypliny, świadomości ciała i umiejętności panowania nad nim, a także kontroli zachowania.

## Zastosowanie tańca ludowego w programach edukacyjnych na przykładzie placówek przedszkolnych Cieszyna

Wiele lat temu Janina Marcinkowa<sup>23</sup> zwracała uwagę, że tradycyjny folklor taneczny można oglądać już tylko w wykonaniu zespołów regionalnych, których działalność niewątpliwie ma znaczenie dla podtrzymania ludowej twórczości artystycznej. Marek Banach<sup>24</sup> dostrzega i docenia działanie w Polsce dużej ilości zespołów folklorystycznych różnych typów (regionalnych, pieśni i tańca), prezentujących dorobek kulturalny swoich i innych regionów Polski, bogactwo strojów, gwarę ludową, obyczaje i obrzędy. I tak np. na terenie Śląska Cieszyńskiego działają liczne profesjonalne i amatorskie zespoły regionalne. Warto tu wymienić przede wszystkim: Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej im. Janiny Marcinkowej, działający w Cieszynie, Zespół Pieśni i Tańca „Olza”, działający przy Zarządzie Głównym Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego

<sup>23</sup> J. MARCINKOWA: *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego*. Warszawa 1969, s. 23.

<sup>24</sup> M. BANACH: *Edukacyjne aspekty pracy amatorskich zespołów folklorystycznych*. Kraków 2002, s. 11.

w Czeskim Cieszynie (Republika Czeska) – oba zespoły powstały dzięki Marcinkowej, czy też Estradę Regionalną „Równica” i Estradę Ludową „Czantoria” działające w Ustroniu.

Badając amatorski, folklorystyczny ruch artystyczny, Banach poruszył niezwykle istotne zagadnienie związane z możliwością kształtowania dzięki tej działalności postaw prospołecznych, takich jak: współpraca, współdziałanie, umiejętność życia w grupie<sup>25</sup>. Działania amatorskiego folklorystycznego ruchu artystycznego określił jako ważne ogniwo w procesie wielostronnego wychowania w auto-kreacji, poczuciu estetyki, moralności czy patriotyzmu.

Nadal jednak pozostaje do zagospodarowania ogromny obszar w zakresie edukacji muzycznej. Tradycyjna, artystyczna kultura ludowa w postaci muzyki, śpiewu i tańca powinna być istotną i stałą częścią edukacji dziecka od najwcześniejszych lat – również na terenie przedszkola i szkoły. Pociąga to za sobą konieczność kompetentnego i kompleksowego – jak mówi Alina Kopoczek<sup>26</sup> – przygotowania obecnych i przyszłych pedagogów oraz nauczycieli muzyki do pracy w różnych środowiskach. Wysokie kompetencje nauczycieli w zakresie edukacji muzycznej, w tym również edukacji związanej z kulturą ludową, są niezmiernie ważnym zagadnieniem. Jednak dobra jakość kształcenia nauczycieli wydaje się w ostatnich latach mocno „nadszarpnięta”. Wiesława Sacher<sup>27</sup> podkreśla, iż obecny stan przygotowania nauczycieli kończących studia licencjackie i magisterskie w Polsce (w innych krajach także) jest daleki od doskonałości i wymaga korekty. Autorka zwraca uwagę na dużą rozbieżność poziomu kompetencji muzycznych wśród nauczycieli. Poprawa tej sytuacji wiązałaby się z poszerzeniem programów na kierunkach pedagogicznych o dodatkowe godziny na zajęcia umuzykalniające lub muzyczno-ruchowe, w których student miałby możliwość poznania praktycznych sposobów wykorzystania podstawowych systemów edukacji muzycznej, umożliwiających wielozakresowe oddziaływanie na rozwój dziecka, oraz pozostałych form zabawowych (muzyki, tańca ludowego). Niestety, ilość godzin przeznaczonych na zajęcia umuzykalniające na kierunkach związanych z pedagogiką wczesnoszkolną w ostatnich latach drastycznie zmalała. Obecnie jest to wyłącznie 90 godzin (zajęcia umuzykalniające i metodyka muzyki) w 3-letnim cyklu kształcenia na studiach I stopnia. Jak widać, w takiej sytuacji trudno wymagać

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>26</sup> A. KOPOCZEK: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowych*. Katowice 1993, s. 5.

<sup>27</sup> W. SACHER: *Pedagogika muzyki. Teoretyczne podstawy powszechnego kształcenia muzycznego*. Kraków 2012, s. 143.

od młodych nauczycieli edukacji wczesnoszkolnej wysokiego poziomu przygotowania w zakresie edukacji muzycznej, ruchowej i tanecznej.

Nieco inaczej i trochę lepiej kształtuje się sytuacja na kierunkach związanych z edukacją artystyczną, gdzie folklor muzyczny jest od wielu lat jednym z bardzo ważnych przedmiotów teoretycznych. Na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej w Cieszynie na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach poszerzono zakres przedmiotów praktycznych na specjalnościach: rytmika w edukacji dziecka oraz terapia muzyczna w działaniach pedagogicznych o przedmioty: folklor w edukacji dziecka oraz folklor w terapii. W ramach obu przedmiotów studenci mogą zapoznać się z możliwościami wykorzystania w edukacji i w terapii szeroko pojętej kultury ludowej – głównie związanej z obrzędami, tradycjami, muzyką i tańcem.

Wśród najważniejszych aspektów, na które należy zwrócić szczególną uwagę, określając tym samym miejsce muzyki ludowej w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży, Maria Kaczmarekiewicz<sup>28</sup> wymienia m.in. repertuar i jego wykorzystanie w programach szkolnych. Analizując Podstawę programową wychowania przedszkolnego dla przedszkoli, oddziałów przedszkolnych w szkołach podstawowych oraz innych form wychowania przedszkolnego (rozporządzenie MEN z dnia 23 grudnia 2008 roku, Dz.U. z dnia 15 stycznia 2009 roku Nr 4, poz. 17), odnajdujemy główne cele wychowania przedszkolnego, a wśród nich m.in.: „wprowadzenie dzieci w świat wartości estetycznych i rozwijanie umiejętności wypowiedzania się poprzez muzykę, małe formy teatralne oraz sztuki plastyczne”, a także „kształtowanie u dzieci poczucia przynależności społecznej (do rodziny, grupy rówieśniczej i wspólnoty narodowej) oraz postawy patriotycznej”<sup>29</sup>. Podstawa programowa uwzględnia tzw. wychowanie przez sztukę (tzn. zastosowanie muzyki i śpiewu, płaśów i tańca), jednocześnie zakładając, że dziecko kończące przedszkole i rozpoczynające naukę w szkole podstawowej wśród wielu umiejętności muzyczno-ruchowych rozwinię następujące: śpiewanie piosenek z dziecięcego repertuaru i łatwych piosenek ludowych, aktywne i chętne uczestnictwo w zbiorowym śpiewie, w tańcach i muzykowaniu.

Niezależnie od problemu przygotowania nauczycieli pod względem wiedzy i umiejętności związanych z folklorem, należy jednak przyznać, iż wiele placówek przedszkolnych i szkolnych proponuje, oprócz obowiązujących treści zawar-

<sup>28</sup> M. KACZMAREKIEWICZ: *Aspekt edukacyjny muzyki ludowej...*, s.21.

<sup>29</sup> Załącznik nr 1 do rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 roku (Dziennik Ustaw z dnia 15 stycznia 2009 roku Nr 4, poz. 17), Podstawa programowa wychowania przedszkolnego dla przedszkoli, oddziałów przedszkolnych w szkołach podstawowych oraz innych form wychowania przedszkolnego.

tych w podstawach programowych, własne ścieżki edukacyjne uwzględniające dziedzictwo kulturowe, co zauważa Danel-Bobrzyk<sup>30</sup>.

Jednym z przykładów jest autonomiczny program wychowania w przedszkolu pt. *W moim świecie*, opracowany w 2009 roku przez kadrę cieszyńskiego Przedszkola nr 20. W rozdziale dotyczącym edukacji społeczno-moralnej *Nie jestem sam* proponowane są cele zakładające realizację bardziej szczegółowych zadań, takich jak: zaznajamianie dzieci z tradycjami regionu i kraju, wyrabianie poczucia współodpowiedzialności za ich los. Autorki uwzględniają znajomość swojego miasta dawniej i dziś, dostrzeganie piękna i oryginalność własnego regionu, w tym zainteresowanie miejscowym folklorem i tradycją (pieśni i stroje), znajomość i umiejętność śpiewania przyśpiewek ludowych, uczestniczenie w zabawach związanych z regionem i w imprezach regionalnych, umiejętność **prezentowania układów słowno-tanecznych** z wykorzystaniem gwary oraz **tańców regionalnych**. Potwierdzenie założeń tego autorskiego programu mieli przyjemność zobaczyć uczestnicy Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej pn. *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*, która odbyła się w dniach 5–6 marca 2014 roku w Cieszynie na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Dzieci z grupy III tegoż przedszkola (rok szkolny 2013/2014), przygotowane pod kierunkiem Grażyny Kumiegi i Wioletty Olszar, w oryginalnych strojach cieszyńskich zaprezentowały proste opracowania charakterystycznych dla Śląska Cieszyńskiego tańców, takich jak: Cieszyniok, Koziorajka, Błogosławiony (Żegnany, Biskup), Litery (taniec znany na całym Górnym Śląsku, pochodzący z opolskiego Czworok, znany pod nazwą Rechter), Diobolek. Z pełną świadomością, iż harmonijny rozwój dziecka zależy od jak największej ilości bodźców i doświadczeń, wśród których niezmiernie istotne są te, które uwzględniają edukację przez sztukę, autorki założyły także oddziaływanie i wykorzystywanie elementów sztuki ludowej w pracach plastycznych oraz zapoznawanie z tradycjami i obrzędami.

Oczywiście to tylko jeden z wielu przykładów, pokazujący, w jaki sposób przedszkola dostosowują własne treści programowe zarówno do Podstawy programowej, jak i do czynników, a także uwarunkowań kulturowych danego regionu. W Cieszynie niemal każde przedszkole stara się uwzględnić w indywidualnych programach i ich realizacjach treści związane z kulturą, historią i tradycją Polski i regionu. Wiele cieszyńskich przedszkoli dysponuje oryginalnymi lub własnoręcznie wykonanymi strojami cieszyńskimi, które zawierają charakterystyczne elementy tradycyjnego stroju Śląska Cieszyńskiego (m.in. żywotek, kabotek,

---

<sup>30</sup> H. DANIEL-BOBRZYK: *Folklor w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży...*

srebrne „hoczki” u żywotka, srebrne i pozłacane broszki i naszyjniki oraz szerokie pasy ze srebrnych łańcuchów).

Wśród najważniejszych zjawisk kulturowych artystycznej twórczości ludowej, pozostających w zainteresowaniu edukacji muzycznej, Danel-Bohrzyk<sup>31</sup> wymienia: pieśni ludowe, muzykę instrumentalną i taniec. Obok wielu, jakże istotnych oddziaływań, taniec ludowy jest kolejnym, które ma znaczenie dla wielokrotnie wspomnianych w niniejszym artykule aspektów funkcjonowania dziecka – dla jego harmonijnego rozwoju, jego wrażliwości i otwartości na wartości związane z poczuciem tożsamości. Zarówno ucząc się muzyki, jak i tańcząc, dziecko przede wszystkim bawi się, a dzięki zabawie zdobywa i rozwija umiejętności – motoryczne, poznawcze, społeczne, rozwija także zdolności muzyczne i ogólne<sup>32</sup>. Inspiracją do rozwijania tychże aktywności jest przede wszystkim nauczyciel, dlatego tak ważne są: jego postawa, zaangażowanie, wiedza i umiejętności, które bezwzględnie powinny wynikać z jego własnego doświadczenia. Wszechstronny, wrażliwy i twórczy nauczyciel (ale też i rodzic) to wszechstronne, wrażliwe i twórcze dziecko.

EWA BOGDANOWICZ

## Úloha lidového tance v předškolním hudebním vzdělávání

### Shrnutí

Autorka čerpá z předpokladů proudu nové výchovy a na jejich základě věnuje pozornost nezvykle důležitým aspektům spojeným s výchovou dítěte, dnes jistě známým a samozřejmým pro většinu pedagogů, ale nadále hodným zdůraznění vzhledem k jejich aktuálnosti, především v současném hudebním vzdělávání. Řeč tu je především o učení se pomocí aktivní, tvůrčí osobní zkušenosti aktivující všechny smysly, ale také o nutnosti podpořit harmonický a všestranný rozvoj dítěte rovněž v oblasti široce chápané kultury, zvláště spojené s domácím folklorem. Zdá se, že vzdělávání uměním, včetně hudbou a tancem, ač je v posledních letech upozaděno, naplňuje tyto předpoklady neměnně již mnoho let. V příspěvku jsou obsaženy informace spojené s hudebním vzděláváním dítěte v předškolním věku, informace využívané při vzdělávání, jež vycházejí ze základů nové výchovy – systémy hudební výchovy, především v kontextu jejich folkloristických inspirací, předpokladů a také možnosti uplatnění. Najdeme zde také in-

<sup>31</sup> H. DANEL-BOBRZYK: *Folklor w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży...*

<sup>32</sup> W. SACHER: *Pedagogika muzyki...*, s. 143.

formace např. o praktickém uplatnění lidového tance jako jedné z forem, které mají význam pro vytváření systému hodnot, který je spojen s pocitem identity a se schopností zasadit se do určité kultury.

**Klíčová slova:** kultura, předškolní vzdělávání, hudební vzdělávání, lidový tanec.

EWA BOGDANOWICZ

### The role of folk dance in pre-school music education

#### Summary

Using the principles of the New Education movement, the author directs our attention to extremely important aspects of child education. However known and obvious they may be for the majority of teachers, they are still worth emphasizing because they remain topical, mainly in contemporary music education. What we have in mind is primarily teaching through active, creative personal experience, which engages all the senses. Moreover, it is necessary to support a harmonious and comprehensive child's development within the range of broadly understood culture, especially that connected with native folklore. Although slightly marginalized recently, education through art, including music and dance, seems to have been a part of these assumptions for many years. The article provides information on music education of pre-school children and the currently used systems of music education derived from the principles of New Education, mainly in the context of their folklore inspirations, premises and possible applications. We can also find information concerning the practical application of folk dance as one of the forms relevant for the shaping of the systems of values, which is connected with the sense of identity and the ability to discover oneself in particular culture.

**Key words:** culture, pre-school education, music education, folk dance.

ANNA WALUGA

## Muzyka ludowa a program *muzyki*

Posługując się terminem *program muzyki*, zakładam taki program, którego celem jest, mówiąc ogólnie – nauka muzyki. U jego podstaw widzę obecność repertuaru, czy inaczej mówiąc materiału muzycznego związanego z muzyką ludową, który implikuje podstawowe jego cele, możliwe do realizacji w każdym typie szkoły – muzycznej lub powszechnej. Idea, być może utopijna, zakłada, że przez czynne uprawianie muzyki ludowej można opanować mowę i język muzyczny jako środki służące różnym aspektom poznawania muzyki. Propozycja ta może stanowić inspirację dla kompetentnego i wrażliwego nauczyciela w realizowaniu treści programu muzyki, szczególnie w pierwszym etapie nauczania.

W dobie ciągłych zmian w programach muzyki, jakie obserwujemy na przestrzeni kilkudziesięciu ostatnich lat, nietrudno zauważyć, że muzyka ludowa jest w nich różnie traktowana: raz bywa bardziej eksponowana, raz zajmuje podrzędne miejsce. Nie stanowi swoistego klucza do poznawania muzyki, nie jest traktowana jak ojczysta mowa i język; występuje okazjonalnie jako ilustracja zagadnienia kultury ludowej, a także zwyczajów i obrzędów.

Programy nauczania przybierają różne formy oraz opierają się na różnych wytycznych i przepisach wydawanych przez odpowiednie ministerstwa. Ostatnio w szkolnictwie powszechnym mamy do czynienia ze standardami edukacji muzycznej, które – jak piszą autorzy – „mają wspierać kreatywne poszukiwania nowych treści, metod i form nauczania muzyki w szkołach ogólnokształcących oraz stanowić pomoc w tworzeniu autorskich programów w tym zakresie na wszystkich poziomach edukacji”<sup>1</sup>. Dla szkół muzycznych opracowane zostały

---

<sup>1</sup> *Standardy edukacji muzycznej*. Red. A. BIAŁKOWSKI. Warszawa 2010, s. 8.

„podstawy programowe”, które zawierają „treści nauczania” dla poszczególnych przedmiotów<sup>2</sup>. Analizując oba dokumenty, trudno nie zgodzić się z ich zawartością, której efekty realizacji najpełniej widać w rozdziałach: *Osiągnięcia uczniów* – w standardach dla szkół ogólnokształcących czy *Efekty kształcenia* – w podstawie programowej dla szkoły muzycznej.

## Programy nauczania bez repertuaru muzycznego

Rolą programu jest określenie przede wszystkim treści nauczania zgodnych z podstawami programowymi, a w szczególności określenie celów nauczania i sposobu ich ujęcia oraz osiągnięć uczniów.

Można zauważyć, że w szkole muzycznej, szczególnie zaś w programie kształcenia słuchu, zachodziły zmiany znacznie mniej dynamiczne i występowały rzadziej niż w programach muzyki w szkole ogólnokształcącej, mimo podobieństwa obu przedmiotów.

W latach 90. ubiegłego stulecia, kiedy to rozpułała się burza powstających i zatwierdzanych przez MEN programów, nauczyciel stawał przed nie lada problemem – co wybrać? Nie miejsce tu na dywagacje o marketingu i atrakcyjnych zabiegach wydawców podręczników nastawionych na największą sprzedaż. Interesujące jest ciągle aktualne pytanie nauczycieli muzyki: czego i jak (nie wspominając – kiedy) uczyć? Jako wieloletni praktyk – nauczyciel kształcenia słuchu w szkole muzycznej, a także muzyki w szkole ogólnokształcącej – nieraz zastanawiałam się, czego wykształcony muzycznie nauczyciel potrzebuje, aby uczyć muzyki. Czyż uświadomienie sobie podstawowej triady muzycznej: muzykę się komponuje, odtwarza i słucha – nie wystarczy, aby dobrze uczyć? Kwestia programu to wówczas wyłącznie repertuar, a więc muzyka skomponowana czy stworzona, w różnych formach odtwarzana i słuchana. Dotykamy tu więc najistotniejszego elementu edukacji muzycznej, jakim jest sama muzyka. „Tylko dobra muzyka trwale wzbogaca człowieka” – pisze Katarzyna Dadak-Kozicka<sup>3</sup>, przypominając bardzo ważną zasadę edukacji muzycznej i nawiązując do najlepszych wzorów w tym względzie, wskazanych już przez Kodály’a, który uważał, że „trzeba tylko po nią sięgnąć”, reszta należy do mądrego i wrażliwego muzycznie na-

---

<sup>2</sup> Por.: *Projekt podstawy programowej dla szkół muzycznych I stopnia. Rytmika z kształceniem słuchu*. Warszawa 2013, s. 52–54.

<sup>3</sup> K. DADAK-KOZICKA: *Śpiewajże mi jako umiesz. Muzykowanie w szkole według koncepcji Kodály’a*, Warszawa 1992, s. 8.

uczyciela. Przechodzenie jakby „mimochodem” do coraz trudniejszych utworów jest jednym z większych sukcesów pedagogów kodalyowskich, którzy – jak wspomina autorka – uważają, że wielką muzykę mogą śpiewać i rozumieć wszyscy, pod warunkiem, że była ona wcześniej i mądrze uczona<sup>4</sup>.

Mój niepokój budzi niezwykle rozbudowana forma propozycji programowych obu szkół, w których ginie to, co dla nauczyciela może być najważniejsze – sama muzyka. Widać to najwyraźniej w podstawach programowych dla pierwszego okresu nauki (klasy I–III) szkół muzycznych. Na czoło wysuwają się takie zadania, jak: kształcenie teoretycznych podstaw wiedzy muzycznej, śpiewanie i rozpoznawanie: gam, trójdźwięków, interwałów... Na drugi plan schodzi rozwijanie umiejętności muzycznych. Do sedna sprawy bardziej zbliżają się treści standardów osiągnięć uczniów dla szkół ogólnokształcących, które koncentrują się wokół: ekspresji i umiejętności tworzenia wypowiedzi muzycznej, a także wiedzy i umiejętności posługiwania się językiem muzycznym.

Można by porównać kształcenie muzyczne z równoległe odbywającym się kształceniem językowym – nauką języka ojczystego, w którym jednym z podstawowych celów jest opanowanie mowy ojczystej dla poznania języka, gdyż za jego pomocą można komunikować się, zapoznawać się i wgłębiać w interesującą literaturę, a nierzadko ją tworzyć. Dlaczego zatem tak niechętnie, z oporem podchodzi się do zagadnień programowych wskazujących na zdobycie umiejętności czytania muzyki przez wszystkie dzieci, niezależnie od typu szkoły, która to umiejętność może być w różny sposób wykorzystywana, przede wszystkim jednak ma prowadzić do głębszego poznania muzyki?

W dostępnych materiałach, takich jak wspomniane standardy czy podstawy programowe, nie znajdziemy informacji o tym, jaka muzyka i jaka jej systematyka powinna leżeć u podstaw edukacji. Jeśli przyjmiemy, że języka muzycznego można się nauczyć na takich samych zasadach, na jakich dziecko uczy się języka ojczystego – przez uczestniczenie w mowie dorosłych, a więc nieformalnie, to należy kierować się w stronę polskiej, czyli rodzimej muzyki ludowej, będącej swoistą mową muzyczną<sup>5</sup>. Nietrudno wywnioskować, że ta właśnie muzyka

---

<sup>4</sup> K. DADAK-KOZICKA: *Muzyka jako wyraz przemian kultury w świetle twórczości Zoltána Kodálya*. W: *Muzyka wobec przemian kultury i cywilizacji*. Red. L. BIELAWSKI, K. DADAK-KOZICKA, A. LESZCZYŃSKA. Warszawa 2001, s. 66; por. także: D. LENSKA: *Kształcenie słuchu w programie „Śpiewających klas”*. W: *Artystyczne aspekty kształcenia słuchu*. Red. D. LENSKA. Katowice 2011, s. 113–119.

<sup>5</sup> Tej problematyce wiele miejsca poświęcili: Z. KODÁLY, szczególnie w publikacji: *Zoltán Kodály o edukacji muzycznej. Pisma wybrane*. Warszawa 2002 oraz E. GORDON: *Teoria uczenia się muzyki według Edwina E. Gordona*. Red. E. ZWOLIŃSKA, W. JANKOWSKI. Bydgoszcz–Warszawa 1995.

może stanowić podstawowy repertuar muzyczny w okresie pierwszych lat edukacji muzycznej dziecka, bez względu na typ szkoły.

## Cechy muzyki ludowej ważne dla edukacji

Warto zadać pytanie, jakie są wartości muzyki ludowej, szczególnie pieśni, ważne dla edukacji muzycznej. Jest kilka aspektów, które z racji samego jej funkcjonowania mogą stanowić podstawę treści programów nauczania muzyki. Sprowadzić je można do odbioru i pojmowania w czterech perspektywach, określonych przez następujące priorytety:

- pierwotność doznania artystycznego nad wiedzą;
- pierwotność własnej sztuki (języka) nad „językiem obcym”;
- pierwotność aktywnego poznania nad biernym;
- pierwszeństwo przeżycia i rozumienia całości nad analizą i interpretacją<sup>6</sup>.

Pierwszy kontakt z muzyką ludową, szczególnie z piosenką, jest jej przeżyciem, doświadczeniem, nierzadko zachwytem wynikającym z sytuacji zabawy (wchodzenie w różne sytuacje i zadania) czy obrzędu. Jest to kontakt z „wypowiedzią”, która wywołuje doznanie artystyczne. Wiedza (zwroty melodyczne, rytmiczne, forma, środki wyrazu itp.) wynika tu z przeżycia artystycznego.

Pierwotność własnej sztuki (języka) nad „językiem obcym” ma związek z zasadą stopniowania trudności: od bliższego do dalszego. Pozwala poznać i zrozumieć swe korzenie, potem wgłębiać się w inne kultury.

Pierwotność aktywnego poznania nad biernym wskazuje na priorytet żywej sztuki i jej zastosowania ponad poznaniem werbalnym i uświadomieniem. Czynne uprawianie muzyki (zasada aktywności), szczególnie przez śpiew, pozwala na pełne jej poznanie i zrozumienie.

Pieśń ludowa, szczególnie reprezentująca folklor dziecięcy, jest na ogół krótką wypowiedzią. Stwarza to okazję do przyjmowania i rozumienia jej jako całości muzycznej. Stąd też zasada mówiąca o pierwszeństwie przeżycia i rozumienia całości nad analizą i interpretacją pozwala dzieciom na przeżycie całości ponad strukturą czy zestawem elementów.

---

<sup>6</sup> A. WALUGA: *Pieśń ludowa fundamentem edukacji muzycznej*. Katowice 2005, s. 10, 105–113.

## Muzyka ludowa w kształceniu nieformalnym

Najlepszym sposobem na wprowadzenie muzyki ludowej jako elementu edukacji muzycznej jest tzw. kształcenie nieformalne. Przebiega ono w kontakcie z osobami dorosłymi, w domu, z rówieśnikami w przedszkolu i częściowo w młodszych klasach szkoły podstawowej. W tym okresie rozwoju dziecka jego nastawienie na muzykę ludową jest otwarte, niczym niezakłócone. Bywa ona akceptowana – jeśli tylko ją dostarczymy w sposób bliski dziecku, funkcjonalny, a więc z towarzyszącą zabawą, wyliczankami, odgrywaniem ról, tańcem, obrzędem – jednym słowem z jej podstawową cechą, jaką jest sytuacyjność. Znakomitym praktycznym przykładem wyjścia naprzeciw muzycznym potrzebom dziecka i próbom przywrócenia radości ze wspólnego muzykowania rodziców i dziecka, z wykorzystaniem wyłącznie polskiego folkloru, są zajęcia *Akademii przedszkolaka* prowadzone w Akademii Muzycznej w Katowicach od 2010 roku<sup>7</sup>. Aktualnie prowadzone są badania m.in. nad rozwojem dziecka, jego zachowaniem, aktywnością, potrzebą śpiewania w różnych naturalnych sytuacjach.

Program *Akademii przedszkolaka*, który w kontekście niniejszej pracy można zestawić z programem muzyki dla najmłodszych dzieci, zakłada obcowanie z ok. 50 piosenkami, wyliczankami ludowymi w każdym roku (ok. 70 zajęć 30-minutowych). Oczywiście jest, że dzieci 1,5-letnie, 2-letnie nie śpiewają, a jedynie włączają się do śpiewu, śpiewają natomiast ich rodzice. W czasie zabaw w naturalny (a więc nieformalny) sposób dzieci uczestniczą w śpiewie dorosłych. Wiele piosenek w charakterze dialogu stwarza okazję do muzycznej rozmowy rodziców i dzieci, które włączają się do zabawy przez dośpiewywanie krótkich odpowiedzi muzycznych: tym samym stwarza się okazję do stopniowego poznawania mowy muzycznej przez uczestniczenie.

Podstawowym źródłem repertuaru jest zbiór piosenek ludowych *Śpiewajże mi jako umiesz* oraz takie źródła, jak *Od jesieni do lata*<sup>8</sup>, *Mało nas*<sup>9</sup>, *Na tym naszym Śląsku*<sup>10</sup>, nie wspominając o pieśniach pochodzących wprost ze zbiorów Oskara Kolberga.

---

<sup>7</sup> O celach, założeniach i programie pisze autorka D. LENSKA, m. in.: *Wzory kodabywskiej edukacji muzycznej podstawą zajęć „Akademii przedszkolaka”*. W: *Konteksty kształcenia muzycznego*. T. 3. *Muzyka – Edukacja – Rozwój*. Red. E. KUMIK, G. PORAJ. Łódź 2013, s. 115–124.

<sup>8</sup> J. GORZECZOWSKA, M. KACZURBINA, L. MIKLASZEWSKI: *Od jesieni do lata*. Warszawa 1977.

<sup>9</sup> J. GORZECZOWSKA, M. KACZURBINA: *Mało nas, mało nas*. Warszawa 1978.

<sup>10</sup> M. KACZURBINA, J. GORZECZOWSKA: *Na tym naszym Śląsku*. Warszawa 1970.

## Naturalne podstawy programu muzyki

Podstawowym celem niniejszej publikacji jest uzasadnienie potrzeby wprowadzenia muzyki ludowej do programu muzyki. Okazuje się, że jeśli stworzymy okazję do kontaktu z rodzimym językiem muzycznym, to na tej podstawie w naturalny sposób ułoży się nam program. Ta myśl – wypowiedziana przez Dadak-Kozicką – wybitną znawczynię folkloru, w tym dziecięcego, podczas pewnej konferencji naukowej – może wywołać wiele wątpliwości, niepewność, a nawet sprzeciw.

Tymczasem trzeba zaznaczyć, że muzyka ludowa, tak jak mowa ojczysta, winna być bezwzględnie obecna w edukacji nieformalnej i w początkach formalnej (później w naturalny sposób sięga się do muzyki innych narodów – zarówno artystycznej, jak i popularnej). Wówczas każde muzyczne działanie dzieci może stać się samodzielnie doświadczone, może też zachęcać do samodzielnych prób dotarcia w głąb muzyki. Stąd wniosek, że nie wiedza o muzyce, nutach, wartościach, interwałach itd. prowadzi do muzyki, tylko jej uprawianie. „Przyswojenie folkloru, tj. nabycie rzeczywistych kompetencji muzycznych, jest kluczem do rozumienia muzyki w ogóle” – twierdził Kodály<sup>11</sup>.

Z treści programów muzyki (kształcenie sluchu, muzyka), a także z własnych obserwacji niestety wynika, że to właśnie wiedza i sposoby jej opanowania dominują w praktyce każdej niemal szkoły, szczególnie w początkach nauczania. Tymczasem punktem wyjścia powinno być obcowanie z muzyką i opanowanie mowy muzycznej – w celu poznania języka, aby móc nim się posługiwać, słuchając, czytając, tworząc i rozumiejąc muzykę.

**Program muzyki oparty na muzyce ludowej gwarantuje doświadczenie muzyki poprzez muzykowanie, które wyprzedza i góruje nad teorią, zwłaszcza werbalną.** Śpiew jako nieodzowny atrybut muzyki ludowej umożliwia przyswojenie niemal wszystkich elementów muzyki, a także pozwala sprawdzić stopień „opanowania materiału muzycznego”. Ważny jest zatem wybór takiej muzyki, takich melodii, które pozwolą na systematykę materiału muzycznego z punktu widzenia melodyczno-tonalnej i metro-rytmicznej organizacji melodii.

Inspiracje do podjęcia zarysowanego na wstępie tematu wynikają z postawionych wcześniej pytań o to, jaka muzyka powinna być obecna w szkole. Pragnę odwołać się do własnych doświadczeń w wykorzystaniu muzyki ludowej, a nawet szerzej – kultury ludowej i rodzimego języka muzyki jako naturalnej dro-

---

<sup>11</sup> Z. KODÁLY: *Chóry dziecięce*. Tłum. E. ŁAWNİK. W: *Zoltán Kodály i jego pedagogika muzyczna*. Red. M. JANKOWSKA, W. JANKOWSKI. Warszawa 1990, s. 68.

gi do tworzenia programu przedmiotu muzyka w szkole muzycznej (kształcenie słuchu) oraz w szkole ogólnokształcącej. Badania skierowane na treści programowe muzyki prowadzę od wielu lat<sup>12</sup>. Także moje autorskie programy oraz publikacja podręcznikowa napisana wspólnie z Marią Czarnecką, zatytułowana *Rozśpiewana szkoła*, były inspirowane rodzimą muzyką ludową oraz jej wartościami wychowawczymi i kształcącymi. Przy układaniu programu muzyki zostały wykorzystane zasady nauki języka ojczystego, przeniesione na grunt nauki języka muzycznego, przy zachowaniu wszystkich podstawowych komponentów wymagań konstrukcji programu nauczania<sup>13</sup>.

## Muzyka ludowa w historii programów muzyki

Przykładów wykorzystania ludowej muzyki w programach muzyki znaleźć można kilka, i to zarówno w polskich, jak i – co szczególnie nie dziwi – węgierskich doświadczeniach.

W historii polskich autorskich programów nauczania, począwszy od lat międzywojennych, miejsca dla oryginalnych pieśni ludowych nie ma za wiele. Mimo że tacy twórcy-pedagodzy, jak np. Stanisław Kazuro, pisali o nieprzemijającej artystycznej i społeczno-patriotycznej roli pieśni ludowej oraz występowali przeciw jej deprecjonowaniu jako wartości niższego rzędu, w programach zamiast autentycznych melodii ludowych pojawiały się przeróbki lub utwory komponowane na ich wzór. W tym miejscu warto przywołać opinię Béli Bartóka, że skutkiem takich zabiegów są melodie nieprzedstawiające istotnej wartości<sup>14</sup>.

W treściach niemal każdego programu z lat międzywojennych znaleźć można pieśni ludowe, których obecność tłumaczy się przede wszystkim potrzebą znajomości repertuaru, w dalszej kolejności wykorzystania go do nauki śpiewu i kształcenia słuchu. Tak dzieje się w programach m.in.: Jana Taciny, Stanisława Kazury, Karola Hławiczki. Mamy więc do czynienia z repertuarem ludowym wyłączonym z całej jego „oprawy”, a więc sytuacji czy funkcjonalności. Szczególnie jest to widoczne w przypadku pieśni posiadających charakter zabawy, a także obrzę-

---

<sup>12</sup> Zob.: A. WALUGA: *Katowickie klasy śpiewające*. W: *Pedagogika muzyczna Zoltána Kodályya. Materiały źródłowe i opracowania III*. Red. M. JANKOWSKA, W. JANKOWSKI. Warszawa 1991, s. 137–169 oraz EADEM: *Śpiew w perspektywie edukacji muzycznej. Koncepcje, badania, programy*. Katowice 2012.

<sup>13</sup> A. WALUGA: *Program autorski muzyki dla „klas śpiewających” – I etap edukacyjny szkoły podstawowej*. Warszawa 1999.

<sup>14</sup> B. BARTÓK: *O muzyce ludowej*. „Muzyka” 1959, nr 9, s. 60.

dowych i tanecznych. Można wręcz dopatrzeć się traktowania melodii ludowych jako wyłącznie materiału do kształcenia czy wyjaśniania teorii i zasad muzyki.

Taką zasadą kierował się w swoich pracach Hławiczka. Jego sztandarowe dzieło to czterotomowy *Solfeż polski*<sup>15</sup>. Warto zaznaczyć, że Hławiczka żył i działał dokładnie w tym samym czasie co Zoltán Kodály. Choć dzieło, jak i jego myśl pedagogiczna, porównywane były do myśli kodalyowskiej, a Stanisław Wiechowicz nazywał go polskim Kodályem<sup>16</sup>, to Hławiczka nie zajął tej pozycji artystycznej i społecznej, jaką dzięki wybitnemu talentowi i gruntownemu wykształceniu zdobył jego węgierski rówieśnik<sup>16</sup>. Poza tym teoria Kodály’a w latach dwudziestych i trzydziestych nie mogła być jeszcze w Polsce dobrze znana.

Program nauczania muzyki Hławiczki oparty był wyłącznie na muzyce ludowej oraz na metodzie *Tonic-Solfa*. Autor wybrał utwory odpowiadające materiałem dźwiękowym zasadzie utrwalania poczucia tonalnego dur-moll, usystematyzował je, grupując w działy i uzupełniając tablicami rytmicznymi. Czterotomowy *Solfeż polski* ma charakter podręcznika do nauki czytania nut głosem, z dodatkiem metodycznym dla nauczyciela, w którym autor tak sprecyzował jego cel:

Myślą przewodnią niniejszego podręcznika jest metoda czytania nut głosem na podstawie polskich pieśni ludowych. Zamiast zwykłych wprawek rytmicznych lub intonacyjnych, które przeważnie są szare i nudne, wprowadza on [podręcznik – przyp. A.W.] żywą pieśń ludową o nieprzemijającej wartości artystycznej. Młodzież, poznając perły melodyki ludu polskiego i to od najprymitywniejszych przyśpiewek, aż do najcudowniejszych twórców artystycznych – nauczy się równocześnie czytać nuty<sup>17</sup>.

Kolejność pieśni w *Solfeżu polskim* uzależniona jest od wprowadzonych zagadnień, takich jak wzrastająca ilość znaków przykluczowych, rosnące trudności intonacyjne i rytmiczne. Kolejne tomy zawierają:

- tom I – pieśni w tonacji C-dur;
- tom II – pieśni w tonacji G, F, D i B-dur;
- tom III – pieśni w tonacjach a, e, d, h i g-moll;
- tom IV – pieśni w tonacjach durowych i molowych od 3 do 6 znaków.

Na fakt, że Hławiczka nie wychodzi od muzykowania, wskazują zadania wymagające od uczniów przed przystąpieniem do nauki piosenki biegłego śpiewania gam i trójdźwięków. Ponadto autor poprzedza praktyczne muzykowanie wiadomościami teoretycznymi. O wartościach *Solfeżu polskiego* można dziś mó-

<sup>15</sup> K. HŁAWICZKA: *Solfeż polski*. T. 1–4. Warszawa 1929.

<sup>16</sup> S. WIECHOWICZ: *Jeszcze o polskiej pieśni ludowej*. „Śpiewak” 1922, nr 10.

<sup>17</sup> K. HŁAWICZKA: *Solfeż polski...*, s. 54.

wić w aspektach dydaktycznych i artystycznych. Adaptacja obcej metody (*Tonic-Solfa*) na grunt polski odbyła się drogą zintegrowania tej metody z materiałem polskich pieśni ludowych, jednak realizację pomysłu trudno nazwać w pełni wartościową, bowiem wybór materiału nie uwzględnia najbardziej charakterystycznych cech polskiego folkloru muzycznego. Hławiczka dobierał materiał folklorystyczny, kierując się naczelną zasadą metody: utrwalanie poczucia *dur-moll*, co stoi w sprzeczności z założeniami tonalnymi polskiego folkloru. Z punktu widzenia dydaktycznego nie można też nie postawić mu zarzutu, że stopniowanie trudności następuje w tempie progresywnie przyśpieszonym. Dużej ilości ćwiczeń w tonacji C-dur towarzyszy prosta rytmika i najprostsze postacie dwugłosu; wprowadzenie w inne tonacje i skale idzie w parze z szybko narastającymi komplikacjami rytmiki i wielogłosowości.

### *Szkoła śpiewu* Zoltána Kodálya i Jenő Ádáma

Muzyka ludowa leży u podstaw koncepcji edukacji muzycznej Zoltána Kodálya. Jakkolwiek sam Kodály nie napisał dzieła, które byłoby wykładnią koncepcji pedagogiczno-muzycznej, to jednak pozostawił szereg studiów i wypowiedzi o edukacyjnych walorach muzyki ludowej. W wydanym po raz pierwszy w 1948 roku podręczniku *Énekes könyv (Szkoła śpiewu)*, opartym na muzyce ludowej, Kodály jest autorem muzyki (dokonał wyboru pieśni i utworów, także pochodzących z jego dzieł pedagogicznych), natomiast Jenő Ádám opracował ją metodycznie<sup>18</sup>.

W 1994 roku wznowiono ów podręcznik – wzór opracowanych przez kontynuatorów idei Kodálya nowych książek do nauki muzyki – przeznaczonych dla uczniów od klasy pierwszej do ósmej. Mimo że kilka ich zestawów dostało się w ręce polskich „kodályowców”, to nie doczekały się w Polsce szerszej prezentacji. Jedynie uczestnicy VI Polsko-Węgierskiego Seminarium Kodályowskiego w Łowiczu w 1994 roku mieli okazję zapoznać się z ich zawartością<sup>19</sup>. Wybór

---

<sup>18</sup> Jenő Ádám – węgierski kompozytor, pedagog, wiele lat współpracował z Kodályem nad rozwojem węgierskiej powszechnej edukacji muzycznej opartej na rodzimej muzyce ludowej. Warto zwrócić uwagę, że w swoich wypowiedziach częściej używa określenia „Węgierska metoda” niż „Metoda Kodálya”; por.: A. FARKAS: *A Meeting with Jenő Ádám*. „Bulletin of International Kodály Society” 1996, no. 2, s. 38–39.

<sup>19</sup> Skutkiem tego były napisane dwie prace magisterskie (pod moim kierunkiem), które poddały analizie repertuar podręczników pod kątem metroritmiki i melodyki. Ponadto autorki zainteresowały się metodycznym aspektem postępowania przy nauce czytania i pisanja muzyki oraz

materiału muzycznego uwzględnia najbardziej charakterystyczne cechy węgierskiego folkloru muzycznego – w tym folkloru dziecięcego (widać to szczególnie w materiale klas I–IV), muzykę religijną, kolędy, natomiast w klasach starszych (V–VIII) wzrasta obecność repertuaru muzyki klasycznej. Szczególną uwagę w *Énekes könyv (Szkoła śpiewu)* zwraca panujący muzyczny porządek. Warto więc nie tylko zacytować, ale i głębiej zinterpretować, a może również wykorzystać „instruktażowo” zawarty w podręcznikach program.

Węgierski dziecięcy folklor w głównej mierze oparty jest na pentatonice *la, do re mi so* oraz *do re mi so la*. Pentatonika zatem stanowi podstawę muzycznych doświadczeń dzieci, które posługując się tzw. solmizacją relatywną, rozwijają i utrwalają myślenie muzyczne, zwłaszcza powtarzające się relacje między stopniami. Rytm pojawia się w wyliczankach w relacji do pulsu metrycznego.

Program klasy I obejmuje ok. 50 piosenek i kilka wyliczanek. Ich poznanie, śpiewanie i zabawy sprzyjają uwrażliwieniu na puls muzyczny, motywy rytmiczne – relację dłuższa–krótsza (ćwierćnuta–ósemka), motyw rytmiczny z pauzą ćwierćnutową, metrum parzyste, relacje między stopniami pentatoniki: V-III (*so-mi*), V-VI (*so-la*), III-VI-V (*mi-la-so*), V-III-I (*so-mi-do*) i modyfikacje motywów. Pojawiają się też ćwiczenia dwugłosowe rytmiczne i melodyczne w formie propeudeutycznej (imitacja melodii przez głos drugi, zakończenie na *unisono*).

W klasie II śpiewanym piosenką dalej towarzyszą zabawy w kole, z podziałem na role, naśladujące różne czynności. Zdobyte przez muzykowanie doświadczenie pozwala na uświadomienie rytmu z podziałem na takty w metrum parzystym, głównie w dwumiarze, uświadomienie motywów melodycznych III-II-I (*mi-re-do*), I-II-III-V (*do-re-mi-so*), I-VI, (*do-la*), III-II-I-VI, (*mi-re-do-la*), I-VI,-V, (*do-la,-so*). Kontynuowane jest kształcenie dwugłosowego śpiewu (ćwiczenia dwugłosowe rytmiczne i melodyczne).

W klasie III program oparty jest na podobnych zasadach wyjścia od muzykowania do uświadomienia wzorców melodyczno-tonalnych i rytmicznych. Pojawiają się rytmy w metrum parzystym, motywy melodyczne V-VIII (*so-do'*), IV-V (*fa-so*), I-VII-II (*do-ti,-re*) oraz ich modyfikacje. Na tym etapie nauczania śpiewane melodie obejmują skalę od *so* do *do'*, mieszczącą się w ambitusie oktawy i kwarty.

Muzykowanie w założeniach programu *Szkoły śpiewu* wyprzedza wiedzę muzyczną. Sprzyja temu materiał folklorystyczny porządkowany w grupy zbliżone

---

ćwiczeniami kształcącymi piękny śpiew, por.: K. NAWRAT: *Podręczniki do nauki muzyki w klasach I–IV Zoltána Kodálya i Jenő Ádáma – analiza repertuaru*; A. ŚLUSAREK: *Podręczniki do nauki muzyki w klasach V–VIII Zoltána Kodálya i Jenő Ádáma – analiza repertuaru*. Prace obronione na Wydziale Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Katowice 1996.

pod względem właściwości muzycznych, co stwarza okazję do stopniowej i praktycznej nauki języka muzycznego. Uczniowie poznają pewne cechy muzyczne pieśni, które zawsze pozostają w organicznym związku z ich całością, z całym swoistym muzycznym sensem.

Warto wskazać na przykłady zapisu muzyki proponowane w podręcznikach *Szkoły śpiewu*. Otóż węgierskie podręczniki służą – analogicznie do podręczników języka ojczystego – czytaniu muzyki. Nietrudno zauważyć, że uczniowie czytają rytmy, melodie poznanych wcześniej piosenek i wyliczanek; tym samym mamy tu do czynienia z zasadą mówiącą, że tylko muzyka, którą dzieci „noszą w sobie”, może być im ukazana w formie zapisu. Zapis ten przybiera różne, często atrakcyjne wizualnie formy: od obrazkowego zapisu pulsu, po motywy rytmiczne, rytmy, melodie uwzględniające różne relacje między dźwiękami, zapis rysunku ręki pokazującej fonogestykę itp.

Podstawową zasadą jest śpiewanie piosenek ludowych i wykonywanie związanych z nimi zabaw, najczęściej ruchowych lub różnych gestów ilustrujących treść piosenki. Dzieci w czasie trzech lat nauki w szkole śpiewają około 150 piosenek. Ich poznanie i przyswojenie jest pierwszym krokiem w głąb muzyki.

Z punktu widzenia dydaktycznego program posiada takie cechy, jak: konsekwentne stopniowanie trudności, zachowanie muzyczno-pedagogicznego porządku i wracanie do opanowanego już materiału, bo tylko na dobrze znanej i utrwalonej melodii można wysłuchać, wyróżnić, odkryć nowe zagadnienia muzyczne.

## Muzyka ludowa w polskich współczesnych programach muzyki

Na gruncie polskich materiałów dydaktycznych do nauki muzyki wyróżnia się kolekcja polskich pieśni ludowych autorstwa Dadak-Kozickiej *Śpiewajże mi jako umiesz*, ułożonych według kryterium dydaktycznego i możliwości emocjonalno-poznawczych dzieci, a także uwzględniających typowość języka, form i stylistyki poszczególnych regionów. W wyborze pieśni autorka uwzględniła bogactwo kulturowych funkcji muzyki ludowej, których wykorzystanie w celach edukacyjnych jest co najmniej równie ważne jak sam „muzyczny” materiał pieśni<sup>20</sup>.

Dzieci, kiedy uczestniczą w śpiewanych zabawach, nieświadomie reagują na wiele elementów muzycznych, takich jak: puls muzyczny, rytm, kierunek melo-

---

<sup>20</sup> Więcej na ten temat: A. WALUGA: *Pieśń ludowa fundamentem...*, s. 120–165.

dii, forma, co wynika z funkcji poznawczo-muzycznej muzyki ludowej<sup>21</sup>. Funkcja ta działa od pierwszych kontaktów z muzyką i polega na podświadomym przyswajaniu muzycznych wzorców, form, języka i stylu. W tych całkowicie nieświadomych działaniach dzieci uwrażliwiają się na mnóstwo muzycznych niuansów, do których w dalszej muzycznej edukacji będzie się można odwoływać.

Przedstawiona tu kolekcja pieśni ludowych może stanowić podstawę do tworzenia programów nauczania muzyki i kształcenia słuchu, spotkamy w niej bowiem repertuar polskich pieśni ludowych ułożony według wspomnianego kryterium dydaktycznego i możliwości emocjonalno-poznawczych dzieci. Piosenki uporządkowane są od prostych do bardziej złożonych.

Na zdobycie kompetencji językowej najbardziej wpływa stopniowe opanowanie wzorców melodycznych, wynikających z tonalności muzyki ludowej. Tonalność stała się (obok wyżej wymienionych) jednym z podstawowych kryteriów zastosowanych we wspomnianej kolekcji. Na tonalność jako priorytet w klasyfikacji materiału polskich pieśni ludowych zwrócił już uwagę Ludwik Bielawski<sup>22</sup>, także Zbigniew Jerzy Przerembski uważa ją za czynnik selekcyjny i porządkujący materiał dźwiękowy<sup>23</sup>.

*Śpiewajże mi jako umiesz* zawiera pieśni ludowe uporządkowane w jednorodne muzyczne grupy: od najprostszych dziecięcych wyliczanek i zabaw muzycznych, przez pieśni taneczne i przyśpiewki, do ballad oraz archaicznych pieśni obrzędowych. Tak uporządkowane pieśni utworzyły pięć grup o narastającej złożoności zagadnień muzycznych, odpowiadających kolejnym etapom nauczania:

- na pierwszym etapie nauki występują: wyliczanki, zabawy muzyczne, kołysanki, folklor dziecięcy w zakresie od tercji do septymy, dwumiar, początki trójmiaru, prosta polirytmia;
- na drugim etapie nauki: piosenki – zabawy, piosenki taneczne śląskie i małopolskie w skali durowej, krakowiaki, piosenki w skali eolskiej i molowej, początki wielogłosu, rytmy synkopowane;
- na trzecim etapie nauki: góralszczyzna: przyśpiewki ozwodne, wierchowe, krzesane i marsze w skali durowej i góralskiej, wielogłos, śpiew rubato;
- na czwartym etapie nauki: pieśni o rytmice chodzonego, poloneza, mazura, oberka, kujawiaka w skalach durowych i modalnych; pieśni taneczne różnych regionów; improwizacje;

<sup>21</sup> K. DADAK-KOZICKA: *Śpiewajże...*, s. 10.

<sup>22</sup> L. BIELAWSKI: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 264–295.

<sup>23</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Style i formy melodyczne polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1994, s. 8.

— na piątym etapie nauki: ballady i pieśni obrzędowe w skali eolskiej i pentatonicznej z Mazowsza, Kurpiów i Podlasia.

Celom wczesnej edukacji muzycznej odpowiadają pieśni z pierwszego i częściowo z drugiego etapu.

Wykorzystanie pieśni ludowych do tworzenia programu nauczania wymaga zwrócenia uwagi na dominujące z punktu widzenia dydaktyki cechy pieśni, takie jak: zakończenia fraz, układ tonalny melodii, dźwięki burdonowe, sekwencyjne powtórzenia, synkopa, nuty krzesane, forma kolistą itp.

Na studium kolekcji Dadak-Kozickiej *Śpiewajże mi jako umiesz* oparł się program nauczania muzyki dla tzw. „klas śpiewających”, mający na celu powszechną edukację muzyczną, możliwy do realizowania w szkole muzycznej. Folklor wykorzystany jest w tym programie z całą swoją antropologiczną podbudową, także metodycznie. Na jego całość składają się również podręczniki dla ucznia zatytułowane *Rozśpiewana szkoła* oraz *Przewodnik metodyczny dla nauczyciela*<sup>24</sup>.

W treści *Rozśpiewanej szkoły* pieśni występują z zachowaniem muzyczno-pedagogicznego porządku, a także kalendarza ludowego. Muzyczno-pedagogiczny porządek wpłynął na ułożenie piosenek od bardzo prostych do rozbudowanych. Systematyka materiału muzycznego uwzględnia następujące motywy melodyczne:

- tercję małą *so-mi*;
- trichord *so-fa-mi*; *mi-fa-so*;
- motywy tetrachordu *so-mi-la*;
- pentachord durowy *so-fa-mi-re-do*; motywy *do-so*; *do-ti,-do*; *do-re-ti,-do*;
- motywy pentachordu molowego *do-ti,-la,*; pentachord molowy *la,-ti,-do-re-mi*; *mi-re-do-ti,-la,*.

Kolejność motywów wynika tu z typowych dla polskiego folkloru pieśni ludowych – szczególnie zaś folkloru dziecięcego – zwrotów melodycznych. Kształcenie zdolności w zakresie słyszenia, śpiewania i rozumienia motywów melodycznych odbywa się, jak już było wspomniane, przy zastosowaniu relatywnej metody kształcenia słuchu.

Zawarte w treściach programu i podręcznika *Rozśpiewana szkoła* czytanie i pisanie muzyki wspiera różne muzyczne umiejętności. Odbywa się to na drodze:

- kształcenia poczucia pulsu muzycznego i rytmu;
- kształcenia zdolności do tonalnego i funkcyjnego słyszenia oraz rozumienia znaczenia dźwięków;

---

<sup>24</sup> M. CZARNECKA, A. WALUGA: *Rozśpiewana szkoła, Muzyka w klasie I, II i III*. Warszawa 1995, 1996, 1997 oraz *Muzyka I, II, III. Przewodnik metodyczny dla nauczyciela*. Warszawa 1997.

- kształcenia i rozpoznawania formy muzycznej poprzez: solmizowanie fraz z pamięci, rozpoznawanie takich samych, podobnych lub różnych fraz muzycznych, tworzenie własnych melodii o podobnej strukturze;
- rozwijania słyszenia polifonicznego<sup>25</sup>.

## Podsumowanie

Przywołana na wstępie myśl – stwórzmy okazję do kontaktu z rodzimym językiem muzycznym, a na jego podstawie w naturalny sposób ułoży nam się program – znajduje swoje praktyczne oblicze zarówno w kolekcji pieśni ludowych Dadak-Kozickiej, jak i w programie *Rozśpiewanej szkoły*. Tak muzyka funkcjonowała w kodalyowskiej pedagogice muzycznej, tworząc jej program – do którego wzorców autorki sięgały.

Powstawanie programu muzyki w naturalny sposób możliwe jest dzięki odpowiednio dobranemu repertuarowi pieśni ludowych, które zapewniają: po pierwsze czynne uprawianie muzyki – czyli muzykowanie, po drugie przyswajanie wzorców melodyczno-rytmicznych. Niezwykle ważna jest tu kolejność wchodzenia w świat muzyki, aby umożliwić uczniom stopniowe uzyskanie rzeczywistych kompetencji muzycznych, takich jak przyswojenie języka muzycznego wprawdzie, potem krajów obcych.

Zarysowana propozycja zmian programowych w edukacji muzycznej, bez względu na typ szkoły, ma na celu kształcić zamilowania, rozumienie i umiejętności przyswajania muzyki, by stała się ona sposobem życia dla każdego człowieka.

---

<sup>25</sup> Na podstawie: A. WALUGA: *Program autorski muzyki dla „klas śpiewających”...* oraz EADEM: *Adaptacja koncepcji muzyczno-edukacyjnej Zoltána Kodály’a do polskich warunków nauczania muzyki na podstawie podręcznika Rozśpiewana szkoła*. W: *Innowacje pedagogiczne*. Red. L. KATARYŃCZUK-MANIA. Zielona Góra 2000, s. 141–149.

ANNA WALUGA

## Lidová hudba a program *hudby*

### Shrnutí

Výukahudby na hudebních školách a všeobecně vzdělávacích institucích je podřízena závazným programovým základům nebo standardům hudebního vzdělávání. Na tomto základumohou sami učitelé tvůrčím způsobem vypracovat vlastní programy výuky. Zběžný pohled na to, co se děje v oblasti programů, ukazuje, jak dalece se rozcházejí s podstatou samotné hudby, která musí být nejdříve přítomna, abychom se ji mohli „naučit“. Dotýkáme se tu tedy hudby v takovém smyslu, jako když dítěposlouchá řeč dospělých při učení se rodnému jazyku. Zřejmé je, že základem tohoto procesu může být pouze domácí lidová hudba. Její využití v počátcích každého hudebního vzdělávání je přirozeným způsobem uvedení dítěte do světa hudby a také přirozeným způsobem vytváření výukových programů. V historii hudebních programů najdeme důkazy potvrzující správnost těchto předpokladů. Programy představené v tomto článku zdůrazňují hodnoty lidové hudby, zvláště v počátcích hudebního vzdělávání, směřování k dokonalosti, k rozvoji dovednosti zpěvu a čtení hudby. Teprve tehdy se objeví radost a uspokojení ze skutečného porozumění hudbě a jejího prožitku, nezávisle na tom, zda mluvíme o všeobecné nebo hudební škole.

**Klíčová slova:** hudební program, domácí lidová hudba, repertoár, zpěv.

ANNA WALUGA

## Folk music and *music* curriculum

### Summary

Teaching music in music schools and secondary schools is controlled by the binding curricula or standards of music education. Pursuant to these, teachers can design their own creative curricula. However, even a cursory glance at these curricula shows how they diverge from the essence of music itself; for in order to be „learnt” music has to be present first of all. In the same way a child is learning a mother tongue through listening to the language spoken by adults. Obviously, only the native folk music can provide foundations for this process. Introduced early in music education, it immerses a child in the world of music in a natural way and also allows educators to design the teaching

curricula in a natural way. The rightness of these assumptions has been proven throughout the history of music curricula. The curricula presented in this article emphasize the values of folk music, especially in early music education, for the striving for perfection, developing singing skills and the ability to read music. Only then can music be truly experienced and enjoyed by a student of a general education or music school.

**Key words:** music curriculum, native folk music, repertoire, singing.

KRZYSZTOF UŚCIEŁOWSKI

# Piosenka ludowa w przedmiocie muzyka w klasach IV–VI szkoły podstawowej Badania własne w województwie podkarpackim

W starych obrzędach i pieśniach kryją się skarby niezniszczalne. Przystojone w dzieciństwie przysposabiają one młodą wrażliwość do przyjęcia poezji narodowej i są naturalną, a bardziej skuteczną nauką patriotyzmu niż opowiadki o królach i bohaterach. Podstawowym warunkiem zachowania własnej kultury regionalnej oraz narodowej, także jej trwania w świadomości młodych odbiorców jest przekaz dziedzictwa kulturowego i tradycji.

Julian Przyboś

Szeroka gama, różnorodność i bogactwo repertuarowe pieśni ludowych spełniają wiele funkcji w umuzykalnianiu uczniów, pracy edukacyjnej i wychowaniu młodego pokolenia, pod warunkiem uwzględnienia trzech podstawowych kryteriów, jakimi są: tematyka pieśni, możliwości wykonawcze dzieci, wartości artystyczne muzyki i tekstu. Dla tych wartości nie można zrezygnować z upowszechniania muzyki ludowej, choć ona sama nie jest już tak żywotna, jak była przez setki lat, i wciąż zamiera w coraz szybszym tempie. Poznawanie i pielęgnowanie zwyczajów ma zawsze szczególne znaczenie i powinno mieć i teraz w zachowaniu kultury narodu.

Najpopularniejszą formą aktywności muzycznej na lekcji wychowania muzycznego w klasach IV–VI szkoły podstawowej jest śpiew. Piosenka – pieśń jest

wciąż uznawana za jedną z najważniejszych form kontaktu dzieci i młodzieży z muzyką. Śpiewając – bezpośrednio „obcujemy” z dźwiękiem, melodią, rytmem i formą odczuwalną w postaci piękna muzycznego. Nauczanie jej przynosi także mnóstwo korzyści z punktu widzenia metodycznego, bowiem melodyka, harmonika, rytmika i strona formalna materiału pieśni może być podstawą kształcenia muzycznego. Także pieśń ludowa, pomimo że pozornie prosta, jest dziełem muzycznym o niezaprzeczalnych wartościach artystycznych i edukacyjnych. Przyczynia się do lepszego poznania siebie i innych, pozwala głębiej rozumieć naszą muzykę profesjonalną, każąc patrzeć inaczej na świat przyrody i kultury. Jest ona dopełnieniem całej struktury muzycznej w edukacji uczniów.

Sytuacja ta stała się przyczynkiem do badań nad sytuacją kształcenia muzycznego poprzez tradycyjną praktykę muzyczną. W regionie, w którym wielość grup folklorystycznych i etnicznych stanowi o polaryzacji kulturowej, te badania są utrudnione, dlatego skupiłem się na przeprowadzeniu badań w szkołach, gdzie obie sytuacje mają miejsce, czyli uczenie metodyczne muzyki poprzez materiał muzyki ludowej oraz rewitalizację kultury narodowej w związku z tradycją.

## Cele badań własnych

Badaniom przyświecały następujące cele:

- cel teoretyczny: dotyczący analizy dostępnych pozycji naukowych, teoretycznych oraz empirycznych w aspekcie znaczenia muzyki ludowej jako źródła poznania tradycji i akceptacji wartości w wymiarze interpokoleniowym;
- cel poznawczy: dotyczący analizy poziomu znajomości muzyki ludowej wśród dzieci szkół podstawowych oraz jej obecności w programie przedmiotu muzyki w szkole.

## Metody, techniki i narzędzia badawcze

Dla potrzeb mojej pracy materiał badawczy zebrany został za pomocą badań ankietowych. Przygotowany został kwestionariusz wywiadu zawierający pytania zamknięte, otwarte i półotwarte. Ankieta zawierała jedenaście pytań, które miały na celu uzyskanie informacji na temat stosunku emocjonalnego do polskiej muzyki ludowej, wiadomości dotyczących polskiego folkloru muzycznego, źródła informacji o polskim folklorze muzycznym oraz rodzajów aktywności muzycznej jako przejawu zainteresowania polską muzyką ludową (załącznik).

## Charakterystyka i organizacja terenu badań

Badania nad recepcją polskiego folkloru muzycznego przeprowadzone zostały w trzech wybranych szkołach podstawowych województwa podkarpackiego w roku 2009. Wybór różnych miejscowości pod względem liczby ludności, statusu społecznego i kulturowego, a także rozwoju cywilizacyjnego, takich jak wieś, małe miasto i miasto w aglomeracji wielkomiejskiej, miał na celu poznanie i określenie postaw dzieci w stosunku do polskiej muzyki ludowej, a także ustalenie zależności tych postaw w powiązaniu ze środowiskiem zamieszkania i działalnością pedagogiczną prowadzoną w szkołach.

Badaniami objąłem wiejską Szkołę Podstawową w Przewrotnem, zlokalizowaną w mieście powiatowym Szkołę Podstawową nr 6 w Jarosławiu oraz Szkołę Podstawową nr 16 w Rzeszowie.

Wieś Przewrotne znajduje się w odległości 6 km od Głogowa Małopolskiego i 18 km na północ od Rzeszowa. Pierwotna nazwa tej osady brzmiała Przewrotna. Jest to stara wieś Lasowiacka, która powstała prawdopodobnie już w XV wieku. Sołectwo liczy obecnie 1732 mieszkańców i jest wsią stosunkowo dużą. Edukacją dzieci i młodzieży zajmuje się Zespół Szkół, czyli Szkoła Podstawowa i Gimnazjum. Do Szkoły Podstawowej uczęszcza 161 dzieci, w ośmiu oddziałach klasowych. Pieczę merytoryczno-dydaktyczną sprawuje 42 nauczycieli. Dane pochodzą z roku 2010.

Jarosław to miasto leżące nad rzeką San, na pograniczu dwóch krain geograficznych: Doliny Dolnego Sanu i Podgórze Rzeszowskiego, niegdyś także miasto styku trzech wyznań i trzech kultur: polskiej, ukraińskiej i żydowskiej. Liczy około 40 tys. mieszkańców. Miasto o bogatej tradycji i licznych zabytkach, ważny węzeł szlaków komunikacyjnych i centrum handlowe. Szkoła Podstawowa nr 6 kształci w bieżącym roku szkolnym 594 uczniów w 25 oddziałach klas I–VI. Nad całością pieczę merytoryczną sprawuje kolektyw nauczycielski złożony z 60 pedagogów.

Ostatnim i zarazem trzecim miejscem ankietowania był Rzeszów, miasto wojewódzkie. W ankietowanej Szkole Podstawowej nr 16 jest 17 oddziałów klasowych I–VI, do których uczęszcza 417 uczniów. Kadra nauczycielska to 41 nauczycieli<sup>1</sup>.

W celu przeprowadzenia badań własnych ułożyłem kwestionariusz wywiadu. Badaniami objąłem 175 respondentów, którymi byli uczniowie klas IV, V, VI szkoły podstawowej w przedziale wiekowym od 11. do 13. roku życia. Ankiety

---

<sup>1</sup> Dane statystyczne dotyczące wszystkich trzech szkół pochodzą z roku 2010.

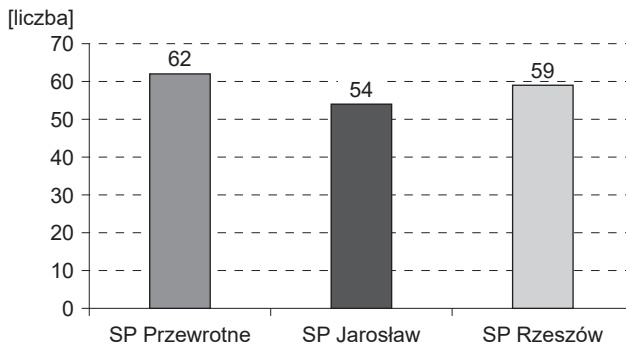
rozdalem uczniom osobiście na zajęciach lekcyjnych, za zgodą dyrekcji i nauczycieli prowadzących. Na uzupełnienie ankiet uczniowie mieli 30 minut. Ankieta miała charakter anonimowy. Poniżej prezentowana jest charakterystyka zmierzonych niezależnych tegoż badania.

Tabela 1. Ogólna liczba badanych uczniów w poszczególnych grupach środowiskowych ( $N$  badanych – 175)

Miejscowość – nazwa szkoły	$N$
Szkoła Podstawowa w Przewrotnem – wieś	62
Szkoła Podstawowa nr 6 w Jarosławiu – miasto do 50 tys. mieszkańców	54
Szkoła Podstawowa nr 16 w Rzeszowie – miasto wojewódzkie	59
razem	175

Źródło: badania własne.

Wykres 1. Ogólna liczba badanych uczniów w poszczególnych grupach środowiskowych



Źródło: badania własne.

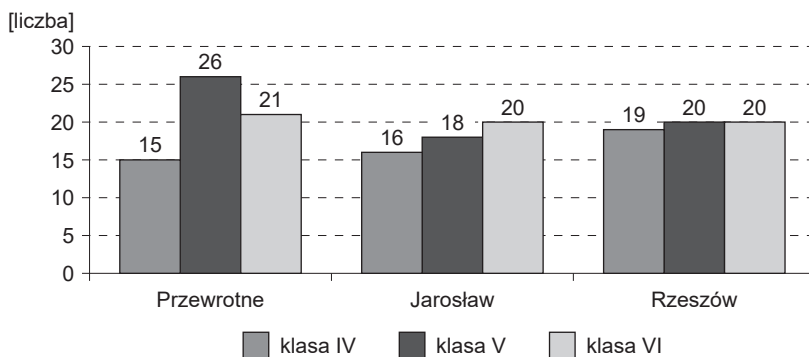
Z danych zawartych w tabeli 1. oraz na wykresie 1. wynika, że największa liczba badanych pochodziła ze szkoły z Przewrotnem – 62 osoby, na kolejnym miejscu znalazła się szkoła w Rzeszowie – 59 uczniów, zaś do szkoły podstawowej w Jarosławiu uczęszcza 54 respondentów niniejszego badania. Można zatem uznać, iż liczba badanych pochodzących z poszczególnych szkół jest porównywalna.

Tabela 2. Podział liczbowy badanych uczniów w oddziałach klasowych poszczególnych miejscowości ( $N$  badanych – 175)

Oddział klasy szkoły podstawowej	Miejscowość			Razem
	Przewrotne	Jarosław	Rzeszów	
	$N$	$N$	$N$	
Klasa IV	15	16	19	50
Klasa V	26	18	20	64
Klasa VI	21	20	20	61
Ogółem	62	54	59	175

Źródło: badania własne.

Wykres 2. Podział liczbowy badanych uczniów w oddziałach klasowych w poszczególnych miejscowościach



Źródło: badania własne.

Na podstawie danych zawartych w tabeli 2. oraz na wykresie 2. można stwierdzić, że do poszczególnych klas różnych szkół uczęszcza zbliżona liczba uczniów.

## Zainteresowanie przedmiotem muzyki w szkole w ocenie badanych

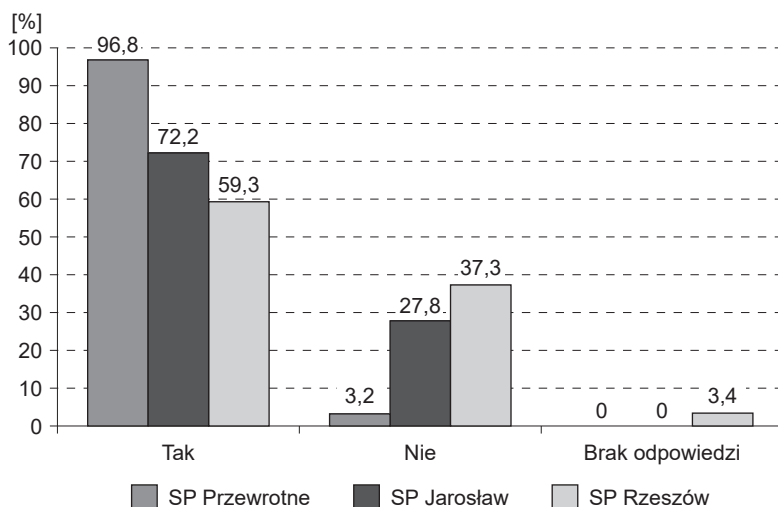
Poniżej prezentowane są informacje obrazujące stosunek emocjonalny badanych do przedmiotu muzyki w szkole. Zostały one uzyskane na podstawie pytań o podejście do tego przedmiotu i preferowaną formę aktywności muzycznej w czasie lekcji.

Tabela 3. Zainteresowanie przedmiotem muzyki w szkole w poszczególnych miejscowościach (dane procentowe; N badanych – 175)

Czy lubisz przedmiot muzyki w szkole?	Miejscowość			Razem
	SP Przewrotne	SP Jarosław	SP Rzeszów	
Tak	96,8	72,2	59,3	76,6
Nie	3,2	27,8	37,3	22,3
Brak odpowiedzi	0,0	0,0	3,4	1,1
Ogółem	100,0	100,0	100,0	100,0

Źródło: badania własne.

Wykres 3. Zainteresowanie przedmiotem muzyki w szkole w poszczególnych miejscowościach



Źródło: badania własne.

U większości badanych należy stwierdzić pozytywny stosunek emocjonalny do przedmiotu muzyki, ponieważ z tabeli 3. wynika, że uczniów lubiących ten przedmiot jest ponad 76%, a zatem bardzo dużo. Zmienia się on jednak na niekorzyść wraz z oddalaniem od środowiska wiejskiego, ponieważ wśród uczniów ze szkoły wiejskiej w Przewrotnem zaledwie 3,2% nie lubi muzyki, natomiast odsetek ten wśród uczniów rzeszowskiej szkoły wyniósł ponad 37%. Dane te mogą świadczyć o występowaniu pewnego rodzaju trudności, jakie przeżywa ten przedmiot w szkole podstawowej.

Podłożem niechęci do przedmiotu może być brak uniwersalnych rozwiązań metodycznych umiejscawiających muzykę w kręgu ogólnych dydaktycznych kry-

teriów, innym – odmienność recepcji wartości, jakie niesie ze sobą muzyka ludowa. Zmiany kulturowe, głównie: wymiana instrumentarium, repertuaru i pokoleniowa, przyniosły ze sobą zmiany estetyczne. Idiolekt odbiorcy nie jest ukształtowany przez percepcję wartości zapisanych i przekazywanych bezpośrednio, w formie naturalnej nawiązujących do tradycji. Różne nurty muzyki popularnej, np. disco polo, nieprawdziwy mitologizujący i metafizyczny folklorizm, nurty folkowe zmieniły kryteria recepcji wartości. Percepcja o orientacji empirycznej uczyniła daleko idące zmiany w praktyce kulturowej. Zmiany, jakie zaszły w kulturze tradycyjnej chłopskiej w wyniku demokratyzacji sztuki, dostępności produktów muzycznych i nośników dźwięku, zmieniły reguły uczestnictwa zbiorowego w kulturze wspólnotowej wiejskiej. Innym powodem jest zmiana świadomości społecznej, dzięki wykształceniu tym samym wymagań pokoleniowych. Zafascynowanie tradycją jest znacznie silniejsze w grupie pokoleniowej od 7. do 9. roku życia poprzez ową bezpośredniość uczestnictwa i związek z integralnymi formami życia. W zakresie kultury ludowej znajdują się elementy obce dla innych środowisk regionalnych.

Zmienne wyniki z zakresu zainteresowań przedmiotem powodują różnice w populacji badanych (tabela 4., wykres 4.). Różnicując uzyskane wyniki z tego zakresu na poszczególne klasy okazuje się, że wraz z wiekiem wzrasta wśród badanych zainteresowanie muzyką, otóż najwięcej uczniów lubiących przedmiot muzyki uczęszcza do klasy VI. Mniejszym zainteresowaniem cieszy się on pośród uczniów klasy IV. Uzyskany rezultat jest zaskakujący, ponieważ wcześniejsze badania dowodziły, że wraz z wiekiem dzieci mniej lubią przedmiot.

Tabela 4. Podział badanych uczniów ze względu na zainteresowanie przedmiotem muzyka w szkole w poszczególnych klasach (dane procentowe; *N* badanych – 175)

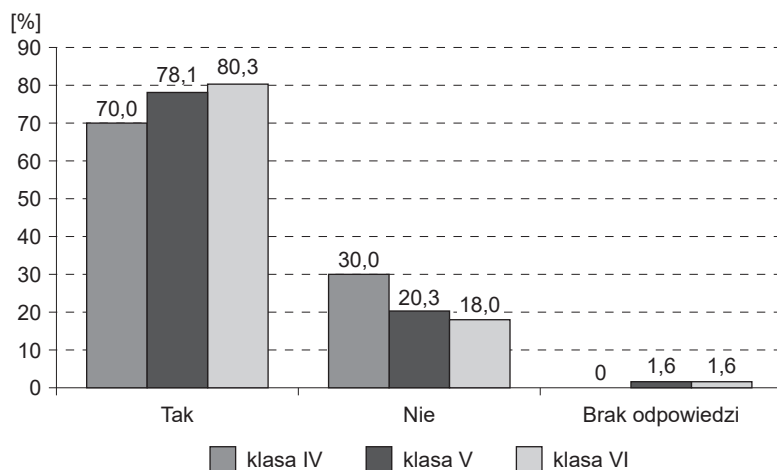
Czy lubisz przedmiot muzyki w szkole?	Klasy			Razem
	IV	V	VI	
Tak	70,0	78,1	80,3	76,6
Nie	30,0	20,3	18,0	22,3
Brak odpowiedzi	0,0	1,6	1,6	1,1
Ogółem	100,0	100,0	100,0	100,0

Źródło: badania własne.

Można sądzić, że wina tkwi w metodach lub doborze treści programowanego nauczania. Należałoby sądzić, że dzieci chcą się uczyć przedmiotu, ale w atrakcyjny sposób, a następuje zmniejszanie się zainteresowania muzyką w szkole. Być może wprowadzenie systematyczności w systemie klasowo-lekcyjnym, a także w arkana języka sztuki i środków wyrazu, będzie miało również

związek z preferencją muzyki przez dziewczęta. Natomiast u chłopców przeważa ambiwalentne podejście do przedmiotu. Proces ten negatywnie wspomagać mogą: programowane nauczanie i obowiązki oraz podłoże psychologiczne związane z etapem rozwojowym czwartoklasisty. Dlatego ważne jest, aby śpiewanie pieśni ludowych, charakterystycznych dla grup folklorystycznych występujących w regionie podkarpackim, uświadamiało uczniom charakterystyczne cechy tego folkloru.

Wykres 4. Podział badanych uczniów ze względu na zainteresowanie przedmiotem muzyka w szkole w poszczególnych klasach



Źródło: badania własne.

## Zainteresowanie muzyką ludową wśród badanych uczniów

Stosunek emocjonalny do polskiej muzyki ludowej został określony przez odpowiedź na wprost zadane pytanie: „Czy słuchasz muzyki ludowej i interesujesz się nią?”. Przy pomocy ankiety zbadano także wiadomości z zakresu polskiego folkloru muzycznego, to znaczy znajomość pieśni ludowych. Poniżej prezentowane są uzyskane w tej kategorii wyniki badań.

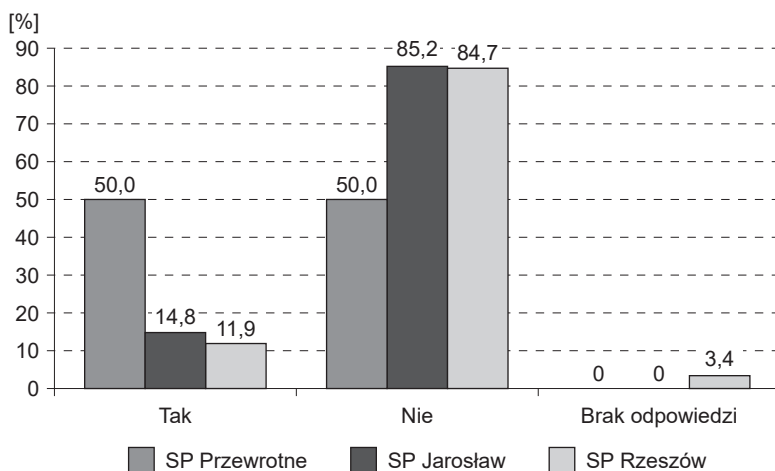
Wśród uczestniczących w badaniu szkół najmniej zainteresowanych folklorem muzycznym uczniów jest w szkole rzeszowskiej, zaś najwięcej w szkole z Przewrotnego (tabela 5., wykres 5.). Potwierdza to założenie, że stosunek emocjonalny do polskiego folkloru muzycznego zmienia się niestety na niekorzyść wraz z oddaleniem od źródła folkloru, a zatem od wsi.

Tabela 5. Podział badanych uczniów w poszczególnych szkołach interesujących się muzyką ludową (dane procentowe; N badanych – 175)

Czy słuchasz muzyki ludowej i interesujesz się nią?	Miejscowość			Razem
	SP Przewrotne	SP Jarosław	SP Rzeszów	
Tak	50,0	14,8	11,9	26,3
Nie	50,0	85,2	84,7	72,6
Brak odpowiedzi	0,0	0,0	3,4	1,1
Ogółem	100,0	100,0	100,0	100,0

Źródło: badania własne.

Wykres 5. Podział badanych uczniów w poszczególnych szkołach interesujących się muzyką ludową



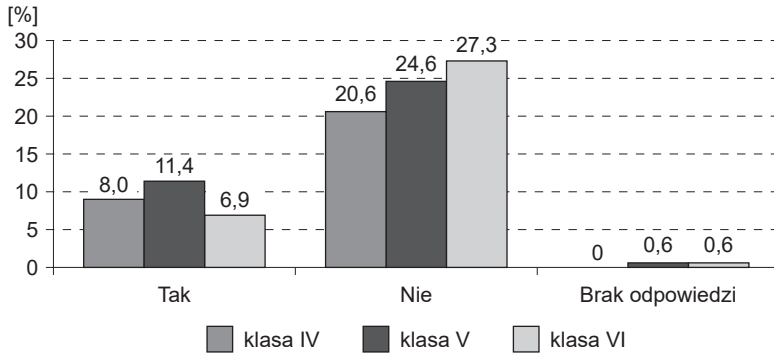
Źródło: badania własne.

Tabela 6. Zestawienie badanych uczniów w poszczególnych klasach interesujących się muzyką ludową (N badanych – 175)

Czy słuchasz muzyki ludowej i interesujesz się nią?	Klasy						Razem	
	IV		V		VI			
	N	%	N	%	N	%	N	%
Tak	14	8,0	20	11,4	12	6,9	46	26,3
Nie	36	20,6	43	24,6	48	27,3	127	72,6
Brak odpowiedzi	0	0,0	1	0,6	1	0,6	2	1,1
Ogółem	50	28,6	64	36,6	61	34,8	175	100,0

Źródło: badania własne.

Wykres 6. Zestawienie badanych uczniów w poszczególnych klasach interesujących się muzyką ludową



Źródło: badania własne.

Z powyższego zestawienia wynika, że najmniej osób zainteresowanych muzyką uczęszcza do klasy VI – 6,9%, zaś najwięcej do klasy V – 11,4% (tabela 6., wykres 6.). Z pewnością wpływ na poziom zainteresowania ma wiek badanych oraz zainteresowanie wśród dzieci trendami muzycznymi w Polsce i za granicą, ponieważ nasz rodzimy folklor muzyczny nie jest promowany i przez to zbyt popularny wśród badanych. Jak się okazuje, stosunek emocjonalny do muzyki ludowej zmienia się na niekorzyść badanych wraz z oddaleniem od źródła folkloru, czyli od środowiska wiejskiego. Niemniej jednak nawet w szkole wiejskiej, jaką jest Przewrotne, nie cieszy się on dużym zainteresowaniem.

## Zainteresowanie ankietowanych uczniów formami aktywności na lekcjach muzyki w szkole

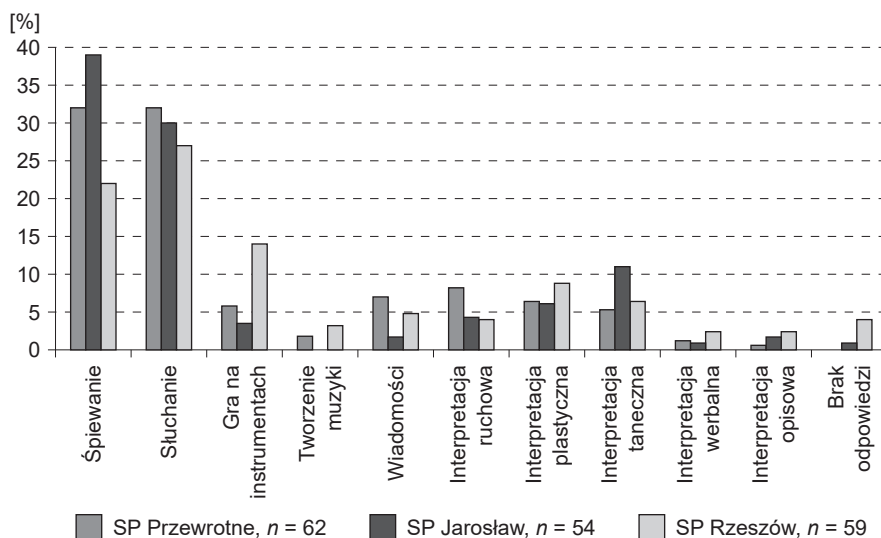
Kolejne pytanie ankiety dotyczyło zainteresowania formami aktywności na lekcjach muzyki. Poniżej w formie tabeli 7. i wykresu 7. przedstawione są wyniki.

Tabela 7. Zestawienie badanych uczniów w poszczególnych grupach środowiskowych zainteresowanych formami aktywności muzycznej na lekcjach wychowania muzycznego (N badanych – 175, n odpowiedzi – 411)

Formy aktywności muzycznej		Miejscowość						Razem	
		SP Przewrotne		SP Jarosław		SP Rzeszów			
		N = 62		N = 54		N = 59		N = 175	
		n	%	n	%	n	%	n	%
Śpiewanie		55	32,0	45	39,0	28	22,0	128	31,0
Słuchanie		54	32,0	35	30,0	34	27,0	123	30,0
Gra na instrumentach		10	5,8	4	3,5	18	14,0	32	7,8
Tworzenie muzyki		3	1,8	0	0,0	4	3,2	7	1,7
Wiadomości		12	7,0	2	1,7	6	4,8	20	4,9
Interpretacja	ruchowa	14	8,2	5	4,3	5	4,0	24	5,8
	plastyczna	11	6,4	7	6,1	11	8,8	29	7,1
	taneczna	9	5,3	13	11,0	8	6,4	30	7,3
	werbalna	2	1,2	1	0,9	3	2,4	6	1,5
	opisowa	1	0,6	2	1,7	3	2,4	6	1,5
Brak odpowiedzi		0	0,0	1	0,9	5	4,0	6	1,5

Źródło: badania własne.

Wykres 7. Zestawienie badanych uczniów w poszczególnych grupach środowiskowych zainteresowanych formami aktywności muzycznej na lekcjach wychowania muzycznego



Źródło: badania własne.

W kwestii preferowanych przez uczniów form aktywności na lekcji muzyki zauważyć można z poniżej przedstawionego zestawienia, iż dla szkoły w Przewrotnem są nimi śpiewanie – 32% na równi ze słuchaniem – 32%. Wśród badanych ze szkoły w Jarosławiu najwięcej osób, jako ulubioną formę aktywności muzycznej podaje śpiew – 39% oraz słuchanie – 30%. W przypadku respondentów z Rzeszowa na pierwszą pozycję wysuwa się słuchanie – 27%, a na drugą śpiewanie – 22% jako dwie ulubione formy aktywności muzycznej.

Ankieta pokazuje, iż wśród uczniów z Jarosławia i z Przewrotnego ulubioną formą aktywności okazuje się jest śpiew, natomiast badani ze szkoły rzeszowskiej preferują słuchanie. Nie jest to jedyna widoczna różnica w tym zestawieniu, ponieważ trzecie miejsce wśród rzeszowian zajmuje gra na instrumencie, wśród jarosławian na tej pozycji znajduje się interpretacja taneczna, a u uczniów z Przewrotnem jest to interpretacja ruchowa. W każdej ze szkół obecne są wszystkie rodzaje aktywności muzycznej. Jedyną różnicę stanowi odmienny poziom zainteresowania nimi wśród badanych.

Podsumowując, należy uznać, że większość badanych ma pozytywny stosunek do przedmiotu muzyka, zaś powszechnie lubianymi formami aktywności muzycznej, niezależnie od miejsca zamieszkania, okazały się śpiew i słuchanie. Stopień znajomości repertuaru polskiej muzyki ludowej określony został w wyniku analizy odpowiedzi na kolejne pytania.

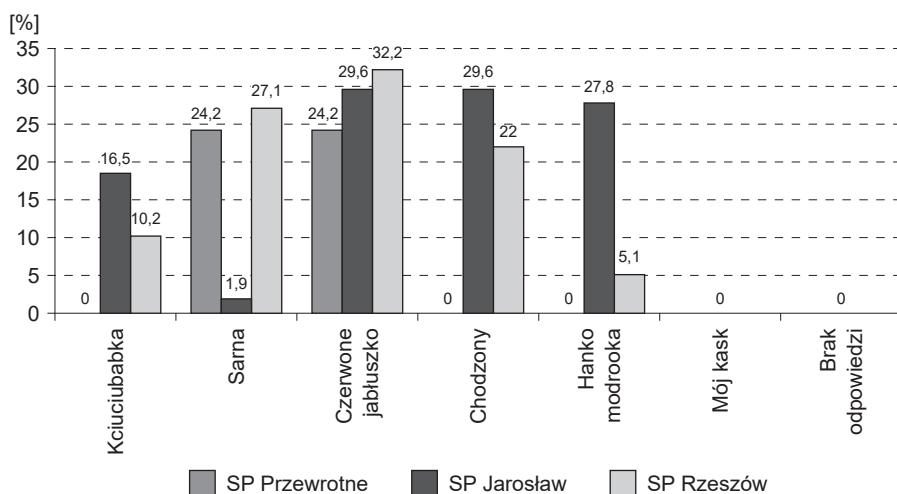
Kolejne tabele (8.–10.) i wykresy (8.–10.) obrazują znajomość repertuaru pieśni ludowych poszczególnych klas, a zatem obecność pieśni ludowych na zajęciach z muzyki w szkole.

Tabela 8. Zestawienie badanych uczniów z poszczególnych miejscowości uczących się piosenek ludowych z repertuaru klasy IV ( $N$  badanych – 175)

Piosenki ludowe z repertuaru klasy IV	Miejscowość						Razem	
	SP Przewrotne		SP Jarosław		SP Rzeszów			
	$N = 62$		$N = 54$		$N = 59$		$N = 175$	
	$N$	%	$N$	%	$N$	%	$N$	%
<i>Kciuciubabka</i>	0	0	10	18,5	6	10,2	16	9,1
<i>Sarna</i>	15	24,2	1	1,9	16	27,1	32	18,3
<i>Czerwone jabłuszko</i>	15	24,2	16	29,6	19	32,2	50	28,6
<i>Chodzony</i>	0	0	16	29,6	13	22,0	29	16,6
<i>Hanko modrooka</i>	0	0	15	27,8	3	5,1	18	10,3
<i>Mój kask</i>	0	0	0	0	0	0	0	0
Brak odpowiedzi	0	0	0	0	0	0	0	0

Źródło: badania własne.

Wykres 8. Zestawienie badanych uczniów z poszczególnych miejscowości uczących się piosenek ludowych z repertuaru klasy IV



Źródło: badania własne.

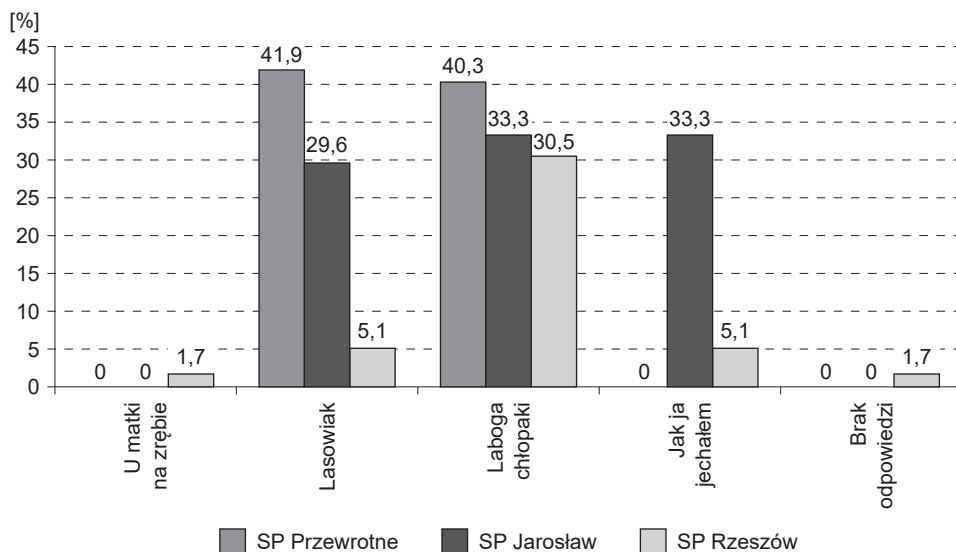
Najbardziej znaną przez respondentów piosenką ludową z repertuaru klasy IV okazało się *Czerwone jabłuszko*. Zna tę piosenkę 28,6% badanych. Kolejną pozycję zajęła *Sarna* – 18,3% oraz *Chodzony* – 16,6%. Okazuje się, że dzieci ze szkoły w Przewrotnem znają zaledwie dwie piosenki z repertuaru klasy czwartej. Jest to wynik zaskakujący, ponieważ można by było założyć, że w szkole większej części nauczyciele będą sięgać do tradycji. Uczniowie z pozostałych szkół znają po pięć piosenek ludowych. Świadczy to o raczej dobrej znajomości repertuaru piosenek ludowych.

Tabela 9. Zestawienie badanych uczniów z poszczególnych miejscowości, uczących się piosenek ludowych z repertuaru klasy V (dane procentowe; *N* badanych – 175)

Piosenki ludowe z repertuaru klasy V	Miejscowość			Razem
	SP Przewrotne	SP Jarosław	SP Rzeszów	
<i>U matki na zrębie</i>	0,0	0,0	1,7	0,6
<i>Lasowiak</i>	41,9	29,6	5,1	25,7
<i>Laboga chłopaki</i>	40,3	33,3	30,5	34,9
<i>Jak ja jechałem</i>	0,0	33,3	5,1	12,0
Brak odpowiedzi	0,0	0,0	1,7	0,6

Źródło: badania własne.

Wykres 9. Zestawienie badanych uczniów z poszczególnych miejscowości, uczących się piosenek ludowych z repertuaru klasy V



Źródło: badania własne.

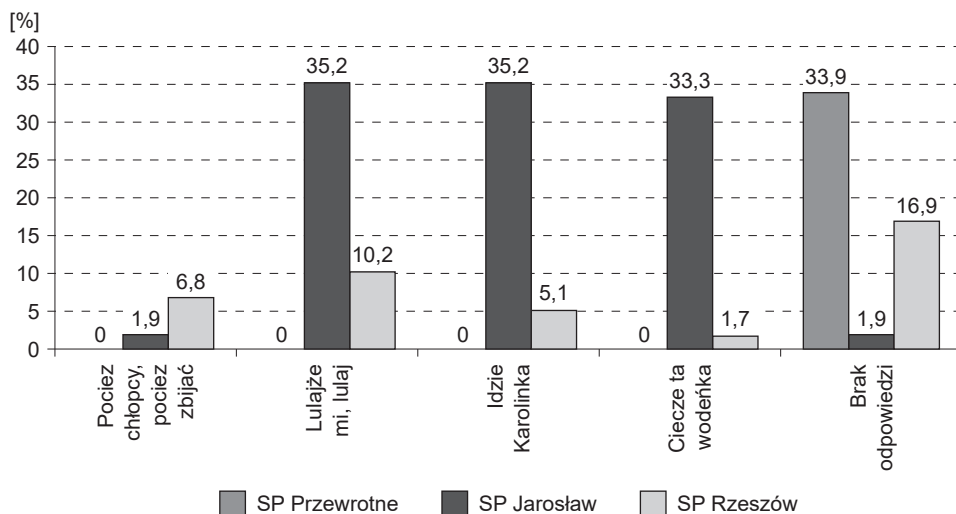
Z repertuaru klasy V najbardziej znana jest piosenka *Laboga chłopaki* – 34,9% oraz *Lasowiak* – 25,7%. Najwięcej piosenek znają uczniowie ze szkoły w Rzeszowie, bo wszystkie wyszczególnione w pytaniu, zaś najłabszą znajomością piosenek wykazali się uczniowie ze szkoły w Przewrotnem, ponieważ znają ich tylko dwie. Po raz drugi szkoła wiejska nie wypadła pod tym względem na korzyść badanych, zaś dla uczniów z dużego miasta bardzo optymistycznie.

Tabela 10. Zestawienie badanych uczniów z poszczególnych miejscowości uczących się piosenek ludowych z repertuaru klasy VI (dane procentowe; N badanych – 175)

Piosenki ludowe z repertuaru klasy VI	Miejscowość			Razem
	SP Przewrotne	SP Jarosław	SP Rzeszów	
<i>Pociesz chłopcy, pociesz zbijać</i>	0,0	1,9	6,8	2,9
<i>Lulajże mi, lulaj</i>	0,0	35,2	10,2	14,3
<i>Idzie Karolinka</i>	0,0	35,2	5,1	12,6
<i>Ciecze ta wodeńka</i>	0,0	33,3	1,7	10,9
Brak odpowiedzi	33,9	1,9	16,9	18,3

Źródło: badania własne.

Wykres 10. Zestawienie badanych uczniów z poszczególnych miejscowości uczących się piosenek ludowych z repertuaru klasy VI



Źródło: badania własne.

Po raz kolejny, co wynika z zestawienia w tabeli 10., szkoła w Przewrotnem wypadła najsłabiej z biorących udział w badaniu szkół, ponieważ młodzież okazała się nie znać ani jednej piosenki z repertuaru klasy szóstej. W tej kategorii wygrywa szkoła z Jarosławia. Najbardziej znaną piosenką z tego repertuaru jest *Lulajże mi, lulaj* – 14,3% oraz *Idzie Karolinka* – 12,6%.

Ważną kwestią jest sposób dobierania przez nauczycieli w szkołach repertuaru do śpiewania. Piosenki ludowe nie cieszą się takim powodzeniem wśród młodzieży szkolnej, jak na przykład piosenki popularne (często nazywane młodzieżowymi). Uczniowie wręcz wymuszają na prowadzącym rodzaj repertuaru chętnie przez nich śpiewanego. Badania dobitnie pokazują zależność pomiędzy miejscem zamieszkania i zainteresowaniem folklorem. W środowisku wiejskim zainteresowanie muzyką ludową jest większe, a to z racji szacunku dla tradycji, wspólnotowości kultury, potrzeby w wychowaniu przez tradycję, korzeni muzycznych rodzinnych i związku ze środowiskiem przyrodniczym, pracami i formami gospodarowania. Tym samym więc z folklorem, tym poznawanym w szkole na lekcjach lub prezentowanym przez dziadków czy rodziców, będzie wzrastać wprost proporcjonalnie do miejsca zamieszkania. W mieście powiatowym czy też wojewódzkim uczniowie w szkołach niechętnie uczą się i tak już skromnego repertuaru piosenek ludowych. Tym samym ich zainteresowanie folklorem sta-

je się coraz mniejsze. Można stwierdzić na podstawie badań, że chęć uczenia się muzyki ludowej maleje proporcjonalnie w średnich i dużych miastach.

Niezaprzeczalną tezą jest stwierdzenie o walorach edukacyjnych i kulturowych muzyki ludowej. Na podstawie ankiety należy rozpatrywać zagadnienia w dwóch aspektach: muzyka ludowa a edukacja; kultura ludowa a kultura narodowa. Wprowadziłbym też trzeci aspekt, który się pojawia w badaniach: folklor muzyczny i folklorystyka a folkloryzm.

Folklor muzyczny ma ogromną wartość, bo jest prosty i bezpośredni, daje wykonawcom satysfakcję i zadowolenie estetyczne, tworzy więzi międzyludzkie. Folklor to nie tylko obrzędy rodzinne, to także pieśni ludowe łączone z poezją, tańcem, stylem życia, silnymi uczuciami. Poprzez swe walory, bogactwo i różnorodność, folklor powinien spełniać funkcję edukacyjną dzieci i młodzieży. Jego rola i miejsce to często podejmowane zagadnienia w kształceniu szkolnym i pozaszkolnym. Oczywiście folklor winien być czynnikiem uzupełniającym edukację, łącznie z wartościową muzyką artystyczną. Właściwe zadbanie o miejsce folkloru w edukacji może przyczynić się do czynnego obcowania z folklorem oraz podtrzymania tradycji z kulturą ludową.

## Załącznik

### Kwestionariusz badający zainteresowanie muzyką ludową

Niniejsza ankieta jest anonimowa i skierowana do młodzieży klas IV–VI szkoły podstawowej. Jej celem jest uzyskanie odpowiedzi na pytania dotyczące zainteresowania muzyką i piosenką ludową. Odpowiedzi nie będą nigdzie ujawniane, ale staną się przedmiotem analizy naukowej.

Mam nadzieję, że do badań ustosunkujesz się zyczliwie. Proszę o szczerze odpowiedzi i skupienie uwagi przy czytaniu pytań ankietowych.

Data .....

Klasa .....

Szkoła .....

Miejscowość .....

1. Płeć: dziewczyna – chłopiec (podkreśl odpowiedni wyraz)
2. Czy lubisz przedmiot muzyki w szkole?
  - tak
  - nie

3. Która z podanych form aktywności muzycznej w czasie lekcji odpowiada Ci najbardziej i dlaczego?
  - a. śpiewanie .....
  - b. słuchanie muzyki .....
  - c. gra na instrumentach .....
  - d. tworzenie muzyki .....
  - e. wiadomości .....
  - f. interpretacja – podaj rodzaj (ruchowa, plastyczna, taneczna, werbalna, opisowa) .....
4. Czy słuchasz muzyki ludowej i interesujesz się nią?
  - tak
  - nie
5. Którą z kategorii prezentacji muzyki ludowej słuchasz i oglądasz najchętniej na koncercie, w telewizji lub słuchasz w radiu? (wybrane odpowiedzi podkreśl)
  - tradycyjne zespoły wokalne
  - tradycyjne zespoły instrumentalne
  - stylizowaną muzykę ludową artystyczną
  - estradowe zespoły pieśni i tańca
  - rewiowe zespoły pieśni i tańca np. (Zespół Pieśni i Tańca Mazowsze – ZPiT Śląsk – ZPiT Bandoska)
6. Czy uczęszczasz na zajęcia pozaszkolne lub pozalekcyjne związane z nauką folkloru muzycznego: pieśni ludowej lub tańca ludowego lub pieśni i tańca? (właściwe podkreśl)
  - w szkole
  - młodzieżowym domu kultury
  - osiedlowym domu kultury
  - miejskim domu kultury
  - gminnym ośrodku kultury
  - w wojewódzkim domu kultury
7. Które z wymienionych niżej piosenek ludowych uczyłeś się w tym roku szkolnym? (właściwe piosenki podkreśl)

„Muzyka i My” – U. Smoczyńska, K. Jakóbczak-Drażek

#### Klasa IV

- Chodzony – pieśń ludowa z Warmii i Mazur
- Czerwone jabłuszko – pieśń ludowa z Kujaw
- Hanko modrooka – Kotlina Żywiecka
- Kciuciubabka – pieśń ludowa, Wielkopolska
- Mój kask – autor nieznany – Wielkopolska
- Sarna – melodia ludowa z Rzeszowskiego

**Klasa V**

- Jak ja jechałem – piosenka ludowa z Podhala
- Laboga chłopaki – piosenka ludowa z Rzeszowskiego
- Lasowiak – piosenka ludowa z Rzeszowskiego – lasowiacka
- U matki na zrębie – piosenka ludowa z Gór i Pogórza Wschodniego

**Klasa VI**

- Ciecze ta wodeńka – melodia ludowa z Rzeszowskiego
- Idzie Karolinka – melodia ludowa ze Śląska
- Lulajze mi, lulaj – melodia ludowa z Radomskiego
- Poczec chłopcy, pociez zbijać – pieśń ludowa z Podhala

**„Śpiewnik dla szkoły podstawowej i gimnazjum”**

- Andrzeju, Andrzeju – pieśń z Rzeszowskiego
- Cebulka – piosenka (taniec) z Rzeszowskiego
- Czego kalino w dole stoisz – pieśń z Mazowsza
- Czerwone jagody – pieśń Łowicka
- Gaiku zielony – pieśń z Mazowsza
- Górale śpiewają – pieśń z Podhala
- Hej tam w polu – pieśń z Radomskiego
- Hej, Jana Jana – pieśń z Pomorza
- Hej, nam hej – piosenka z Rzeszowskiego
- Hej, od Krakowa jadę – pieśń z Krakowskiego
- Jezioro – pieśń z Podlasia
- Kole granic – pieśń z Pomorza
- Moja mamó jado goście – pieśń Kurpiowska
- Moja tanecznicą – pieśń z Podhala
- Nitko moja nitko – pieśń z Rzeszowskiego
- Nuty moje nuty – melodia z Oraw
- Oj, Janicku – pieśń z Podhala
- Piosenka kolędników – pieśń z Krakowskiego
- Popod turnie – pieśń z Podhala
- Przez wodę koniczki – pieśń ze Śląska
- Taniec druhny – pieśń z Krakowskiego
- To i hala – pieśń z Mazowsza
- U nas wedle młyńa – pieśń ze Śląska Opolskiego
- Zielony jaworze – pieśń z Kieleckiego

8. Jeżeli uczyłeś się innej piosenki ludowej niż wymienione wyżej, podaj tytuł i region, z którego pochodzi:

.....

.....

.....

.....

9. Czy uważasz, że znajomość melodii ludowych: (właściwe odpowiedzi podkreśl)
- tylko urozmaiciła Twój repertuar?
  - pomogła Ci zrozumieć folklor muzyczny?
  - wzbogaciła wiedzę z zakresu funkcji kulturowych muzyki?
  - rozszerzyła pojmowanie znaczenia muzyki ludowej?
10. Czy w domu rodzinnym poznałeś piosenki – podaj tytuł oraz osobę, która Cię jej nauczyła?
- .....
- .....
- .....
- .....
- .....
11. Masz możliwość wypowiedzieć się swobodnie na temat własnych zainteresowań i rozumienia znaczenia folkloru muzycznego.
- .....
- .....
- .....
- .....

KRZYSZTOF UŚCIEŁOWSKI

### Lidová píseň v předmětu hudební výchova ve IV.–VI. třídách základní školy. Vlastní výzkum v podkarpatském vojvodství

#### Shrnutí

Hudba plnila v různých sociálních prostředích a regionech Polska mnoho generací vzdělávaných na polských školách významnou vzdělávací a kulturní funkci. Velmi důležitým faktem při zachování tradice je trvajících hudební vzdělávání dětí a mládeže, významné místo by v tomto procesu přitom měla zaujímat škola. Učitel by tedy měl při své práci využívat nejen různé výtvarné současně kultury, didaktické prostředky, ale také by měl být sám o sobě inovativní a tvůrčí: měl by seznamovat děti s hudebním rodným jazykem – hudebním folklorem, praktickým ovládnutím tonálně-hudebních, melodicko-rytmických, metro-rytmických vzorů pomocí lidové písně. K tomu má sloužit repertoár, který vyjadřuje metodickou, prováděcí a stejně tak poznávací iniciativu, počínaje jednoduchými písněmi, přes taneční, po obtížnější – typu balady.

**Klíčová slova:** vzdělávání, program výuky, lidová hudba ve výukových programech IV.–VI. tříd, hudební folklor, lidová píseň a typy písní, stylizace.

KRZYSZTOF UŚCIŁOWSKI

**A folk song in the subject “music in grades 4 to 6 of primary school”: individual research in Subcarpathian Voivodship**

## Summary

For generations of Polish students, music has played a significant educational and cultural role in various milieux and regions of Poland. Music education of children and youth is still essential for maintaining tradition, where school should play an important role. Therefore, teachers should not only refer to various achievements of contemporary culture and to teaching aids, but also be innovative and creative in acquainting children with their mother music tongue, that is music folklore, as well as teaching tonal-musical, melodic-rhythmic, and metro-rhythmic patterns through a folk song. This goal can be achieved selecting the repertoire with methodological, functional and cognitive consideration, starting from simple songs, through dance songs and more difficult balladic.

**Key words:** education, teaching curriculum, folk music in 4–6-grade curriculum, music folklore, folk songs and types of folk songs, stylization.

GRAŻYNA LEŚNICZAK

## Folklor w kształceniu muzycznym słuchaczy Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu

Kolegium Nauczycielskie w Bytomiu utworzone zostało aktem założycielskim z 20 maja 1992 roku na mocy art. 77 ust. 2 ustawy o systemie oświaty z dnia 7 września 1991 (Dz.U. Nr 95, poz. 429) oraz rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z 5 marca 1992 roku w sprawie Zakładów Kształcenia Nauczycieli (Dz.U. Nr 26, poz. 115).

Działając pod opieką naukowo-dydaktyczną Wydziału Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Śląskiego, szybko osiągnęło pożądany poziom kształcenia, m.in. dzięki zatrudnieniu nauczycieli akademickich w stopniu doktora nauk, doktora habilitowanego, a nawet profesora. Kadre pedagogiczną dopełniali doświadczeni i osiągający ponadprzeciętne wyniki w pracy nauczyciele metodycy. W nauczaniu wykorzystywano tradycyjne formy akademickie, tj. wykłady, konwersatorium i seminarium, oraz formy wypracowane w kształceniu nauczycieli, m.in. zajęcia terenowe pod opieką nauczycieli Kolegium w placówkach ćwiczeń<sup>1</sup>.

Kształcenie w Kolegium Nauczycielskim od roku 1992 odbywało się na specjalnościach:

- pedagogika wychowawczo-opiekuńcza;
- resocjalizacja;

---

<sup>1</sup> M. BALUKIEWICZ: *Wprowadzenie*. W: *W służbie oświaty i wychowania. Księga pamiątkowa dedykowana pracownikom, słuchaczom, absolwentom i sympatykom Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu z okazji osiemnastolecia działalności*. Red. P.P. BARCZYK. Kraków 2011, s. 9.

- wychowanie przedszkolne z muzyką;
- nauczanie początkowe z muzyką;
- edukacja muzyczna i edukacja plastyczna (od 1994).

W roku 2004 Kolegium Nauczycielskie nawiązało współpracę z Akademią Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, co umożliwiło rozpoczęcie kształcenia na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej. W 2006 roku opiekę nad wiodącą specjalnością – pedagogiką, przejęła Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie. W tymże roku podpisano porozumienie z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie i przy współpracy z Wydziałem Artystycznym utworzono kierunek Edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych. W roku 2010 pierwsi absolwenci KN w Bytomiu uzyskali tytuł magistra sztuki. Od roku 2006 zgodnie z wytycznymi MEN do systemu nauczania wprowadzono dwuspecjalnościowość.

Obecnie Kolegium Nauczycielskie w Bytomiu kształci na specjalnościach:

- edukacja muzyczna i edukacja przedszkolna;
- edukacja plastyczna i zintegrowana edukacja wczesnoszkolna;
- zintegrowana edukacja wczesnoszkolna i edukacja przedszkolna;
- edukacja przedszkolna i zintegrowana edukacja wczesnoszkolna;
- pedagogika opiekuńcza i pedagogika resocjalizacyjna;
- pedagogika resocjalizacyjna i pedagogika opiekuńcza.

Specjalności obejmujące pedagogikę małego dziecka realizują liczne przedmioty muzyczne przygotowujące do prawidłowej realizacji procesu umuzykalnienia przyszłych wychowanków. Obecnie są to:

- kształcenie słuchu i zasady muzyki;
- podstawy gry na instrumencie;
- metodyka zajęć muzycznych w przedszkolu;
- metodyka nauczania muzyki w kl. I–III;
- gra na instrumentach szkolnych;
- emisja głosu.

W treściach kształcenia w ramach tych przedmiotów pojawia się wiele elementów folkloru śląskiego. Ze względu na naturalne potrzeby małego dziecka najbardziej przydatnym w jego kształceniu elementem folkloru są kołysanki, pieśni dziecięce i zabawowe, gry i zabawy z dawnych lat, rymowanki, przysłowia i zagadki<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Por.: K. TUREK: *Dziedzictwo kulturowe Śląska. Folklor dziecięcy. Materiały pomocnicze z zakresu edukacji regionalnej*. Katowice 2002.

## Śląski folklor jako materiał pogładowy w kształceniu muzycznym słuchaczy Kolegium Nauczycielskiego

Celem kształcenia muzycznego słuchaczy Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu jest rozwój ich muzykalności, czyli wrażliwości na elementy muzyki, kształcenie umiejętności odbioru i rozumienia dzieła muzycznego oraz zdobycie niezbędnej nauczycielowi przedszkola i klas I–III wiedzy muzycznej z zakresu teorii muzyki i metodyki nauczania muzyki. Nieocenionym sprzymierzeńcem w tych działaniach jest muzyczny folklor Śląska. Dlatego jest on szeroko stosowany przez wykładowców. Główny materiał pogładowy stanowią pieśni i tańce oraz folklor dziecięcy. Poznane przez słuchaczy pieśni cyklu kalendarzowego, górnicze, o tematyce zwierzęcej i żartobliwe, wzbogacają ich warsztat o treści folklorystyczne, wykorzystywane w realizacji zagadnień programowych z zakresu edukacji społeczno-moralnej, przyrodniczej i estetycznej. Rymowanki, wylczanki i przysłowia są bazą ćwiczeń z zakresu rytmizacji tekstu, improwizacji wokalne, improwizacji ruchowej oraz opowieści ruchowych.

Realizacja tańców ludowych daje możliwość kształcenia wrażliwości na elementy muzyki poprzez odczuwanie ich rezonansu w systemie mięśniowym. Ich walorem jest poddanie ekspresji ruchowej rygorom muzyki. Dają one możliwość pobudzenia aktywności ruchowej słuchaczy poprzez zabawę, wyzwala ją radość i pozytywne emocje. Ich realizacja umożliwia rozwijanie:

- umiejętności muzycznych (poczucie rytmu i metrum, wrażliwość na elementy muzyki, umiejętność wyczuwania i kształtowania frazy muzycznej, wyczuwanie formy utworu muzycznego);
- umiejętności psychomotorycznych (orientacja w przestrzeni, dysocjacja ruchów, sprawność makro- i mikromotoryki);
- umiejętności społecznych (współdziałanie w grupie, poszanowanie partnera, poszanowanie dziedzictwa kulturowego).

Taniec ludowy jako forma ekspresyjna wykorzystywany jest w kształceniu słuchaczy Kolegium Nauczycielskiego do uświadomienia im wszelkich zjawisk muzycznych, a także jest formą przygotowania pod względem metodycznym i metodycznym do realizacji edukacji regionalnej na różnych poziomach nauczania.

Śląskim tańcom ludowym często towarzyszy śpiewana warstwa słowna. Daje to możliwość szerokiego zastosowania również w procesie kształcenia głosu w ramach przedmiotu emisja głosu, zdobywania i rozwijania umiejętności gry na instrumentach melodycznych i melodyczno-akompaniujących. Tańce i pieśni ludowe stanowią również cenny materiał pogładowy w procesie kształcenia słuchu

(ćwiczeń z zakresu czytania nut głosem, analizy słuchowej interwałów, dyktanda melodycznego, realizacji schematów rytmicznych, rytmizacji tekstu) oraz poznawania zasad muzyki (np. prawidła zapisu nutowego, analiza budowy formalnej, umiejętność policzenia taktów, obserwacji powtórzeń, wyczuwanie zwrotów zakończeniowych, rozpoznawanie skal muzycznych). W ramach metodyki prowadzenia zajęć muzycznych w przedszkolu czy metodyki muzyki w klasach I–III zdobywają również umiejętność odczytywania przebiegu tańca z opisu słownego.

Anna Waluga<sup>3</sup> uważa, iż najskuteczniejszym sposobem zrozumienia muzyki jest jej uprawianie. Szerokie zastosowanie repertuaru śląskich pieśni i tańców ludowych daje więc możliwość łączenia ruchu z obrazowaniem formy muzycznej i treści słownej. Poprzez wykorzystanie tańców w edukacji muzycznej nauczanie muzyki przebiega zgodnie z zachowaniem następujących prawidłowości uznawanych przez muzyków ludowych:

- duży udział wiernego naśladownictwa walorów podanych przez nauczyciela;
- związek uczenia się z uspołecznieniem;
- przewaga praktyki nad teorią;
- praktyka jako sprawdzenie umiejętności muzycznych.

Najpopularniejsze tańce wykorzystywane w toku nauki słuchaczy Kolegium Nauczycielskiego na specjalnościach zarówno pedagogicznych, jak i niepedagogicznych<sup>4</sup>, to dziecięce zabawy taneczne i tańce o zrozumiałej dla dzieci młodszych fabule i dramaturgii oraz nieskomplikowanej choreografii. Należą do nich: *Chłopok (Kijok, Werboń)*, *Czworok (Szczworok)*, *Diabolek, Druciorz, Drybek (Zajączek)*, *Gołąbek, Grabowy, Grożnik (Grożony, Straszak)*, *Jawornicki, Kokotek (Stara Baba)*, *Kołomajki, Kowol, Koziorajka, Lipka, Mietlorz, Młyn, Nie chce Cię, Obracany, Polka, Polonez, Trojok, Ułan, Waloszek*<sup>5</sup>.

Analizując wykorzystanie śląskich tańców ludowych w procesie kształcenia muzycznego przyszłych nauczycieli, należy zwrócić uwagę na dwa aspekty tego zagadnienia. Pierwszy to rozwój muzyczny słuchaczy, drugi to metodyczne przygotowanie do pracy z dziećmi. Badania poziomu kompetencji muzycznych kandydatów na słuchaczy KN realizowane w roku 2011/2012 pozwalają stwierdzić, iż reforma programów kształcenia w zakresie wychowania estetycznego na wszystkich poziomach nauczania w Polsce spowodowała znaczne obniżenie wrażliwości muzycznej młodego pokolenia oraz jego merytorycznych umiejętności

<sup>3</sup> A. WALUGA: *Pieśń ludowa fundamentem edukacji muzycznej*. Katowice 2005, s. 27.

<sup>4</sup> Specjalności: pedagogika opiekuńczo-wychowawcza i pedagogika resocjalizacyjna – poznają je w ramach przedmiotu: Zajęcia umuzykalniające. Gry i zabawy muzyczno-ruchowe.

<sup>5</sup> G. DĄBROWSKA: *Tańcząc dobrze*. Warszawa 1991.

w tym zakresie. Dlatego też pracę nad rozwojem muzycznym słuchaczy kierunków nauczycielskich (głównie pedagogiki wczesnoszkolnej i przedszkolnej) zaczynać należy, podobnie jak u małego dziecka, od rozwijania naturalnych zdolności i kształcenia elementarnych umiejętności muzycznych. Dziecięcy folklor muzyczny, tańce i pieśni o zrozumiałej tematyce, dają możliwość rozwoju umiejętności muzyczno-ruchowych, wiedzy z zakresu muzycznej edukacji regionalnej oraz metodycznego przygotowania do realizacji zajęć muzyczno-ruchowych z dziećmi. Wykorzystując elementy folkloru w procesie edukacji i wychowania słuchaczy Kolegium Nauczycielskiego, wykładowcy zwracają uwagę na bogatą inwencję Ślązaków, która mimo zmieniających się warunków historycznych pozwoliła im stworzyć nieprzebraną liczbę lokalnych tańców i ich wariantów. W toku kształcenia oraz w ramach pracy samokształceniowej zaleca się słuchaczom zapoznanie z historycznymi niemal publikacjami Augustyna Musioła, Feliksa Sachsego<sup>6</sup>, Zofii Kwaśnicowej<sup>7</sup>, Jerzego Drozda<sup>8</sup>, Janiny Marcinkowej<sup>9</sup>, Jana Taciny<sup>10</sup>

Edukacja muzyczna słuchaczy realizowana jest również w ramach zajęć fakultatywnych, takich jak chór i zespół wokallyno-instrumentalny. W latach 1992–1995 zajęcia te realizowała Irena Tabor. W realizowanym przez nią repertuarze pojawiały się liczne opracowania pieśni ludowych – głównie śląskich. Ze względu na poziom rozwoju umiejętności muzycznych słuchaczy opierał się on głównie na opracowaniach Adolfa Dygacza na głosy równe. Od 1996 roku prowadzenie chóru przejęła Irena Burczyk. Uczestniczyła ona w **Przeglądzie Piosenki Dziecięcej Śląskie Śpiewanie**. W roku 1996 otrzymała **II nagrodę**. Wysokie laury zebrał również na tej imprezie folklorystycznej zespół wokallyno-instrumentalny Ars Moderna pod kierunkiem Krystiana Latochy, który w roku 1998 zdobył **wyróżnienie**.

Folklor zajmuje również ważne miejsce w kształceniu słuchaczy specjalności Edukacja muzyczna i wychowanie przedszkolne. Słuchaczami tej specjalności są osoby posiadające wiedzę i umiejętności muzyczne co najmniej na poziomie szkoły muzycznej I stopnia. W toku ich kształcenia znajdują się przedmioty bardziej specjalistyczne, m.in. **folklor muzyczny**. Przedmiot ten realizowany jest obecnie przez Irenę Burczyk na I roku nauki w formie wykładów (15 godzin) i konsersatorium (15 godz.), a zakończony – egzaminem.

Problematyka realizowana w ramach wykładów:

- przedmiot, zakres i metody badań folkloru;

<sup>6</sup> A. MUSIOŁ, F. SACHSE: *Tańce Śląskie*. Katowice 1937.

<sup>7</sup> Z. KWASNICOWA: *Zbiór piosenek*. Warszawa 1937.

<sup>8</sup> J. DROZD: *Wiązanka tańców śląskich*. Cieszyn 1937, Poznań 1947.

<sup>9</sup> J. MARCINKOWA, K. SOBZYŃSKA: *Folklor Górnego Śląska*. Warszawa 1973.

<sup>10</sup> J. TACINA: *Śląskie tańce ludowe*. T. 3. *Górny Śląsk*. Katowice 1987.

- systematyka i klasyfikacja pieśni ludowych;
- przegląd tematyki pieśni ludowych;
- funkcje i znaczenie pieśni ludowych;
- poetyka polskiej twórczości muzycznej;
- polskie tańce ludowe;
- najprostsze przejawy ludowej twórczości muzycznej;
- folklor dziecięcy.

W ramach konwersatorium:

- cechy stylistyczne polskich pieśni ludowych;
- pojęcie folkloru w myśli europejskiej;
- sylwetki pionierów folklorystyki;
- metody badań terenowych;
- przegląd i analiza wybranych zbiorów pieśni ludowych;
- instrumenty ludowe i kapele;
- analiza pieśni.

W latach wcześniejszych (2001–2011) realizowany był przez Jolantę Szulakowską-Kulawik, która jest również autorką publikacji pod tytułem *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowej*, wydanej przez Kolegium Nauczycielskie w Bytomiu w roku 2002.

W ramach przedmiotu kształcenie sluchu, w oparciu o publikację Katarzyny Dadak-Kozickiej<sup>11</sup>, słuchacze realizują zagadnienia związane z posługiwaniem się metodą względną w procesie czytania nut glosem. Z dziecięcymi śląskimi zabawami kołowymi oraz tańcami zapoznają się w ramach przedmiotu rytmika i ekspresja ruchowa. W repertuarze chóru tej specjalności pieśni ludowe pojawiają się w zależności od preferencji dyrygentów. W ramach metodyki muzyki w szkole podstawowej i gimnazjum realizowane są zagadnienia metodyczne i muzyczne związane z treściami umieszczonymi w podręcznikach muzyki<sup>12</sup>.

Reforma systemu oświaty w 1999 roku wprowadziła do programów nauczania wszystkich szczebli edukację regionalną. Pojawiło się zapotrzebowanie na treści związane z regionalną kulturą ludową. Wprowadzono więc w Kolegium Nauczycielskim w ramach zajęć fakultatywnych przedmiot edukacja regionalna, przygotowujący słuchaczy do realizacji ścieżki przedmiotowej Edukacja regionalna – dziedzictwo kulturowe w regionie. W jego ramach realizowane

<sup>11</sup> K. DADAK-KOZICKA: *Śpiewaj mi jako umiesz: muzykowanie w szkole według koncepcji Kodály'a*. Warszawa 1992.

<sup>12</sup> M. PRZYCHODZIŃSKA, E. LIPSKA: *Muzyka w nauczaniu początkowym. Metodyka*. Warszawa 1991 oraz *Drogi do muzyki: metodyka i materiały repertuarowe*. Warszawa 1999; STASIŃSKA: *120 lekcji muzyki*. Warszawa 1999.

są również treści z zakresu muzycznego folkloru Śląska oraz współczesnej kultury muzycznej. W ramach muzycznej edukacji regionalnej przyszli nauczyciele zdobywają wiedzę na temat:

- muzycznej twórczości ludowej, jej przejawów i roli społecznej;
- śląskich pieśni i tańców ludowych, historycznych i powstańczych;
- muzycznych elementów śląskich obrzędów i zwyczajów;
- śląskiego folkloru dziecięcego;
- tradycji muzycznych związanych z pracą zawodową;
- muzycznych elementów uroczystości rodzinnych.

### Publikacje pracowników dydaktycznych Kolegium Nauczycielskiego w zakresie folkloru, folkloryzmu i edukacji regionalnej

Pośród pracowników dydaktycznych Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu prace badawcze w zakresie śląskiej kultury muzycznej prowadzi Hubert Miśka. W kręgu jego zainteresowań badawczych znajdują się między innymi pierwiastki folklorystyczne w twórczości Jana Sztwiertni.

**Prace zwarte – recenzowane** tego autora obejmujące tę problematykę to:

- *Jan Sztwiertnia – Pieśni na głos z fortepianem* (pierwsze wydanie wszystkich zachowanych pieśni). Uniwersytet Śląski, Katowice 2009 (redakcja i opracowanie materiałów);
- *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni – charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze*. Uniwersytet Śląski, Katowice 2010;
- *Jan Sztwiertnia – Salaszniczy opera ludowa w dwóch aktach na głosy z fortepianem* (pierwsze wydanie). Uniwersytet Śląski, Katowice 2011 (redakcja i opracowanie materiałów);
- *Jan Sztwiertnia 1911–1940 człowiek i dzieło*. Uniwersytet Śląski, Katowice 2012 (redakcja).

Miśka jest również autorem niżej wymienionych artykułów:

- *Zapomniane pieśni solowe Jana Sztwiertni*. W: *Wartości w muzyce, tom 3*. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Uniwersytet Śląski, Katowice 2010;
- *Jan Sztwiertnia – kompozytor zapomniany*. W: *Ziemio moja, ziemio śląska*. Red. G. DARŁAK. Impuls, Kraków 2011;
- *Inspiracje folklorystyczne w twórczości wokalnej Jana Sztwiertni*. W: *Wokalistyka w Polsce i na świecie*. Red. E. SĄSIADK. Akademia Muzyczna, Wrocław 2011;

— *Dwudziestowieczne prezentacje opery ludowej Sałasznicy*. W: *Jan Sztwiertnia 1911-1940 człowiek i dzieło*. Red. H. MIŚKA. Uniwersytet Śląski, Katowice 2012.

Działalność naukowo-badawczą w zakresie śląskiego folkloru prowadzi Irena Burczyk. Efektem badań jest m.in. rozprawa doktorska pt. *Folklor w edukacji słuchaczy Kolegiów Nauczycielskich*, której promotorem była Krystyna Turek.

W *Bytomskich Zeszytach Pedagogicznych*, redagowanych i wydawanych przez Kolegium Nauczycielskie w Bytomiu, ukazały się następujące publikacje z zakresu folklorystyki:

— HENRYKA ANDRZEJCZAK: *Edukacja regionalna na Śląsku na przełomie lat 50 i 60*. BZP 2008, nr 12, s. 60–70;

— JOLANTA BAUMANN-SZULAKOWSKA: *Znaczenie tematów regionalnych w programach kształcenia nauczycieli o specjalności: edukacja artystyczna*. BZP 2001, nr 4, s. 87–90;

— IRENA BURCZYK: *Johann Gottfried i jego poglądy na kulturę ludową*. BZP 2000, nr 2, s. 97–100;

— IRENA BURCZYK: *Aksjologiczne aspekty folkloru w edukacji muzycznej słuchaczy kolegium nauczycielskiego*. BZP 2000, nr 3, s. 22–31;

— IRENA BURCZYK: *Z zagadnień terminologii etnologicznej*. BZP 2002, nr 5, s. 29–44;

— GRAŻYNA LEŚNICZAK: *Koncepcje kształcenia słuchaczy Kolegiów Nauczycielskich na Górnym Śląsku w zakresie muzycznej edukacji regionalnej*. BZP 2002, nr 5, s. 96–104;

Wydane również zostały opracowania materiałów pokonferencyjnych:

— *Ziemio moja, ziemio śląska*. Red. G. DARŁAK. Impuls, Kraków 2011;

— LEŚNICZAK GRAŻYNA: *Rola śląskich tańców ludowych w kształceniu nauczycieli na Górnym Śląsku*. W: *Estetyczny Wymiar Edukacji*. Red. nauk. JOLANTA SZULAKOWSKA-KULAWIK. Bytom 2007, s. 95–102.

Dydaktycy Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu są również autorami opracowań programowych wykorzystywanych w procesie dydaktyczno-wychowawczym. Są to następujące publikacje:

— *Polski folklor muzyczny. Materiały pomocnicze do analizy pieśni ludowej*. Oprac. J. SZULAKOWSKA-BAUMAN. Bytom 2002;

— KRYSZTOF LATOCHA: *Śląskie nutki na trzy głosy równe*. Katowice 1997;

— KRYSZTOF LATOCHA: *Śląskie pieśni taneczne w opracowaniu na zespół instrumentów szkolnych*<sup>13</sup>. Katowice 1995;

<sup>13</sup> Zbiór zawiera następujące melodie: *Dzieweczko ze Śląska*, *Bangowski mosteczek*, *Szła dziewczynka*, *Wczoraj była niedzieliczka*, *Listeczku dębowy*, *Przy studziencie siedziała*, *Zachodzi słońeczko*, *Od buczku do buczku*, *Nie chce Cie znać*.

— KRYSZTOF LATOCHA, BARBARA BUDAK: *Orkiestra dziecięca w szkole podstawowej. Partytury*<sup>14</sup>. Ruda Śląska 1998.

Działania pedagogiczne i wychowawcze nauczycieli Kolegium Nauczycielskiego mają na celu m.in. wskazanie, iż „człowiek bez poznania przeszłości nie może świadomie żyć w teraźniejszości, a tradycje kulturowe regionu i kraju są tej przeszłości ważnym elementem”<sup>15</sup>.

Poznanie i pielęgnowanie tych tradycji ma szczególne znaczenie w świecie, w którym człowiek ma coraz mniej możliwości bycia twórcą kultury, a coraz częstszą sytuacją jest jej pozorny odbiór. W ramach działań dydaktycznych i wychowawczych pracownicy dydaktyczni starają się popularyzować liczne elementy folkloru wśród słuchaczy oraz przygotować ich do korzystania z bogactw śląskiej kultury muzycznej w ich przyszłej pracy zawodowej – na poziomie przedszkola, nauczania zintegrowanego, w pracy świetlicowej, w zespołach folklorystycznych czy regionalnych kołach zainteresowań. Za ideę wiodącą ich działalności pedagogicznej uznać można myśl Krystyny Turek, iż:

Częste prezentowanie utworów ludowych, zwłaszcza zaś wyjaśnianie funkcjonalnych cech folkloru, przede wszystkim dziecięcego, powinno być stałym elementem nauczania i wychowania współczesnej młodzieży [...]. Dlatego też folklor jako trwała wartość kultury narodowej powinien stanowić ważne ogniwo żywej praktyki pedagogicznej, podstawowe źródło sukcesywnie zdobywanej wiedzy o własnym regionie i jego tradycji kulturowej<sup>16</sup>.

GRAŻYNA LEŚNICZAK

## Folklor v hudebním vzdělávání posluchačů Učitelského kolegia v Bytomí

### Shrnutí

Cílem hudebního vzdělávání posluchačů Učitelského kolegia v Bytomí je rozvoj jejich hudebnosti, čili vnímavosti hudebních prvků, utváření schopnosti percepce a poro-

<sup>14</sup> Zbiór zawiera m.in. opracowanie melodii ludowych (*Listeczku dębowy, Obracany, Od bucuku do bucuku, Goląbek, Grozik, Nie chce Cię, Kołomajki, Kokotek, Zajączek, Mietlorz*).

<sup>15</sup> *Folklor i folklorizm w edukacji i wychowaniu*. Red. H. DANIEL-BOBRZYK, J. UCHYLA-ZROSKI. Katowice 2003, s. 7.

<sup>16</sup> K. TUREK: *Dziedzictwo kulturowe Śląska. Folklor dziecięcy. Materiały pomocnicze z zakresu edukacji regionalnej*. Katowice 2002, s. 6.

zumění hudebnímu dílu a dále získání hudebních znalostí nezbytných pro učitele mateřské školy a I. – III. tříd škol z oblasti teorie hudby a metodiky hudebního vzdělávání.

Nedocenitelným spojencem při těchto činnostech je hudební folklor Slezska. Autorka se věnuje využití dětského folkloru, lidových tanců a písní jako názorného materiálu při hudebním vzdělávání posluchačů Učitelského kolegia, charakterizuje vědecké publikace didaktických pracovníků v oblasti folkloru, folklorismu, regionálního vzdělávání a dále prezentuje programové práce využívané při didaktických a výchovných činnostech Učitelského kolegia v Bytomí.

**Klíčová slova:** historievzdělávání, hudební vzdělávání, regionální vzdělávání, dětský folklor.

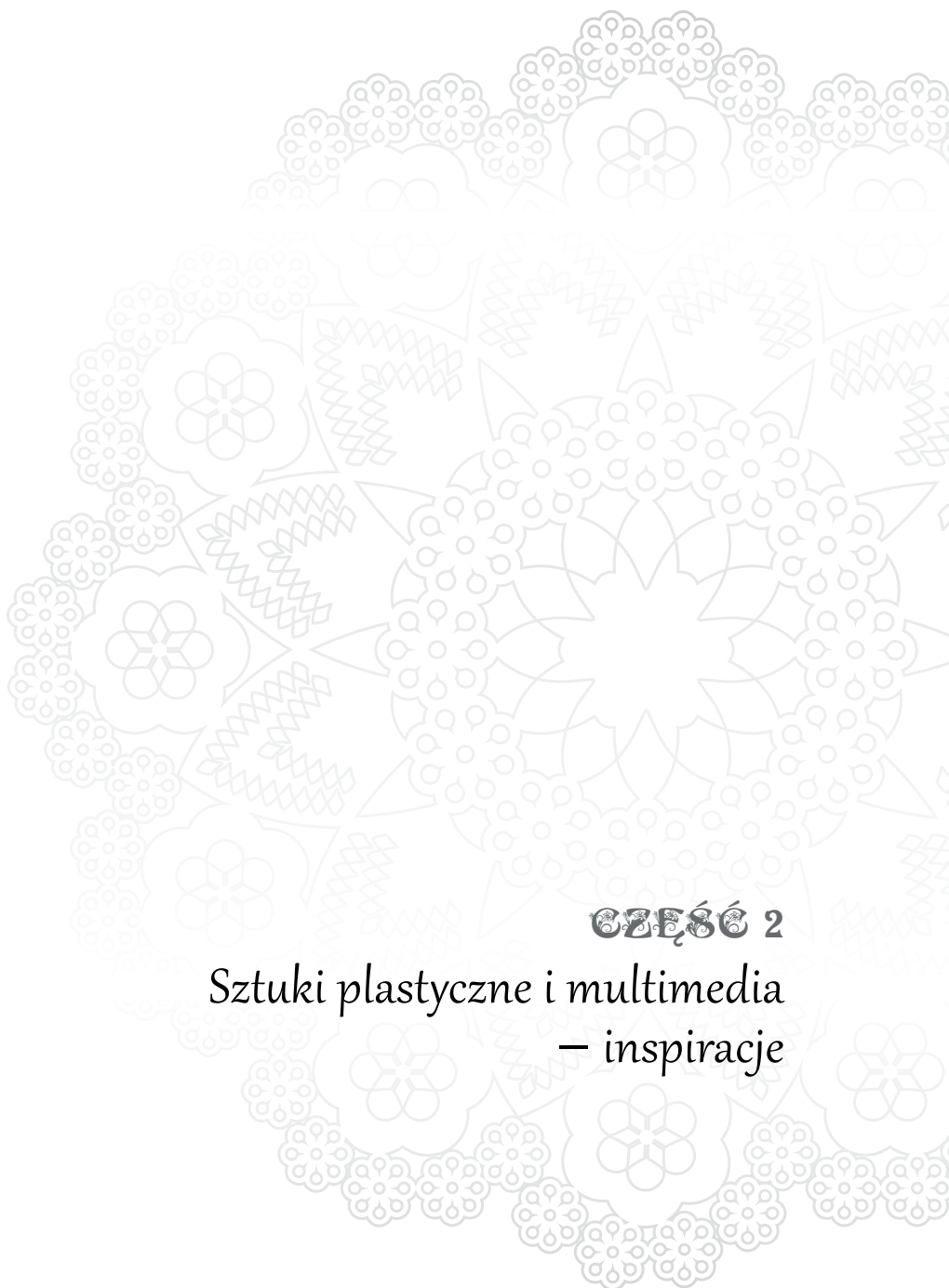
GRAŻYNA LEŚNICZAK

### Folklore in the music education of students of the Teacher's College in Bytom

#### S u m m a r y

The aim of music education of students at the Teacher's College in Bytom is to develop their musicality, i. e. sensitivity to the components of music, and their perception and understanding of a music piece, and also to acquaint teachers of grades 1 to 3 with the theory of music and methodology of teaching music. An invaluable ally in pursuing these goals is the music folklore of Silesia. The author discusses how the child folklore, dances and folk songs were applied as teaching aid for the students of the Teacher's College. She characterizes academic publications of the college staff in the field of folklore, folklorism and regional education, and presents the curricula applied in the didactic and educational policies carried out at the Teacher's College in Bytom.

**Key words:** history of education, music education, regional education, child folklore.



## **CZĘŚĆ 2**

Sztuki plastyczne i multimedia  
– inspiracje



MAŁGORZATA SKAŁUBA-KRENTOWICZ

## Przywrócić właściwe proporcje

Pasja i zaangażowanie pracowników oraz studentów Instytutu Sztuki i Instytutu Muzyki, biorących udział w projektach realizowanych w Pracowni Ceramiki Wydziału Artystycznego w Cieszynie, są ogromne i nie do przecenienia. Wymieniając oba Instytuty mam na myśli przede wszystkim współpracę w ramach najdłużej trwającego projektu, znanego pod nazwą Akademia Dźwięków Ziemi. Szczegółowy opis projektu, jego przebieg i efekty zawarte zostaną w przygotowywanej do druku publikacji, która – mam nadzieję – ukaże się z końcem roku. Natomiast stosunkowo młodym projektem, którym chciałabym zainteresować czytelników, jest projekt Sztuka – Design – Rzemiosło, dotyczący m.in. poszukiwania zależności pomiędzy użytecznością przedmiotu a wynikającą z niej formą, w oparciu o dziedzictwo polskiego rzemiosła regionalnego we współczesnej przestrzeni twórczej.

Impulsem do rozpoczęcia projektu było uświadomienie sobie przez zespół Pracowni Ceramiki ważności zagadnienia, jakim jest kształcenie świadomego swych wyborów, suwerennego odbiorcy nowoczesnego przedmiotu użytkowego. Przedmiotu, który posiadając walory estetyczne, będzie miał także znaczenie kulturowe, mające wpływ na osiągnięcie satysfakcji i ekologicznej równowagi pomiędzy człowiekiem a jego artefaktualnym otoczeniem. Zazwyczaj w swobodnych poszukiwaniach ulega się nagłym fascynacjom, które prowadzą do odkrycia przestrzeni nieznanych, niekoniecznie związanych z głównym tematem, i tak też stało się w tym przypadku. Wszystko, co związane jest z przedmiotem użytkowym, zaczęło wychodzić na plan pierwszy, ale źródłem naszych inspiracji pozostała tradycja. Pomimo zasadniczych ograniczeń wynikających z obowiązującego procesu dydaktycznego, który nie daje nam, jako pracowni artystycz-

nej, kompetencji do kształcenia projektantów, widzimy inną możliwość udziału w tym procesie. Poprzez warunki i zasięg oddziaływania, będąc w strukturach uniwersyteckich, mając w bliskości Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji, posiadając wiedzę na temat zagadnień związanych ze wzornictwem, projektowaniem i sztuką użytkową oraz kształcąc studentów, możemy mieć wpływ na edukację odbiorcy kultury materialnej, której elementem jest niewątpliwie przedmiot użytkowy. Wzornictwo, stymulując rozwój gospodarczy, wzrost zamożności kraju i obywateli, ma niezaprzeczalnie pozytywny wpływ na rozwój kulturowy społeczeństwa. Tradycyjne postrzeganie wzornictwa jako czynnika kulturotwórczego nie traci znaczenia wobec roli wzornictwa we współczesnej gospodarce, a przygotowanie społeczeństwa do odbioru jego produktów jest jednym z istotniejszych zadań edukacji artystycznej na każdym jej etapie. Brak rozeznania współczesnego Polaka w sygnalizowanych, złożonych zagadnieniach, doprowadzić może do błędnych decyzji, działań i rozwiązań, dotyczących kształtowania własnego otoczenia i środowiska naturalnego oraz braku satysfakcji wynikającego z poczucia braku tożsamości kulturowej, która zawiera w sobie zarówno elementy trwałości, jak i przemijania. Są to ważne zagadnienia dla jednostki jako indywidualności, ale również dla całego społeczeństwa będącego w trakcie nieustających przemian. Dlatego wydaje się, iż warto traktować przedmiot użytkowy nie tylko jako rzecz nam służącą, ale jako obiekt mający swoją historię, będący czymś więcej. O tym, czym dla nas może być przedmiot, mówi np. malarstwo, a w nim „martwa natura” prezentująca całe bogactwo przedmiotów użytkowych, dając nam możliwość pogłębionej obserwacji rzeczywistości, chociaż, jak stwierdził niegdyś Pascal: „Dziwny to gatunek malarstwa – *nature morte* – zmusza nas do zachwytu na widok kopii tych rzeczy, których oryginałami nie rozkoszujemy się nigdy”<sup>1</sup>. Z kolei zawarte w literaturze epickiej opisy przedmiotów rozszerzają naszą wiedzę i horyzonty naszej wyobraźni. Poezja natomiast skłania do refleksji, przedstawiając przedmiot codziennego użytku i zależności, jakie zachodzą między nim a nami, jako zbiór wartości istotnych dla egzystencji, wartości, które wzbogacają jakość życia. Naukowcy dawno już zauważyli, iż człowiek, posługując się przedmiotami, przez całe życie prowadzi z nimi nieustanną i pasjonującą grę: wybierając jedne, a odrzucając drugie określa sam siebie. Z kolei przedmioty, chociaż istnieją w ścisłym związku z człowiekiem, mają swoją heteronomię: wyznaczają i inspirują pewne działania, a odmawiają innych.

Od kilku lat przeżywamy w Polsce kolejną falę zainteresowania folklorem jako źródłem inspiracji dla wzornictwa i sztuki użytkowej. Dzieje się tak przede

---

<sup>1</sup> K. CZERNIEWSKA: *Człowiek i przedmioty: kształtowanie estetyki otoczenia*. Warszawa 1988, s. 27.

wszystkim za sprawą nowego pokolenia projektantów. Motywy ludowe adaptowane są z wielkim powodzeniem do współczesnej sztuki użytkowej. Obecne zainteresowanie się artystów i projektantów ornamentami i motywami sztuki ludowej wynika, jak się wydaje, z atrakcyjności i oryginalności tych wzorów, a nie, jak sto lat temu, z potrzeby wykształcenia stylu rodzimego, narodowego, którego jednak wykształcić nie zdołano. Być może właśnie teraz dokonuje się proces wyłaniania nowego stylu, który swoją estetyczną odrębnością znamionowałby kraj pochodzenia. Byłoby to nie bez znaczenia wobec komentarzy na temat potrzeby zachowania przynależności kulturowej we wspólnej Europie.

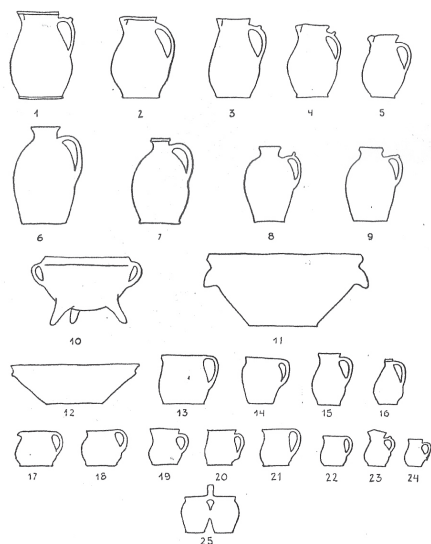
Ceramika, jako m.in. technika rękodzielnicza, może i powinna być żywym i efektywnym narzędziem współczesnej artystycznej kreacji. Projektując i tworząc obiekty w tej materii mamy świadomość, że dzięki jej właściwościom ceramiczne przedmioty, ulegając przez stulecia przemianom, były zawsze świadectwem czasu, ludzkiego istnienia i, jak pisał George Kubler, „przewodnikiem i punktem odniesienia dla grupy na przyszłość, a ostatecznie jej portretem pozostawionym potomności”<sup>2</sup>. Zobowiązuje to do tworzenia rzeczy pięknych, które byłyby rezultatem wyważonej proporcji pomiędzy sztuką, *designem* a rzemiosłem, które byłyby produktem odnalezionej równowagi pomiędzy starym i nowym, czyli pomiędzy ginącym rzemiosłem a nowoczesnym projektowaniem. Tym zajmuje się z powodzeniem *etno design*, czyli w ostatnich latach bardzo popularny kierunek w sztuce użytkowej, w którym tradycyjne technologie, naturalne surowce, takie jak np. glina, a przede wszystkim tradycyjne wzory ludowe, stają się źródłem inspiracji dla projektowania nowoczesnej przestrzeni człowieka. Doskonałym przykładem tej symbiozy są eksperymenty technologiczne związane z projektowaniem tkaniny, mebli czy architektury.

Celem projektu Sztuka – Design – Rzemiosło jest odkrywanie nowych wartości artystycznych i estetycznych w tradycyjnym wzornictwie ludowym zarówno dla współczesnej kreacji artystycznej, jak i ekologicznej przestrzeni człowieka, w której myślenie o tym, co można ocalić, odzyskać, rozwinąć i pomnożyć, staje się priorytetem we wspólnej Europie. W ramach projektu preferowane są czyste i proste formy ceramiki użytkowej o charakterze unikatowym, będące najwłaściwszym tłem dla bogatych i barwnych motywów zdobniczych, inspirowanych tradycyjnymi wzorami ludowymi naszego regionu, czyli Śląska Cieszyńskiego i Żywiecczyny. Istotne w procesie twórczym stało się zaobserwowanie interaktywnej funkcji ceramiki jako nośnika informacji i dokumentu tożsamości kulturowej, a nie tylko ceramiki jako obiektu sztuki. Na drodze twórczych po-

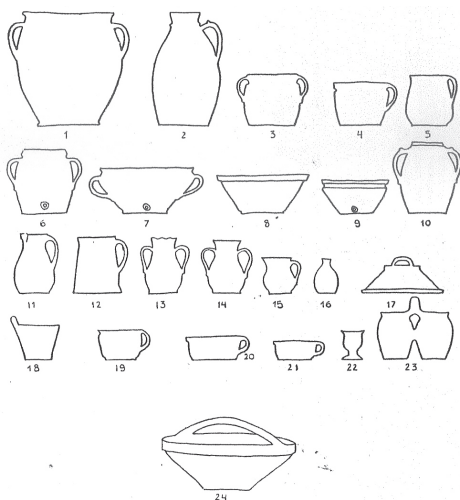
---

<sup>2</sup> G. KUBLER: *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Warszawa 1970, s. 21.

szukiwań dochodzi do przenikania się starych, godnych zapamiętania i utrwale-  
nia metod, technik i technologii ceramicznych z nowoczesnymi w obszarze ta-  
kich dyscyplin sztuki, jak projektowanie graficzne, malarstwo czy rysunek. Daje  
to możliwość ich przenikania się oraz determinuje współpracę, wymianę myśli,  
wiedzy i doświadczeń przedstawicieli wymienionych dyscyplin. Dążenie do po-  
szerzenia możliwości technicznych i technologicznych warsztatu ceramicznego  
o techniki pochodzące z innych obszarów sztuki jest jednym z ważniejszych ele-  
mentów projektu.



Tabl. I  
Profile ceramiki jabłonkowskiej (1–9, 15 – dzbanki; 10 – „rynik”;  
11–12 – misy; 13–14 – garnki; 16 – naczynie faszowate; 17–21 – kubki;  
22–24 – „cypki” do karmienia dzieci; 25 – dważaki).



Tabl. II  
Profile ceramiki ze Skoczowa i Strumienia: 1 – garnek na gładzie; 2, 11, 12 –  
dzbanki ze Skoczowa; 3–6 – garnki skoczowskie; 7–9 – misy; 13–14 – puchary  
ze Strumienia; 15 – dzbanek ze Strumienia; 17 – nakryte wazy; 18 – doniczka  
z uchem; 19–21 – garnuszki; 22 – kielich; 23 – dważaki; 24 – „piekocz”.

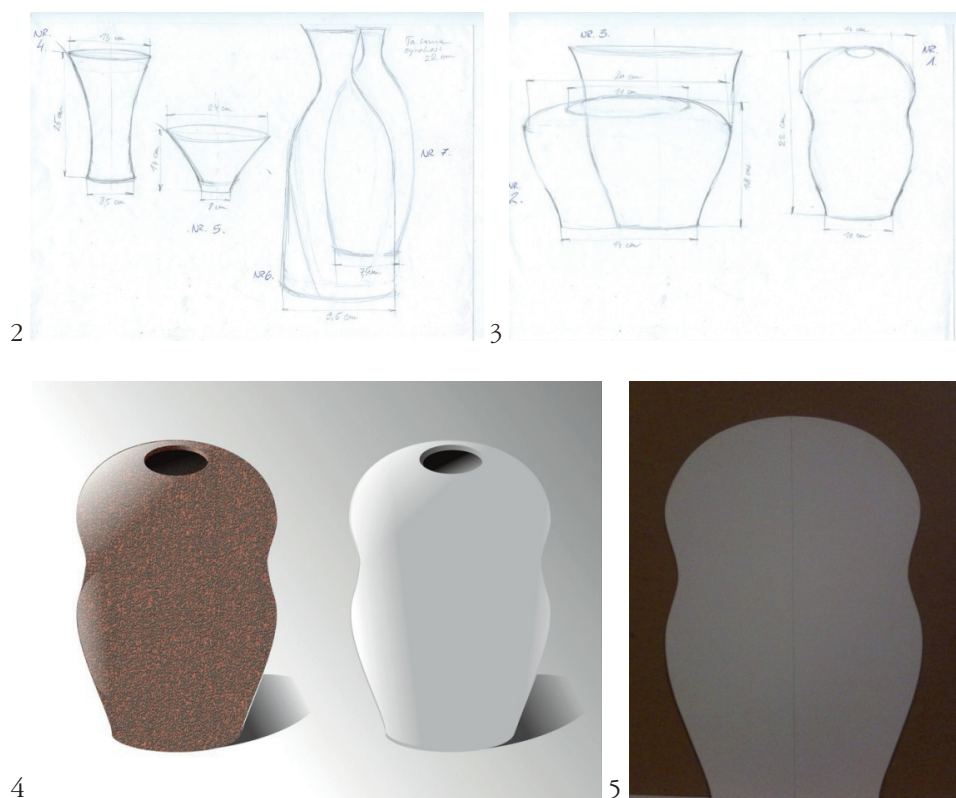
### Ilustracja 1. Profile ceramiki wytwarzanej na terenie Śląska Cieszyńskiego, okolice Jabłonkowa, Skoczowa i Strumienia

Źródło: L. DUBIEL: *Cieszyńska ceramika ludowa*. „Polska Sztuka Ludowa”. Państwowy Instytut  
Badania Sztuki Ludowej, 1957.

Ceramika jest doskonałym materiałem, dzięki któremu można z powodze-  
niem realizować innowacyjne projekty na pograniczu sztuki, *designu* i rzemiosła.  
Potrafi łączyć przeszłość z terażniejszością, a swoimi możliwościami eksperymen-  
talnymi wybiegać w przyszłość. W tym celu w ramach projektu zapoznano się  
z materiałami źródłowymi z obszaru Śląska Cieszyńskiego i Żywiecczyny, doty-  
czącymi tradycyjnych wzorów ludowych zdobiących ceramikę, wpływających na  
kształty haftów, koronek i wycinanek. Również tradycyjne obrzędy ludowe oka-

zały się bogatym źródłem inspiracji. Zgromadzony materiał wzbogacił znacząco obszar poszukiwań w obrębie świata sztuki, zwłaszcza tej jego części, która dotyczy przedmiotu użytkowego. Inspiracje dotyczące form naczyniowych, które chcieliśmy wykonać w naszej pracowni, znaleźliśmy m.in. w obszernym artykule Ludwika Dubiela *Cieszyńska ceramika ludowa* (ilustracja 1.).

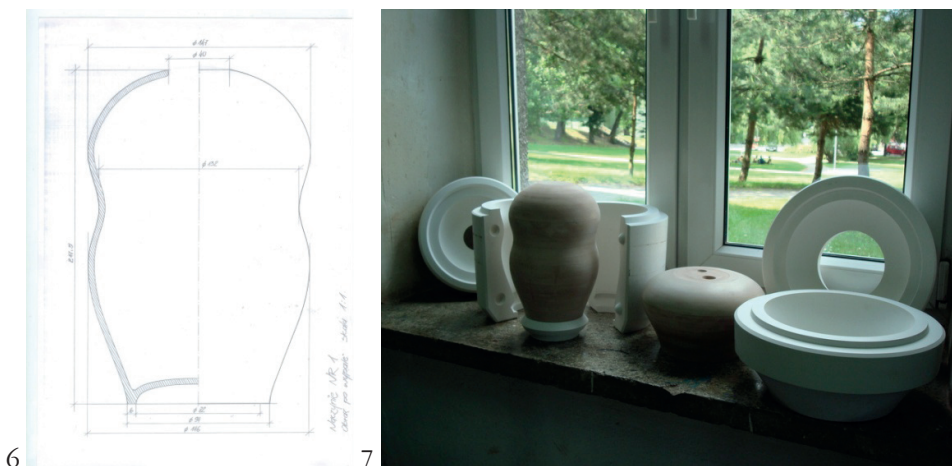
Zaprojektowano kolekcję siedmiu ceramicznych form naczyniowych, którą stanowią trzy zestawy: dwa dwuelementowe i jeden trzelementowy. Projekty inspirowane były m.in. glinianym garnkiem na glejcie pochodzącym z okolic Strumienia, dzbankiem z Jabłonkowa oraz garnkiem z okolic Skoczowa (ilustracje 2.–5.).



Ilustracje 2.–5. Projekty-szkice siedmiu form, wizualizacja i sylweta na przykładzie jednej z nich

Źródło: Projekt – M. SKALUBA-KRENTOWICZ.

Następnie powstały rysunki robocze oraz modele i wieloelementowe formy gipsowe, które wykonał Bogdan Kosak – artysta modelarz (ilustracje 6. i 7.).



Ilustracja 6. i 7. Rysunek roboczy, modele i formy gipsowe na przykładzie dwóch elementów zestawu

Źródło: B. KOSAK.

Z nich odlano kilkanaście ceramicznych form naczyniowych, które po wysuszeniu i odpowiednim retuszu wypalono (ilustracja 8.).



Ilustracja 8. Kilka przykładów form naczyniowych odlanych z ceramicznej białej masy lejnnej, po wysuszeniu wypalono je na biskwit w temperaturze 1000°C.  
Odlewy wykonali studenci Pracowni Ceramiki

Źródło: Archiwum Pracowni Ceramiki.

Kolejnym etapem tworzenia ceramicznych form naczyniowych było zaprojektowanie zdobiny i naniesienie jej na powierzchnię form w odpowiedni do wybranej techniki sposób oraz ponowne wypalenie. Przeprowadzono próby malowania angobami i farbami majolikowymi, zastosowano technikę sgraffito, kalkę ceramiczną oraz wykonano rysunek ceramiczną kredką podszkliwną. Przykładem zastosowania w projekcie kredki podszkliwnej, którą dla utrwalenia wypalono w temperaturze 1060° C, jest zestaw dwóch form naczyniowych. Inspiracją do projektu zdobiny była kolorystyka strojów wilemowskich (ilustracja 9.).



Ilustracja 9. Projekt zdobiny inspirowany ruchem spódnicy w tańcu, który jednocześnie podkreśla kształt naczynia

Źródło: Projekt zdobiny – A. KUFEL.

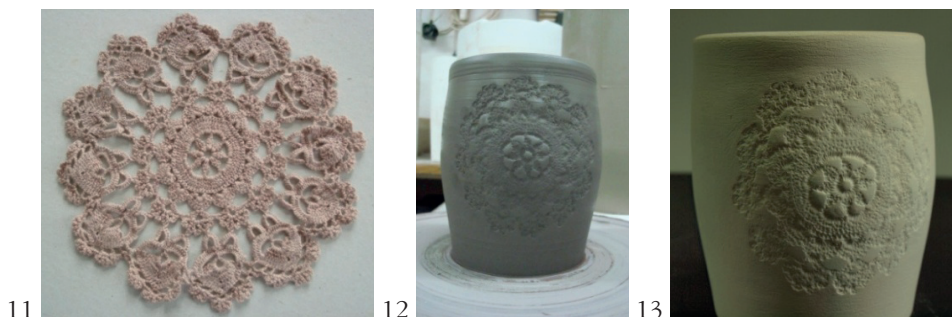
Kolejnym przykładem zastosowanej zdobiny jest sgraffito. Dwie formy butelkowe pokryto czarną angobą, a następnie wykonano rysunek rylcem, ukazując biały kolor gliny, z której zostały wykonane (ilustracja 10.).



Ilustracja 10. Inspiracją tej zdobiny była męska kamizelka stroju śląskiego z ozdobnymi, metalowymi guzikami oraz powiewające w tańcu wstążki zaplecione w dziewczęce warkocze

Źródło: Projekt zdobiny – K. SEKULSKA.

Inną metodą tworzenia form naczyniowych jest toczenie na kole garncarskim. Na prostych formach toczonych zastosowano metodę zdobienia przez odcisk. Elementem, który wykorzystano w tej metodzie, była oryginalna koronka koniakowska a efektem był relief wklęsły wykonany na powierzchni naczynia (ilustracje 11.–13.).



Ilustracje 11.–13. Koronka koniakowska, forma wytoczona na kole garncarskim – odcisk w miękkiej glinie, ceramiczna forma z reliefem wklęsłym po wypaleniu

Źródło: Archiwum Pracowni Ceramiki.

Kolejną metodą budowania ceramicznych form naczyniowych jest metoda swobodnego lepienia z plastra gliny. Z przodu cieszyńskiej koszulki (haft) zdjęto gipsowy odlew - negatyw (ilustracje 14.–15.), w nim odcisnięto plaster gliny by uzyskać wzór haftu w postaci reliefu wypukłego i z plastra uformowano imbryk – formę naczyniową (ilustracje 16.–17.). Ze względu na szkicowość wykonania nie spełnia ona warunków formy użytkowej. Została wykonana jedynie na potrzeby prezentacji metody.



14



15



16

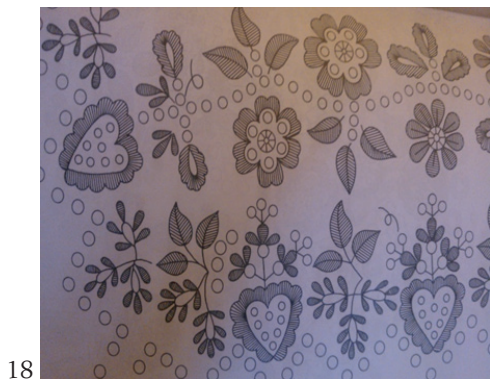


17

Ilustracje 14.–17. Z przodu cieszyńskiej koszulki (haft) zdjęto gipsowy odlew (negatyw), w nim odcisnięto plaster gliny (relief wypukły) i z plastra uformowano imbryk

Źródło: Archiwum Pracowni Ceramiki.

Metodą wymagającą już pewnego doświadczenia i kunsztu w zdobieniu ceramicznych powierzchni jest metoda swobodnego wykonania reliefu wklęsłego za pomocą rylców na podstawie wzoru (ilustracje 18. i 19.).



18



19

Ilustracje 18. i 19. Równie inspirujące są wzory śląskich haftów, które można odwzorować na powierzchni ceramicznego naczynia za pomocą rylca

Źródło: Archiwum Pracowni Ceramiki.

Te same wzory z przeszłości znajdują nowe zastosowanie we współczesnej sztuce, bywają inspiracją dla rzeźbiarskich realizacji (ilustracja 20. i 21.), a plaster gliny z reliefem wypukłym, odcisnięty w jednoczęściowej formie gipsowej, staje się elementem powierzchni ceramicznego, unikatowego obiektu (ilustracje 22.–24.).



20



21

Ilustracje 20. i 21. Element stroju cieszyńskiego – mankiet rękawka koszulki stał się inspiracją do tworzenia ceramicznych obiektów rzeźbiarskich

Źródło: Archiwum Pracowni Ceramiki



22

23

Ilustracje 22.–23. Wykonano formę gipsową – negatyw koronki z okolic Brennej, z której odcisnięto plaster gliny, by powstał relief wypukły w formie nakładki

Źródło: A. KONIECKA.



Ilustracja 24. Fragment rzeźby *Drzewa*, „koronkowe” nakładki, ażur wykonany dremelem

Źródło: A. KONIECKA.

Minął XX wiek, wiek masowej produkcji, masowej kultury. Powstają nowe ruchy, do głosu dochodzą nowe filozofie, nowi artyści, projektanci próbują ustawić świat na nowych zasadach. Prawdopodobnie świat będzie coraz bardziej lokalny, a globalność będzie potrafiła odnaleźć skarb w lokalności. Być może będziemy bardziej odpowiedzialni, bo bardziej będziemy świadomi swoich wyborów. Żeby tak się jednak stało, powinniśmy pamiętać o konieczności kształcenia odbiorcy efektów pracy projektantów, przybliżając uczniom, studentom zagadnienia związane z projektowaniem form użytkowych. Proces ten może przebiegać na każdym poziomie kształcenia plastycznego, ale przede wszystkim wiele możemy zrobić w ramach Edukacji Artystycznej na Wydziałach Artystycznych. Umiejętność właściwego odczytywania przez odbiorcę znaczeń przedmiotu codziennego użytku, który posiadałby, oprócz walorów estetycznych i ergonomicznych, wartości symboliczne związane z naszą tradycją i naszą kulturą, jest nie do przecenienia. Ćwiczenia realizowane w Pracowni Ceramiki z zakresu projektowania ceramiki użytkowej mogą temu służyć. W sposób bardziej pełny i z lepszym skutkiem będzie można wtedy kreować wrażliwość i estetyczne potrzeby społeczeństwa, aby stało się bardziej wyrafinowane w odbiorze sztuki i bardziej kreatywne w działaniu.

Ceramika ze swoją technologią w sposób bardzo wyraźny i naturalny daje możliwość poznania i kontaktowania się z innymi kulturami. Od zarania dziejów jest tradycyjną techniką tworzenia obiektów artystycznych i przedmiotów użytkowych. Jej przegląd jest otwartą księgą dokonań ludzkich myśli i uczuć na całym świecie. W dobie nowoczesnych elektronicznych mediów, coraz bardziej wyspecjalizowanych programów komputerowych, które stały się sprawną drogą wytwarzania obrazów i dźwięków, z punktu widzenia sztuki często dochodzi do nadużyć. Łatwość i szybkość wypełniania przestrzeni kultury nowymi obiektami powoduje, iż niewiele zostaje miejsca dla twórców posługujących się tradycyjnymi – czasochłonnymi i pracochłonnymi technologiami. Ich talent i wrażliwość napotykają na trudności wypowiedzenia się i zaistnienia na rynku nowoczesnych mediów. Przez szybkość tworzenia i łatwość powielania niepewna staje się unikatowość dzieła, które, aby zaistnieć, potrzebuje czasu w procesie stawania się. Przywrócenie właściwych proporcji pomiędzy tym, co źródłowe i oryginalne, co nie jest falsyfikatem, co posiada wartości społeczne i kulturotwórcze, a tym, czym staje się współczesna sztuka użytkowa, może stanowić naszą wspólną misję.

MALGORZATA SKAŁUBA-KRENTOWICZ

## Navrátit správné proporce

### Shrnutí

Text *Navrátit správné proporce* je pojednáním o teoretických předpokladech a praktických realizacích projektu Sztuka – Design – Rzemiosło (Umění – Design – Řemeslo), který vznikl v ateliéru keramiky Uměleckého institutu Katedry umění v Cieszyně. Autorka uvádí, že impulsem pro zahájení projektu bylo přesvědčení o důležitosti vzdělávání současného vědomého odběratele užitého předmětu. Důležitou roli v tomto procesu hraje kulturní identita, která je mimo jiné vyjadřována vnímáním vzájemných vztahů formy a funkce užitého předmětu, což je také imanentní vlastností lidového umění. *Etno design* využívá právě tyto vlastnosti, přičiňuje se o humanizaci současného designu. Autorka se věnuje etapám realizace projektu, uvádí příklady vzniklých objektů. Text končí konkluzí, že cílem projektu bylo obrátit pozornost odběratele a stimulovat ho k vědomé účasti v materiální kultuře a k vnímání krásy všedního dne.

**Klíčová slova:** Užité umění, *etno design*, keramika, technologie.

MALGORZATA SKAŁUBA-KRENTOWICZ

## To restore an appropriate balance

### Summary

This paper discusses the theoretical assumptions and practical applications of the Art – Design – Craft project that originated in the Department of Ceramics, Institute of Art, Faculty of Arts in Cieszyn. The author indicates that the project was launched with the aim of educating a conscious contemporary recipient of a utilitarian article. An essential role in this process is played by cultural identity, which expresses itself through noticing the reciprocal connection between form and function of an everyday article, which also applies to folk art. *Etno design*, based on these very values, contributes to the humanization of contemporary design. The author presents the stages of realization of the project and shows examples of created objects. She concludes that the aim of the project was drawing attention of the recipient and sensitizing them to the material culture and the beauty of everyday life.

**Klíčová slova:** functional art, *etno design*, ceramics, technology.



EWA CUDZICH, KATARZYNA SZYSZKA

## Twórczość plastyczna Jana Wałacha jako źródło badań antropologicznych i etnomuzykologicznych

Wiedzy o rzeczywistości i kulturze danej społeczności poszukiwać można w różnorodnych źródłach i na wiele sposobów. Mogą one mieć charakter pośredni bądź bardziej bezpośredni, taki właśnie interesuje antropologa, w miarę możliwości starającego się dotrzeć do wielu wątków zjawiska, by z licznych drobnych kawałków przeszłej rzeczywistości złożyć świat człowieka i czas, który niejednokrotnie nieodwracalnie przeminął. Antropologia posługuje się bezpośrednimi relacjami, uzupełnia źródłami pisanymi, wizualnymi artefaktami, które interpretuje w właściwy dla siebie sposób. Zaś wizualna przestrzeń zawarta w twórczości artystycznej staje się dokumentem w ścisłym znaczeniu tego słowa. Spuścizna malarska artysty Jana Wałacha dostarcza wielu informacji o charakterze etnograficznym, antropologicznym i etnomuzykologicznym.

Tradycja reprezentowana przez materialne wytwory od zawsze interesowała artystów, stawała się dla nich inspiracją, w której poszukiwali korzeni własnej kultury bądź źródeł manifestowania przynależności narodowej, etnicznej. Okres, który zajmuje nas szczególnie, to przełom XIX i XX wieku, w którym to polska sztuka w sposób szczególny zwróciła się w kierunku tradycji. „Ważną rolę w kreowaniu pozytywnej percepcji sztuki ludowej w Polsce odegrała m.in. funkcjonująca od 1901 roku w Krakowie Polska Sztuka Stosowana, do której należeli m.in. Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer i Karol Frycz. [...] Nieco inny profil miały funkcjonujące w latach 1913–1926 Warsztaty Krakow-

skie”<sup>1</sup>. Inspiracja tradycją okresu Młodej Polski pojawiała się w wielu dziedzinach sztuki, począwszy od malarstwa, rzeźby, poprzez muzykę i literaturę. Wałach zupełnie wyjątkowo pojmował swoją rolę. W przeciwieństwie do artystów swego czasu, nie zajmowały go treści kulturowo obce, nie poszukiwał inspiracji w orientacie, odległych zakątkach Polski, lecz „stawiał pomnik” pokoleniom, z których sam pochodził, odsłaniając tym samym źródła swej tożsamości. Można stwierdzić, że w jego twórczości dominuje emocjonalne wartościowanie rzeczywistości, na którą składały się uczucia religijne, patriotyczne, jak i filozoficzne<sup>2</sup>.

Polskie malarstwo przełomu XIX i XX w. charakteryzuje demonstracja przynależności narodowej oraz przywiązania do rodzimych symboli kulturowych. Na taką postawę wpłynęło przede wszystkim malarstwo historyczne, sięgające do prac Artura Grottgera i Jana Matejki, wzbogacone o malarstwo pejzażowe. Wpływ na to miało również powołanie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (przemianowanej przez Juliana Fałata w 1900 roku na Akademię Sztuk Pięknych) Katedry Pejzażu kierowanej przez Jana Stanisławskiego, który wprowadził obowiązkowe dla studentów wyjazdy w plener. Wałach również uczestniczył w tychże plenerach, co miało, jak sądzę, niemalże znaczenie dla rozwoju jego twórczości, dające ogląd na własny krajobraz z perspektywy krakowskiego adepta sztuki. Wyjątkowość sztuki polega bowiem na tym, że łączy ona nie tylko ludzi sobie skądinąd bliskich, ale tworzy bliskość nieznających się, a ten krąg ludzi nie daje się zamknąć w jakichś granicach, gdyż sytuuje się ponad czasem i przestrzenią – tak jest w przypadku wspólnoty interpretacji<sup>3</sup>.

Poszukując źródeł pomocnych przy analizie twórczych inspiracji i ich antropologicznego oglądu, musimy się zatrzymać nad obrazem jako ostatecznym efektem. Historia obrazu jest zarazem historią ciała, jednakże nie jego przedstawień, ale tego, jak człowiek odnosił się do tych prymarnych kategorii, co czyni właśnie jako istota cielesna. Wytwarzanie obrazów wynika z potrzeby bezustannego określenia siebie i budowania własnej tożsamości, która jednak szybko rozpada się pod wpływem zwrotów zachodzących w samym człowieku i/lub pod wpływem sytuacji zewnętrznej<sup>4</sup>. Obrazy są przejawem aktywności ludzkiej i zmierzają do wizualnych przedmiotów rzeczywistych lub określonych idei<sup>5</sup>, niekiedy stają się określeniem własnego miejsca, podkreślenia tożsamości. Funkcjonują jako

<sup>1</sup> A.W. BRZEZIŃSKA: *Specjaliści od kultury ludowej?* „Nauka” 2, 2009, s. 162.

<sup>2</sup> E. WIECHA: *Śląski krajobraz w twórczości Rafała Ulbana*. „Śląskie Miscellanea. Prace Komisji Historycznoliterackiej”. T. 27. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ. Katowice 2004, s. 126.

<sup>3</sup> M. POPCZYK: *Wspólnota świata sztuki*. „Świat i Słowo” 2011, 2 (17), s. 174.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>5</sup> A. FRUTIGER: *Człowiek i jego znaki*. Warszawa 2003.

kody międzykulturowe, których symboliczny charakter umożliwia interakcje ze środowiskiem społecznym. Sztuki plastyczne zawierające symbole są nośnikami złożonych treści semantycznych. W określony sposób przedstawiają treści obyczajowe, religijne, społeczne czy polityczne.

Dzięki wprowadzeniu określonego rodzaju tła, postaci, atrybutów, barw, pozy czy gestu możliwe jest wyrażenie w syntetycznej formie niezwykle złożonych treści, których interpretacja będzie uzależniona od kontekstu kulturowego. Obrazy – symbole odsłaniają te aspekty rzeczywistości, które wymykają się wszelkim innym aspektom poznania. Odpowiadają one pewnej potrzebie i spełniają określoną funkcję, która polega na obnażaniu najszybszych form istnienia. Należą do substancji życia duchowego człowieka, odgrywając doniosłe znaczenie dla sposobu myślenia oraz pełniąc fundamentalną rolę w życiu każdej społeczności<sup>6</sup>.

Przedstawienia wizualne, a więc szeroko rozumiana kultura wizualna<sup>7</sup>, zawarte są w dziełach malarskich, graficznych, rzeźbie, a współcześnie wzbogacone o fotografię, telewizję, grafikę komputerową. Antropologia w obrazowych przestrzeniach dostrzega jeden ze środków poznania życia człowieka w społeczeństwie. Jak pisze Sławomir Sikora: „Antropologia wizualna zdecydowanie nie ogranicza się do zwykłego badania tego, co widzialne. Zainteresowana jest problematyką tego, co widzialne w odniesieniu do procesów kulturowych, w celu zrozumienia istoty przedstawiń wizualnych i sposobów, w jakie widzenie i to, co widzialne, staje się częścią konceptualnego świata ludzi”<sup>8</sup>.

Jak już wspomniano we wstępie, obok fotografii także inne rodzaje wizualnych przedstawiń rzeczywistości dostarczają pewnych wiadomości o społeczeństwie. Takimi wizualizacjami są właśnie dzieła malarzy. Chcąc wykorzystać prace artystów do analiz antropologicznych, pamiętać należy jednak o istotnej różnicy, która nie pozwala traktować obrazów tak samo jak fotografii i odróżnia socjologiczne analizy twórczości plastycznej od socjologii wizualnej *sensu stricte*. Jak pisze Piotr Sztompka:

Unikalna właściwość fotografii – w odróżnieniu [...] od malarstwa – polega na tym, że to, co przedstawia, czyli denotacja, jest odzwierciedlone bezpośrednio, bez zastosowania kodu. „W fotografii [...] stosunek tego, co oznaczane, do tego, co znaczące, nie polega na transformacji, ale na zapisie [...] ta scena tam

<sup>6</sup> J. MUSIAŁ: *Fotografia jako przestrzeń kulturowa. Obraz – media – autor*. Praca doktorska. Katowice 2008 – <http://www.sbc.org.pl/Content/20930/doktorat2986.pdf> [dostęp: 12.03.2014], s. 14.

<sup>7</sup> P. SZTOMPKA: *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa 2005, s. 7.

<sup>8</sup> S. SIKORA: *Nowe przestrzenie antropologii wizualnej*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1999, T. 53, z. 3, s. 68.

jest, uchwycona mechanicznie, a nie przetworzona przez człowieka. [...] Ludzka interwencja w obraz fotograficzny [...] pojawia się na poziomie konotacji; to tak, jakby na początku była tylko fotografia [...], na którą autor następnie nakłada, za pomocą różnych technik, znaki czerpane z kodu kulturowego”<sup>9</sup>.

Dzieła malarskie posiadają inny wymiar. Od początku jest on kreowany przez autora, jednocześnie transformowany, w odróżnieniu od fotografii, która utrwala mechanicznie zastany obraz. Zatem dzieło może stanowić źródło wiedzy, które przedstawia w sposób subiektywny świat. Prace Wąłacha jednak dalekie są od owej subiektywności. Sam artysta wielokrotnie to podkreślał w swych wypowiedziach. W swoim pamiętniku pisze: „Fascynują mnie typy starych górali, gazdów, jak też obrazy obyczajowe i rodzajowe z życia naszej Istebnej”<sup>10</sup>. W artykułach prasowych również podkreślano przywiązanie artysty do rodzinnej przestrzeni, jak mało kto umiał wejść w tajniki góralskiej duszy, uwytatniając jej wdzięk i majestat. W przedstawianiu „swojej Istebnej” dążył do obiektywizmu z zachowaniem zasad realizmu. Osoba artysty jako przedstawiciela konkretnej kultury, światopoglądu i o określonej tożsamości ma istotne znaczenie. Wizja świata, jaką przedstawia w swojej sztuce, jest wyrazem wartości, jakie on sam zinternalizował. Twórczość plastyczna pośrednio pozwala na dostrzeżenie drugiej, głębszej warstwy związanej właśnie z kulturą, wartościami w niej zawartymi i z tym, co sam artysta uznał za godne zarejestrowania. Jednak te prace Wąłacha mogą na równi z innymi źródłami dostarczać przydatnych dla antropologa, etnomuzykologa informacji o świecie społecznym.

Wizualne informacje mogą dotyczyć różnych kontekstów życia społecznego. Sztompka definiuje konteksty jako „typowe dziedziny życia społecznego, do których ludzie niejako wchodzą i z których wychodzą w toku swojego codziennego funkcjonowania, a także w ciągu swojego życia”<sup>11</sup>. Wśród wielu różnorodnych kontekstów autor wyróżnia piętnaście najważniejszych<sup>12</sup>. Wśród nich najbardziej uniwersalne to: dom rodzinny, praca oraz technika, konsumpcja, podróże i wszelkie formy przemieszczania się w przestrzeni, choroba oraz śmierć. Inne powszechne konteksty, wymieniane przez autora, to: edukacja i wychowanie, religia, polityka, nauka, sztuka, rekreacja i rozrywka, sport, wojna oraz katastrofy i klęski żywiołowe<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> R. BARTHES: *Rhetoric of the Image*. In: *Image, Music, Text*. London 1977, s. 83, cyt. za: P. SZTOMPKA: *Socjologia wizualna...*, s. 83.

<sup>10</sup> Pamiętnik Jana Wąłacha z lat 1937–1938.

<sup>11</sup> P. SZTOMPKA: *Socjologia wizualna...*, s. 36.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 36–37.

Dorobek Wałacha to prace, w których barwy monochromatyczne i polichromiczne swobodnie przenikają się, zaś stosowane techniki to cała paleta różnorodności, od rysunku tuszem, ołówkiem, kredką, akwarelą, gwaszem po farbę olejną. Każda z nich dawała możliwości utrwalania realiów życia dawnych Beskidów.

## W kręgu twórczości Jana Wałacha

Sztuka, jako świadoma wypowiedź człowieka, jako wytwór jego wyobraźni i pracy ręki stanowi trwały ślad jego istnienia, a zarazem dokument, z którego można czerpać wiedzę o samym jego twórcy, jak i o rzeczywistości, którą utrwał. Dział sztuki, którym operował Wałach, za sprawą wizualnego i materialnego charakteru jest medium pomiędzy terażniejszością a czasem przeszłym. Oczywiście twórczość artysty nie sprowadza się jedynie do antropologicznego wymiaru, niepodważalny pozostaje jej wymiar artystyczny. Jednakże na potrzeby niniejszej pracy pod uwagę zostały wzięte te prace, które są bezpośrednimi „zapisami” życia społecznego, kultury materialnej i pośrednio duchowej.

Wałach urodził się w 1884 roku w Istebnej na Śląsku Cieszyńskim. W latach 1890–1897 uczęszczał do państwowej Szkoły Ludowej w Istebnej. W tym okresie powstały pierwsze rysunki i rzeźby w glinie. Kolejnym krokiem w rozwoju edukacji przyszłego artysty była nauka w Polskim Gimnazjum Macierzy Szkolnej w Cieszynie (1897–1901)<sup>14</sup>. W tym okresie poprzez nauczyciela Bogdana Hoffa, Wałach poznaje Jerzego Warchałowskiego, który w życiu artystycznym i prywatnym stał się postacią kluczową, mającym wpływ na dalszą edukację i rozwój młodego adepta sztuki.

W tym czasie powstały pierwsze prace dokumentujące kulturę materialną Beskidu Śląskiego, przede wszystkim kulturę pasterską, która w późniejszym okresie twórczości zajmie szczególne miejsce. Powstało wówczas wiele rysunków i szkiców, które miały pojawić się na wystawie Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej w Krakowie<sup>15</sup>. Po latach Warchałowski pisał: „Wśród wędrówek po Beskidzie Zachodnim, a samym jego sercu – w owej uroczej Istebnej, sąsiadującej z rozslawioną już dzisiaj Wisłą, odkryłem [...] młodego góralika zdradzającego wszelkie zdolności rysunkowe i rzeźbiarskie. Miał poczucie formy, linii i wyrazu”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Gimnazjum Macierzy Szkolnej dla Księstwa Cieszyńskiego w Cieszynie otwarto w 1895 roku. L. MIĘKINIA: *Prekursorzy*. Cieszyn 1988, s. 12.

<sup>15</sup> Katalog I wystawy TPSS. Kraków 1902, s. 3–4.

<sup>16</sup> J. WARCHAŁOWSKI: *Jan Wałach z Istebnej*. Warszawa–Kraków 1935, s. 11–12.

Pierwsze prace zostały wspomniane w katalogu wystawy – malowidła ludowych skrzyń posagowych i elementów stroju<sup>17</sup>.

Od roku 1901 Wąłach kontynuuje naukę w C.K. Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Ówczesny dyrektor szkoły Stanisław Barabasz od początku w projektach dbał o wprowadzanie tzw. stylu zakopiańskiego. Snycerka i praca z drewnem przy tworzeniu form użytkowych oraz wprowadzenie swoistego *novum*, żywego modelu, i poszerzenie prac związanych ze studiami natury miało w późniejszym etapie twórczym znaczący wpływ na sztukę Wąłacha. Pokłosem realizmu w pracach Wąłacha stała się również postawa Jana Nalborczyka, ówczesnego nauczyciela zakopiańskiej szkoły.

Systematyczna obserwacja przez Warchałowskiego działań twórczych Wąłacha oraz uznanie dla artystycznego rozwoju przyczyniło się do przyjęcia go do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie<sup>18</sup> na Wydział Malarstwa i Rzeźby, do pracowni Mehoffera w 1903 roku. Podczas studiów młody adept zgłębiał tajniki pracy nad rysunkiem, witrażem, kompozycją itp. W krakowskim okresie w biografii artystycznej pojawiają się również malarze, tj. Ferdynand Ruszczyc, Konrad Krzyżanowski i Jan Stanisławski, których ślady będą widoczne w późniejszej twórczości Wąłacha.

W 1908 roku otrzymuje stypendium, które pozwala mu na kontynuowanie nauki w paryskiej Akademii Julian. Przedłużenie stypendium o kolejny rok jest zasługą Mehoffera. Dzięki jego protekcji młody artysta trafia do pracowni Fernanda Cormona w École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA).

W 1911 roku wraca ostatecznie do Istebnej i tu rok później otwiera nowy etap swojego życia, żeni się z Teresą z d. Liboską z Wisły. W kolejnych latach, tj. wraz z wybuchem I wojny światowej, zostaje powołany do wojska austriackiego<sup>19</sup>. Z racji wykształcenia zostaje powołany do funkcji malarza i medaliera wojskowego. Powrót z wojny w 1918 roku staje się symbolicznym czasem, w którym Wąłach potwierdza swoją przynależność do Beskidów. W 1922 roku powstaje atelier, w którym tworzy nieustannie do 1979 roku. Kuratelę nad jego twórczością sprawuje od czasów cieszyńskiego gimnazjum Warchałowski<sup>20</sup>, to dzięki jego fascynacji tradycją Wąłach znajduje dla siebie miejsce w sztuce.

<sup>17</sup> Katalog I wystawy..., s. 4, 7.

<sup>18</sup> Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie od 1895 roku była kierowana przez Juliana Fałata, który to stanowisko przejął po Janie Matejce, który wówczas kierował akademią pod nazwą Szkoła Sztuk Pięknych.

<sup>19</sup> Wraz z 100 pułkiem tzw. Cieszyńskim, dowodzonym przez pułkownika Franciszka Latiniaka, który wchodził w skład cesarsko-królewskiej 12 dywizji piechoty generała Paula Kestranka.

<sup>20</sup> Jerzy Warchałowski (1874–1939) – teoretyk i krytyk sztuki, propagator sztuki modernizmu. Współzałożyciel i główny teoretyk stowarzyszenia Polska Sztuka Stosowana (1901) oraz

Domeną obrazów jest ich wizualna sfera, przenoszenie odbiorców do określonych fragmentów rzeczywistości, historycznego czasu, dzięki którym wprowadzają nas w stan chwilowej iluzji. W myśl młodopolskiego ruchu, przeniesienie w przypadku Wałacha następuje w rzeczywistość góralskiej chaty, pejzażu.

Spuścizna malarska artysty to wiele prac wykonanych w postaci rysunków, grafik, gwaszy, obrazów olejnych, akwareli, o wymowie antropologicznej. Prócz walorów artystycznych i pokazujących realia życia beskidzkiej wsi, jednocześnie pozwala na odczytanie jego nastawienia do świata. Obrazy te mówią o świecie zewnętrznym (pejzaż, architektura, codzienność, natura, ludzie), jak i o wewnętrznym (odbiór świata i sposób jego przeżywania). Niemal każdy z namalowanych przez niego obrazów dostarcza istotnych informacji o charakterze antropologicznym. Mieszczą w sobie przestrzenie wyboru artysty, o których Berger pisał: „widzenie, które poprzedza słowa i które nigdy nie daje się do końca w nich zawrzeć, nie sprowadza się jednak do mechanicznej reakcji na bodźce [...]. Widzimy tylko to, na co patrzymy. Patrzenie jest aktem wyboru”<sup>21</sup>. Zatem wybory, których dokonywał Wałach, są ściśle związane z miejscem, w którym tworzył, z którym się utożsamiał. Ekspozuje lokalny pejzaż, utrwalając najważniejsze punkty geograficzne (Barania Góra, Girowa, Młoda Góra, Ochodzita, Złoty Groń)<sup>22</sup>, uznając je tym samym za ważne elementy współtworzące krajobraz kulturowy. Drugim równie mocno akcentowanym tematem jest codzienność, przede wszystkim prace polowe (wiosenna orka, sianokosy, żniwa, wykopki itp.). Codzienność poddyktowana występowaniem pór roku, zmieniającej się aury, ale także determinowana obrzędowością. W swych pracach Wałach utrwalił obrzędy przejścia *rites de passage*, do których francuski etnograf Arnold van Gennep zaliczył rytuały związane z narodzinami, inicjacją i śmiercią, które zmieniają status człowieka. „Każdemu z tych wydarzeń towarzyszą ceremonie, których podstawowym celem jest umożliwienie jednostce przejścia z jednej określonej sytuacji do następ-

---

spółdzielni artystów i rzemieślników Warsztaty Krakowskie (1913). Od 1901 roku mecenas, propagator sztuki Jana Wałacha i jego wieloletni przyjaciel. M. KAWULOK: *Sztuka Jana Wałacha w świetle krytyki artystycznej Jerzego Warchałowskiego*. Praca doktorska. Katolicki Uniwersytet Lubelski. Lublin 2014, s. 3–7 (praca niepublikowana).

<sup>21</sup> J. BERGER: *Sposoby widzenia*. Tłum. M. BRYL. Warszawa 2008, s. 8.

<sup>22</sup> Geograficzny aspekt dzieł sztuki podkreślił Jerzy Barański: „Relacje pomiędzy geografiami i sztuką mogą dotyczyć z jednej strony wiedzy o środowisku geograficznym wykorzystywanej przez artystę do tworzenia dzieła artystycznego, z drugiej zaś – wiedzy geograficznej płynącej z dzieła sztuki. Innymi słowy na sztukę można spojrzeć przez pryzmat wiedzy geograficznej, którą wykorzystuje artysta, ale także wiedzy o środowisku płynącej z jego twórczości”. J. BARAŃSKI: *Dzieło sztuki jako źródło wiedzy w badaniach geograficznych*. „Przegląd Geograficzny” 2011, T. 83, z. 2, s. 202.

nej, równie dokładnie zdefiniowanej”<sup>23</sup>. Najbardziej wyraźnymi momentami przejścia są narodziny, małżeństwo oraz śmierć i pogrzeb. Klasycznym tematem antropologicznym jest oczywiście małżeństwo. W tej perspektywie małżeństwo jest najbardziej doniosłym wydarzeniem, związanym z wejściem w wiek dojrzały, i jednocześnie czasem w najwyższym stopniu nacechowanym symbolicznie. W twórczości Wąłacha znajduje się wiele prac związanych właśnie z zawarciem małżeństwa. Ten czas ukazany jest z perspektywy widza, który rejestruje osoby i miejsca związane bezpośrednio z tym aktem, tj. druhny i družbów, rodziców młodej pary, muzykantów, miejsce, w którym odbywa się weselna zabawa; czas związany ze sferą *profanum* z pominięciem sfery sakralnej. Z dużą dokładnością i realizmem zarejestrował strój odświętny, z atrybutami osób biorących udział w wydarzeniu. Przykładem może być cykl *Wesele w karczmie*, które powstało w kilku ujęciach zarówno w drzeworycie, jak i w malarstwie olejnym.

Portretowane przez Wąłacha osoby są autentycznymi postaciami z życia wiejskiej społeczności. Chcąc pokazać tradycyjny strój w szczegółowy sposób, nie uciekał się do fantazji artystycznej, lecz korzystał z „gotowych” wzorów, których dostarczała lokalna społeczność. Niezwykle interesującymi pracami jest seria rysunków węglem, która powstała w latach 1928–1931. Artysta wykonał kilkanaście kartonów<sup>24</sup>, na których uwiecznił mężczyzn i kobiety, których przedstawił w seriach po cztery, pięć osób, o twarzach zwróconych w jednym kierunku. Są to popiersia ukazane na neutralnym tle, co pozwoliło na wyeksponowanie stroju tradycyjnego (koszule, brucliki, kożuchy, kapelusze, gunie, czepce, chusty, łoktusze). Można prześledzić strój poszczególnych osób, wyróżniając ich status społeczny – panny, mężatki, kawalerowie, żonaci mężczyźni<sup>25</sup>. Dodatkowym walorem prac są opisy umieszczone nad głowami portretowanych, na których podaje ich wiek, imię, nazwisko oraz nadane przezwisko, które w jednoznaczny sposób charakteryzowało osobę bądź utożsamiało z konkretną cechą charakteru, wykonywanym zawodem czy miejscem zamieszkania.

Niewątpliwie znaczącą część swych prac Wąłach poświęcił kulturze pasterskiej, która kształtowała życie codzienne niegdysiejszej beskidzkiej wsi, skupiając w sobie materialne i niematerialne elementy kultury, które do dnia dzisiejszego

---

<sup>23</sup> A. VAN GENNEP: *The Rites of Passage*. London 1997, s. 2–3.

<sup>24</sup> Kartony znajdują się w Muzeum Jana Wąłacha w Istebnej. Jeden z nich w zbiorach Muzeum Śląska Cieszyńskiego w Cieszynie.

<sup>25</sup> Ciekawym aspektem są również sposoby uczesania. Więcej na ten temat: B. POLOCZKOWA: *Ludowe formy czesania się i upiększania na Śląsku Cieszyńskim w ostatnim stuleciu*. „Lud” 1982. T. 66, s. 195–214.

fascynują badaczy i artystów<sup>26</sup>. Kształtowała się na tych terenach od początku XVI w. jako efekt tzw. kolonizacji wołoskiej. Wałach w swych pracach zarejestrował *sałasze* (Śliwkula, Girowa, Stecówka, Tyniok, Barania Góra), które dzisiaj należą już do przeszłości, m.in. *sałasz* na Śliwkuli (na terenie wsi Jaworzynka), na którym prócz tradycyjnego budynku ukazał dziewczynę w tradycyjnym stroju, trzymającą jeden z podstawowych instrumentów będących wyposażeniem *kolyby*, trombitę pasterską. *Sałasz* ten funkcjonował jeszcze w okresie międzywojennym i również z tego okresu pochodzi praca artysty.

W pracach o tematyce pasterskiej z lat trzydziestych odnajdujemy również te, które bezpośrednio wiązały się z obrzędem, zwyczajem, niezwyklejmi pracami są sceny z *miyszania* owiec, przeganianie owiec wokół zielonego drzewka, co miało stanowić ochronę przed niebezpieczeństwami, jak i przeganianie przez ogień i okadzanie ziołami święconymi w dniu Matki Bożej Zielnej (15 sierpnia).

Symboliczną wymowę ma naczynie gliniane, wykonane przez Wałacha w latach trzydziestych, określone przez niego jako „urna góralska”, w której zawarł treści o ponadczasowym charakterze, składające się na tożsamość górala. Owe wartości to sceny rodzajowe ułożone w trzech poziomych pasmach. Podstawę urny zdobi stado kilkunastu owiec, środkową część naczynia otaczają wirujące w tańcu pary, zwieńczenie naczynia stanowią sylwetki dwóch muzykantów w klasycznym duecie Beskidu Śląskiego, skrzypek i gajdosz. Jako świadek odchodzącej przeszłości w tych trzech scenach artysta zawarł istotę góralszczyzny, jak i własną tożsamość.

Równie ciekawymi przykładami są prace ukazujące codzienne sytuacje z życia rodzinnego czy sąsiedzkiego. Z tych to należy odnotować obraz *Peregrynacja obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*, namalowany dokładnie 22 marca 1967 roku, a peregrynacja ta rozumiana jest jako ingres Maryi w życie codzienne społeczeństwa<sup>27</sup>. Na obrazie widzimy domowy ołtarzyk z kopią obrazu, a wokół modlące się kobiety, mężczyźni i dzieci. Drugi z obrazów wykonanych w tym samym czasie ukazuje moment, w którym obraz w procesji jest przenoszony do kolejnego domu. Dotychczas kult maryjny nie był przedmiotem opisu etnograficz-

---

<sup>26</sup> Tematyka pasterstwa i gospodarki sałaszniczej łuku Karpat omawiana jest szeroko w literaturze etnograficznej, historycznej, antropologicznej i językoznawczej. Badaniami nad kulturą pasterską Beskidu Śląskiego zajmowali się. m.in. B. KOPCZYŃSKA-JAWORSKA: *Gospodarka pasterska w Beskidzie Śląskim*. W: *Prace i Materiały Etnograficzne*. T. 8–9. Łódź–Lublin 1950–1951, s. 155–322; L. SAWICKI: *Wędrowki pasterskie w Karpatach*. Cz. 3. *Szalaństwo na Śląsku Cieszyńskim*. W: „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”. Kraków 1919.

<sup>27</sup> Peregrynacja kopii Obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej została zainicjowana przez kardynała Stefana Wyszyńskiego, pierwsza pielgrzymka rozpoczęła się 26 sierpnia 1957 roku w Warszawie.

nego dla Beskidu Śląskiego, prace te mogą być przyczynkiem do szerszego opisu historyczno-etnograficznego.

Większość prac artysta datował zgodnie z czasem, w którym dany obraz był wykonywany. W niektórych pracach podaje datę rozpoczęcia prac nad obrazem i ostateczną datę, kiedy praca została ukończona, co jest istotnym elementem do zestawienia konkretnego wydarzenia obrzędowego. Taka sytuacja ma miejsce przy serii obrazów olejnych związanej z obrzędem Mikołai, które zwyczajowo odbywają się 6 grudnia. Ów materiał ikonograficzny daje możliwość wyróżnienia postaci biorących udział w obrzędzie.

W społeczeństwach tradycyjnych powtarzalność działań oraz zrytualizowanie praktyk wytwarzania przedmiotów posiada odniesienia kosmiczne, co Anthony Giddens wiąże z potrzebą zachowania bezpieczeństwa ontologicznego oraz panowania nad czasem przyszłym. Socjolog konstatuje: tradycja ma swoich „strażników” oraz, w odróżnieniu od zwyczaju, dysponuje wiążącą siłą zawierającą komponenty moralne i emocjonalne<sup>28</sup>. Przywiązanie do tradycji i własnych korzeni, w myśl słów socjologa, jest dążeniem do zachowania „bezpieczeństwa ontologicznego”. Chcąc zachować trwałość rzeczywistości, utrwał ją na płótnie, papierze. W cyklu portretów, jak i w portretach z okresu późniejszego, Wałach daje możliwość prześledzenia różnic związanych z wiekiem, od dzieciństwa po późną starość. Realistyczna forma jego prac w szczególności oddaje wygląd zewnętrzny portretowanych, co z kolei wskazuje na cechy samego artysty – umiejętność obserwacji, wyczulenie na szczegół, możliwości manualne i techniczne.

Dodatkowym źródłem informacji o antropologicznym wymiarze malarstwa, rysunku Wałacha, są środki wyrazu przez niego stosowane, ujawniające się w sposobach nakładania farb (precyzyjnie, punktowo, bez emocjonalnego nacisku), przez co uzyskiwał spokój i harmonię, która dominuje w większości prac. Brak uproszczeń i schematyczności, a w stosowanej kolorystyce realizm, zbliżają jego twórczość do fotograficznej rejestracji. Potwierdza to fakt, iż w latach dwudziestych wykonywał małe portrety mieszkańców Trójwsi do przepustek granicznych, które były akceptowane przez Starostwo Powiatowe w Cieszynie<sup>29</sup>.

Artystyczne zainteresowania determinowane były nieodpartą chęcią ratowania dla potomnych tego, co odchodzi gwałtownie w czas przeszły. W tych ka-

---

<sup>28</sup> U. BECK, A. GIDDENS, S. LASH: *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*. Tłum. J. KONIECZNY. Warszawa 2009, s. 88.

<sup>29</sup> Zachowało się niewiele takowych przepustek, jedna z nich znajduje się w Muzeum Ziemi Cieszyńskiej w Cieszynie, druga w Muzeum Jana Wałacha w Istebnej.

tegoriach znalazła się kultura materialna i niematerialna, którą wiernie odtwarzał w swych pracach.

Konkludując, twórczość plastyczna Wałacha zawiera treści antropologiczne i etnomuzykologiczne. Mówią o człowieku w określonych realiach kulturowych – przy pracy (*Orka, Wykopki, Fura siana, Siew, Kosiec*) i codzienności w przestrzeni domowej (*Prządka, Przy krosnach, Świąteczne*), czasie obrzędowym (*Mikołaje, Grzegorz, Śmiergusty, Miyszanie owiec*), muzyce funkcjonującej w obrzędzie (*Wesele, Dożynki, Mikołaje, Advent*).

Materiał ikonograficzny pozostawiony przez Wałacha jest równie cennym źródłem do badań nad muzyką, na ów fakt zwrócił uwagę Alojzy Kopoczek:

We współczesnej ludowej twórczości plastycznej drzeworyt, mimo że posiada w Polsce bardzo bogate tradycje<sup>30</sup>, na terenie Beskidu Śląskiego i Żywieckiego nie jest szerzej kultywowany. Spotkać go można, obok anonimowej twórczości o cechach ludowych, również w pracach artystów plastyków, np. Jana Wałacha z Istebnej. Artysta ten, doskonale obserwator życia górali beskidzkich, przedstawiał często w drzeworytach ludowe instrumenty muzyczne, a wśród nich trombitę i piszczalki<sup>31</sup>.

Twórczość tego artysty w znaczącym stopniu uzupełnia źródła pisane dotyczące Beskidu Śląskiego.

## Sceny muzyczne w obrazach i grafikach Jana Wałacha

Studia poświęcone ikonografii muzycznej są w Polsce stosunkowo słabo rozwinięte w porównaniu z krajami Europy Zachodniej. Do klasycznych już prac z tej dziedziny należą *Tematy muzyczne w plastyce polskiej* Jerzego Banacha<sup>32</sup>, *Średniowieczne instrumentarium w przedstawieniach miniaturskich polskich kodeksów iluminowanych* Adama Sutkowskiego<sup>33</sup>, *Muzyka w miniaturze polskiej* Zofii Rozanow<sup>34</sup>

<sup>30</sup> J. GRABOWSKI: *Ludowe obrazy drzeworytnicze*. Warszawa 1970.

<sup>31</sup> A. KOPOCZEK: *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*. Bielsko-Biała 1984, s. 43.

<sup>32</sup> J. BANACH: *Malarstwo, rzeźba*. W: *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*. T. 1. Kraków 1956 oraz *Grafika i rysunek*. W: *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*. T. 2. Kraków 1962.

<sup>33</sup> A. SUTKOWSKI: *Średniowieczne instrumentarium w przedstawieniach miniaturskich polskich kodeksów iluminowanych*. „Muzyka” 1960, nr 2, s. 3–28.

<sup>34</sup> Z. ROZANOW: *Muzyka w miniaturze polskiej*. Kraków 1965.

czy *Instrumenty muzyczne w heraldyce i sfragistyce polskiej w okresie feudalizmu* Aliny Kopoczek<sup>35</sup>. Ze względów porównawczych ważną rolę odgrywają źródła ikonograficzne w badaniach z dziedziny archeologii muzycznej, czego przykładem może być praca Doroty Popławskiej *Średniowieczne instrumenty strunowe na ziemiach Polski, Czech i Rusi*<sup>36</sup> oraz tej samej autorki *Przedstawienia instrumentów muzycznych w kamiennej rzeźbie na Dolnym Śląsku do początku XVII wieku*<sup>37</sup>, tekst Tadeusza Malinowskiego *O wyobrażeniach instrumentów muzycznych na gotyckich i renesansowych kaflach z ziem polskich*<sup>38</sup>, a także artykuł Zbigniewa Jerzego Przerembskiego *Sceny muzyczne na kaflach gotyckich i renesansowych w Polsce*<sup>39</sup>. Nie do przecenienia są również źródła ikonograficzne w badaniach z dziedziny historii instrumentów muzycznych, czego przykładem może być monografia Włodzimierza Kamińskiego *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*<sup>40</sup>. Również w studiach dziejów muzyki tradycyjnej ikonografia należy do źródeł niezwykle istotnych, jak na to wskazują monografie Przerembskiego poświęcone instrumentom dudowym w polskiej kulturze muzycznej<sup>41</sup>.

Najnowszą inicjatywą badawczą z tej dziedziny jest seria wydawnicza Instytutu Sztuki PAN *Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*<sup>42</sup>, będąca pokłosiem interdyscyplinarnych konferencji naukowych z udziałem głównie muzykologów i historyków sztuki. Wydaje się bowiem, że tylko współpraca przedstawicieli obydwu tych dyscyplin ułatwi właściwe rozpoznanie instrumentów czy sytuacji muzycznych w kontekście stylokrytycznym dzieła sztuki. Źródła ikonograficzne poszerzają spektrum badawcze muzykologa czy etnomuzykologa, który na

<sup>35</sup> A. KOPOCZEK: *Muzyka w miniaturze polskiej*. W: *Polskie instrumenty ludowe. Studia folklorystyczne*. Red. A. DYGACZ, A. KOPOCZEK. Katowice 1981, s. 58–82.

<sup>36</sup> D. POPŁAWSKA: *Średniowieczne instrumenty strunowe na ziemiach Polski, Czech i Rusi*. Warszawa 1996.

<sup>37</sup> EADEM: *Przedstawienia instrumentów muzycznych w kamiennej rzeźbie na Dolnym Śląsku do początku XVII wieku*. „Muzyka” 1997, nr 3, s. 79–97.

<sup>38</sup> T. MALINOWSKI: *O wyobrażeniach instrumentów muzycznych na gotyckich i renesansowych kaflach z ziem polskich*. Toruń 2000.

<sup>39</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Sceny muzyczne na kaflach gotyckich i renesansowych w Polsce*. „Muzyka” 1999, nr 2, s. 17–30.

<sup>40</sup> W. KAMIŃSKI: *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich: zarys problematyki rozwojowej*. Kraków 1971.

<sup>41</sup> Z.J. PRZEREMBSKI: *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*. Warszawa 2006 oraz *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom*. Warszawa 2007.

<sup>42</sup> P. GANCARZYK (red.): *Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. Źródła – problemy – interpretacje*. W: *Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*. T. 1. Red. P. GANCARZYK. Warszawa 2012; J. GUZY-PASIAK (red.): *Muzyka w sztukach wizualnych XIX–XX wieku*. W: *Ikonografia muzyczna. Studia i materiały*. T. 2. Red. J. GUZY-PASIAK. Warszawa 2013.

muzykę danej epoki, grupy społecznej patrzy przez pryzmat jej kontekstu kulturowego. Niezbędne jest jednak krytyczne, podparte odpowiednią wiedzą z zakresu instrumentoznawstwa, spojrzenie badacza na dzieło plastyczne. Potrzebna jest przy tym umiejętność oddzielenia artystycznej, twórczej fantazji autora danego dzieła od rzeczywistego przebiegu wydarzenia muzycznego i wyglądu składających się na nie postaci muzykantów i ich instrumentów.

Przykładem prac plastycznych oddających w nieomal dokumentalny sposób wizerunki muzykantów w sceneriach muzycznych są dzieła Wałacha. Przedstawienia scen muzycznych z udziałem muzykantów z Beskidu Śląskiego stanowią istotną część jego twórczości artystycznej. Niekiedy artysta uwieczniał też muzyków ludowych z innych części góralszczyzny, np. z Beskidu Żywieckiego, Podhala. Muzykanci, których ukazywał w swoich obrazach czy grafikach, nie byli anonimowi – uwieczniał współczesnych mu ludzi, dokumentując w ten sposób folklor muzyczny swojej ziemi. W pracach plastycznych Wałacha rozpoznajemy takich muzykantów, jak: Jan Kawulok, Michał Sikora, Jan Krężołok, Michał Karch, Paweł Ligocki czy Antoni Michałek; są w ich gronie także jego synowie – Stanisław, Teofil, Józef, Jan i Franciszek.

Wałach, któremu nieobca była także praktyczna strona muzyki ludowej, w swoich dziełach plastycznych starał się bardzo realnie przedstawiać sposób gry na instrumentach muzycznych, ich budowę (w różnych ujęciach przestrzennych, co cenne dla współczesnego odtwarzania tradycyjnych instrumentów); jego prace ukazują także ekspresję muzyków. Oto np. na jednym z obrazów artysty samotny skrzypek grający na tle górskiego krajobrazu trzyma swój instrument w typowej dla muzykantów karpaccich pozycji – opierając go na obojczyku; smyczek zaś uchwycił powyżej żabki, co w ogóle typowe dla ludowych skrzypków<sup>43</sup> (zob. ilustracja 1.). Na innym obrazie widnieje muzykant grający na gajdach. Wałach bardzo dokładnie ukazał szczegóły budowy tego instrumentu: cynowe obrączki na piszczalce melodycznej i burdonowej, rogowo-mosiężne, bogato ornamentowane roztrąby u wylotu tych piszczalek, połączone z nimi łańcuszkami, czy charakterystyczny kształt łącznika piszczalki burdonowej ze zbiornikiem powietrza (tzw. „koziczki”)<sup>44</sup> (zob. ilustracja 2.).

---

<sup>43</sup> J. WAŁACH (Ilustracja): *Skrzypek (Stanisław Wałach)* 1948. Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

<sup>44</sup> J. WAŁACH (Ilustracja): *Józef Bigos z Bukowiny, Józef Wałach, Michał Sikora* 1964. Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.



Ilustracja 1. Jan Wałach, *Skrzypek* (*Stanisław Wałach*), rok 1948

Źródło: Muzeum im. Jana Wałacha w Itebnjej.



Ilustracja 2. Jan Wałach, *Józef Bigos z Bukowiny, Józef Wałach, Michał Sikora*, rok 1964  
 Źródło: Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

Z punktu widzenia badań etnomuzykologicznych cenne jest również ukazanie różnych ilościowo sposobów gry w Beskidzie Śląskim, czyli solistycznie lub zespołowo – samotny gajdosz, skrzypek czy muzykant grający na pizczalce, trombicie, heligonce lub kapela składająca się z gajd i skrzypiec, względnie z dwojga skrzypiec i gajd<sup>45</sup> – co, jak pisze Czesław Pilecki, było również charakterystyczne dla tego regionu, zwłaszcza przy uroczystych okazjach<sup>46</sup> (zob. ilustracja 3.). Niekiedy tradycyjny skład poszerzał muzykant z innego regionu, jak np. grający na skrzypcach Józef Bigos z Podhala<sup>47</sup>. Muzykanci na obrazach i grafikach Wałacha grają w wiejskim lub górskim krajobrazie, przed chatą lub w jej wnętrzu.

<sup>45</sup> J. WAŁACH (Ilustracja): *Święta* (od lewej Franciszek Wałach, Stanisław Wałach, Antonii Michalek) 1962. Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

<sup>46</sup> C. PILECKI: „Gajdy”. *Ludowy instrument muzyczny w Beskidzie Śląskim*. „Roczniki Etnografii Śląskiej” 1972, T. 4, s. 129, 143.

<sup>47</sup> J. WAŁACH (Ilustracja): *Józef Bigos z Bukowiny, Józef Wałach, Michał Sikora* 1960. Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

trzu, na polanie, w lesie. Grają dla siebie, łącząc piękno górskiej natury z góralską kulturą, lub dla innych, akompaniując do tańca, co jest przecież podstawową cechą funkcjonalnie uwarunkowanej ludowej muzyki.



Ilustracja 3. Jan Wałach, *Święta* (od lewej Franciszek Wałach, Stanisław Wałach, Antoni Michałek), rok 1962

Źródło: Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

W dziełach Wałacha odnajdujemy nierzadko ikonograficzne odniesienia do sytuacji muzycznych z życia codziennego lub świątecznego górali z Beskidu Śląskiego, a zwłaszcza z Trójwsi Beskidzkiej (Koniaków, Istebna, Jaworzynka). Przedstawienia scen muzycznych znalazły się również wśród dwudziestu pięciu akwareli ilustrujących zbiór pieśni weselnych zebranych i zapisanych przez Rudolfa Szotkowskiego<sup>48</sup>. Dzięki twórczości Wałacha można czasem dotrzeć do

<sup>48</sup> R. SZOTKOWSKI, J. WAŁACH: *Pieśni weselne z Istebnej, Śląsk Cieszyński* 1931. Zbiór ten nie został opublikowany, jedyny egzemplarz znajduje się w Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

pewnych przejawów folkloru, które w pamięci mieszkańców tego terenu powoli odchodziły w zapomnienie. Przykładem może być obraz artysty przedstawiający taniec z beczką, który posłużył Zuzannie Kawulok, ówczesnej kierowniczce zespołu regionalnego z Koniakowa, jako źródło do odtworzenia tego zapomnianego już tańca. Zespół do dnia dzisiejszego prezentuje go na swoich występach.

Z kolei obrazy Wałacha z cyklu *Istebniańskie Mikołaje*<sup>49</sup> są dla etnomuzykologa źródłem informacji o tym, że w tym obrzędzie występowały instrumenty muzyczne. Niektóre przedstawiają tańczące postaci, co może świadczyć o udziale muzyki w tym obrzędzie, o tym, że instrumenty czy narzędzia muzyczne nie służyły tylko do czynienia obrzędowej wrzawy, jak zazwyczaj podczas tego rodzaju rytuałów w innych regionach kraju<sup>50</sup>.

Dzieła plastyczne Wałacha dopełniają zasobu źródeł do badań folkloru muzycznego górali śląskich. Te realistyczne, nierzadko wręcz dokumentalne przedstawienia sytuacji muzycznych oddają charakter muzyki regionu. Artysta w mistrzowski sposób ilustruje kulturę beskidzkiej ziemi, należy do nielicznych współczesnych artystów, których twórczość ze względu na wierne przedstawianie grających muzykantów i ich instrumentów ma dużą wartość dla badań etnomuzykologicznych i instrumentologicznych.

EWA CUDZICH, KATARZYNA SZYSZKA

## Výtvarná tvorba Jana Wałacha jako zdroj antropologických a etnomuzikologických výzkumů

### Shrnutí

Antropologie v obrazových prostorech si všimá jednoho z prostředků poznání života člověka ve společnosti. Výtvarná tvorba Jana Wałacha představuje jeden ze zdrojů zkoumání pro antropologa a etnomuzikologa. Malířská pozůstalost umělce představuje mnoho prací v podobě kreseb, grafik, kvašů, olejových obrazů, akvarelů s antropologickou výpovědí. Umělec mistrovským způsobem ilustruje kulturu beskydské země,

<sup>49</sup> J. WAŁACH: *Grupa czornych – medula z niedźwiedziami, Grupa czornych – cygonka z ferusiem i cygon*. Obrazy z cyklu *Istebniańskie Mikołaje*, gwasz (17,5 x 36,5), 1929. Muzeum im. Jana Wałacha w Istebnej.

<sup>50</sup> Zob.: L. BIELAWSKI: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999, s. 106–107; Z.J. PRZEREMBSKI: *The muzykant as a product of nature and of culture*. In: "Interdisciplinary Studies in Musicology". Vol. 8, s. 134–135.

patří k nemnohým současným výtvarníkům, jejichž tvorba vzhledem k věrnému zobrazení člověka a jeho každodennosti (tradiční kroj, polní práce, hudební situace, instrumentarium) jednoznačně představuje zdroj k hloubkovým analýzám, jak z hlediska historie umění, tak z pohledu antropologa a etnomuzikologa.

**Klíčová slova:** umění, antropologie, etnomuzikologie, malířství.

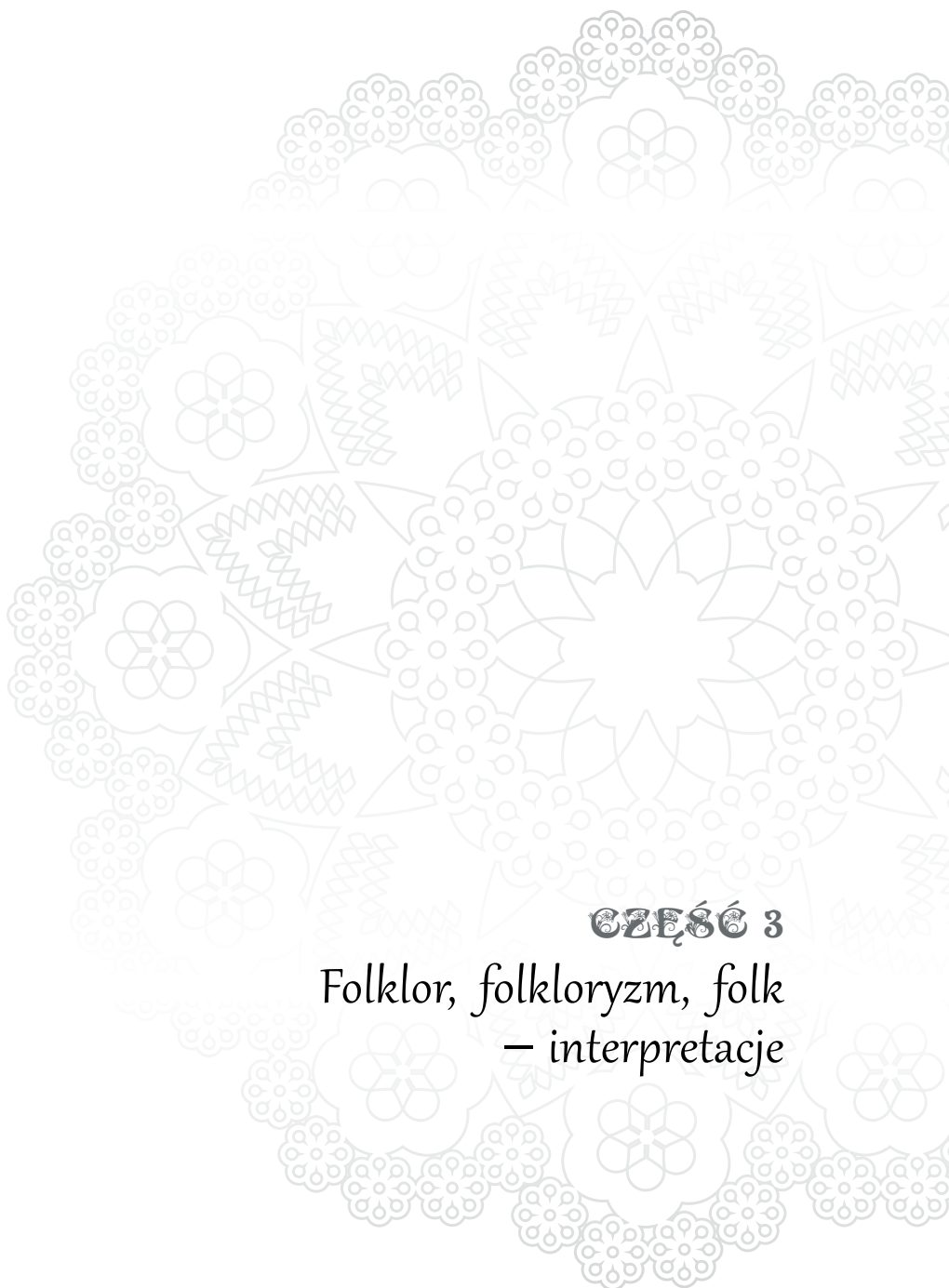
EWA CUDZICH, KATARZYNA SZYSZKA

### Plastic arts of Jan Wałach as a source of anthropological and ethno-musical research

#### Summary

Anthropology sees pictorial spaces as one of the means to understand man's life within the society. Plastic arts of Jan Wałach are sources for research for an anthropologist and an ethno-musicologist. The painter's heritage includes drawings, engravings, gouache paintings, oil paintings and watercolours. They have anthropological significance because the artist brilliantly illustrates the culture of the Beskidy region. Wałach is one of the few contemporary artists whose works unambiguously provide a source for analyses for an art historian, anthropologist and an ethno-musicologist in that they so accurately depict man and his everyday reality (traditional dress, field work, music situations and instruments).

**Key words:** art., anthropology, ethno-musicology, painting.



**CZĘŚĆ 3**

Folklor, folkloryzm, folk  
– interpretacje



BOGUMIŁA MIKA

## Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku

W XX wieku muzyka ludowa wielokrotnie inspirowała wyobraźnię polskich kompozytorów. Tendencja do włączania elementów ludowych w muzykę artystyczną minionego stulecia zapoczątkowana została w twórczości Karola Szymanowskiego, który – by przywołać najsłynniejsze przykłady – na folklorze podhalańskim oparł swój balet *Harnasie*, a na folklorze kurpiowskim dwa cykle swych *Pieśni kurpiowskich*.

Muzyka ludowa stała się źródłem inspiracji (dostarczając również materiału dźwiękowego) dla wielu następnych generacji polskich kompozytorów. Oczywiście różne etapy rozwoju polskiej muzyki artystycznej w XX wieku mniej lub bardziej sprzyjały folklorystycznym inspiracjom.

Jeszcze przed II wojną światową z folkloru kurpiowskiego i góralskiego korzystali m.in.: Roman Maciejewski w *Pieśniach kurpiowskich* na chór mieszany (1929), Michał Kondracki w *Małej symfonii góralskiej* na 16 instrumentów (1930) i w *Suicie kurpiowskiej* na orkiestrę (1933) oraz Jan Ekier w *Suicie góralskiej* (1935).

W latach 50. XX wieku (czyli w okresie tzw. żelaznej kurtyny) obowiązywały w Polsce co prawda zasady estetyki normatywnej, równocześnie jednak kontynuowany był styl neoklasycyzy, a wraz z nim rozwijany nurt folklorystyczny. To w jego ramach do polskiego folkloru muzycznego sięgali m.in.:

— Andrzej Panufnik w *Sinfonia rustica* (1948), opartej na melodiach kurpiowskich, zaczerpniętych ze zbioru ks. Władysława Skierkowskiego;

- Zygmunt Mycielski w swej *Symfonii Polskiej* (1951, folklor podhalański);
- Bolesław Szabelski w *Trzeciej Symfonii* (1951, folklor kurpiowski);
- Tomasz Kiesewetter w *Symfonii Góralskiej* (1952);
- Kazimierz Serocki w *Symfonii pieśni* (1953, była to *II Symfonia*, folklor kurpiowski).

Cytaty z folkloru pojawiały się też m.in. w *Pieśniach kurpiowskich* Witolda Rudzińskiego.

Do najsłynniejszych kompozycji ostatnich dekad XX wieku należą z pewnością góralskie poematy symfoniczne Wojciecha Kilara: *Krzesany* (1974) oraz *Siwa mgła* (1979). W pierwszym pojawia się m.in. cytat z nuty sabalowej, drugi to opracowanie ludowej pieśni pod tym samym tytułem, zaczerpniętej ze śpiewnika *Górole, górole, góralska muzyka* wydanej przez PWM<sup>1</sup>.

Różne były też sposoby korzystania przez twórców z materiału muzycznego zaczerpniętego z folkloru. Polski teoretyk i kompozytor Krzysztof Baculewski<sup>2</sup> wymienia cztery takie podejścia:

- opracowanie materiału ludowego (na ogół bez zmian lub z niewielkimi zmianami) w taki sposób, by stanowił on „osnowę melodyczną (formalną, tekstową etc.) utworu”<sup>3</sup>;
- wykorzystanie cytatów ludowych „wtopionych w »odautorską« całość”<sup>4</sup>;
- stylizacja muzyki ludowej;
- kreacja specyficznej atmosfery ludowej czy narodowej wyłącznie środkami kompozytorskimi (bez udziału cytatów czy zapożyczeń).

Na ogół kompozytorzy, pisząc muzykę „o folklorystycznym zabarwieniu”, korzystali z jednego lub kilku sposobów, czasami (jak Szymanowski) sięgali po wszystkie wymienione tu możliwości.

Przyjrzyjmy się kilku wybranym przykładom.

### Karol Szymanowski

Stosunek Szymanowskiego do folkloru ewoluował w ciągu jego życia. Wcześniejsze negatywne nastawienie do wykorzystywanej muzyki ludowej w twórczości artystycznej (być może spowodowane wykorzystywaniem cytatów ludowych przez innych twórców w sposób niejako „akademicki”) Twórca z Atmy zmienił w ostatnim, tzw. narodowym okresie twórczości. Wówczas wypowiadał się już

<sup>1</sup> L. POLONY: *Kilar. Żywioł i modlitwa*. Kraków 2005, s. 119.

<sup>2</sup> K. BACULEWSKI: *Współczesność*. Cz. 1: 1939–1974. Warszawa 1996, s. 158.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 158.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

następująco: „Otóż żywotność pieśni czy ogólniej mówiąc; muzyki ludowej jest zjawiskiem bezwzględnie dodatnim; to jakby z głębi serca rasy wiecznie bijące źródło żywego natchnienia, jakby wydarte z łona gór złomy marmuru oczekujące tylko wysiłku twórczej ręki, zdolnej nadać im wiecznotrwale kształty prawdziwego dzieła sztuki”<sup>5</sup>.

Przy okazji tworzenia *Harnasiów* (a więc w latach 1923–1931) Szymanowski podkreślał bogactwo, jakie „kryje się w tym polskim »barbarzyństwie«” – czyli w folklorze. Przyznawał, że sam wreszcie odkrył to bogactwo. Pisał już nawet: „Pragnąłbym, by młoda generacja polskich muzyków zrozumiała, jakie bogactwo, odradzające anemiczną naszą muzykę, kryje się w tym polskim »barbarzyństwie«, które ja ostatecznie »odkryłem« i pojąłem – dla siebie”<sup>6</sup>. I dodawał: „Zresztą tę muzykę trzeba słyszeć, pijąc razem z góralami, żeby zrozumieć, o co tu chodzi”<sup>7</sup>.

Szymanowski podkreślał, że nie uznaje mechanicznego i fotograficznego przenoszenia pierwiastków folkloru do dzieła sztuki, ale w pewnych wypadkach „stylizacja i oparcie się na autentycznych źródłach jest oczywiście nieuniknione”<sup>8</sup>. Tak uzasadniał procedurę wtapienia cytatów w muzykę baletu *Harnasie*.

Szymanowski przyznawał też, iż *Harnasie* to „jedyne z [jego] dzieł (nie licząc opracowania pieśni ludowych polskich), oparte na folklorze górali tatrzańskich nie tylko w muzyce, ale jako widowisko sceniczne, będące obrazem życia i obyczajów tychże górali”<sup>9</sup>.

Badacze twórczości Szymanowskiego podkreślali jego głęboką i drobiazgową znajomość folkloru góralskiego, posuwali się nawet do stwierdzenia, iż „to właśnie ta autentyczność obyczajów i obrzędów stanowi bardzo istotny punkt oparcia dla niklej i w zasadzie niezbyt przekonującej pod względem dramaturgicznym akcji, rozwijającej się na wątkach dawnych podań góralskich”<sup>10</sup>.

Właściwością folkloru tatrzańskiego, która szczególnie odpowiadała Szymanowskiemu, była nie tyle wielość jego melodii (czyli tzw. „nut”), ile różnorod-

<sup>5</sup> K. SZYMANOWSKI: *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. W: Karol Szymanowski, *Pisma*. T. I. *Pisma muzyczne*. Oprac. K. MICHAŁOWSKI. Wstęp: S. KISIELEWSKI. Kraków 1984, s. 269.

<sup>6</sup> IDEM: *O muzyce góralskiej*. W: K. Szymanowski, *Pisma*. T. 1. *Pisma muzyczne...*, s. 107.

<sup>7</sup> A. CHYBIŃSKI: *Karol Szymanowski a Podhale*. Kraków 1958, s. 21.

<sup>8</sup> K. SZYMANOWSKI: Wzór listu do Jeana Rouchégo, dyrektora opery w Paryżu, załączony do korespondencji do Leonii Gradstein. Zakopane 10 X 1934, cyt. za.: K. MICHAŁOWSKI: *Karol Szymanowski. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*. Kraków 1967, s. 225

<sup>9</sup> IDEM: Fragment listu z dn. 3 VII 1936 opublikowany przez Leonii Gradstein w „Ruchu Muzycznym” 1948, nr 3.

<sup>10</sup> K. NOWACKI: *Rola folkloru góralskiego w „Harnasiach”*. W: Karol Szymanowski. *Księga sesji naukowej*. Warszawa 1964, s. 211.

ność i zmienność ich upostaciowania<sup>11</sup>. W dodatku Twórca z *Atmy* sięgał po ów ludowy materiał w trojaki sposób:

- cytując *in crudo* melodie góralskie i opierając na nich części lub nawet całe sceny baletu;
- rozwijając lub przetwarzając cytat;
- czerpiąc inspiracje z folkloru dla tworzenia całkowicie własnych, indywidualnych w języku fragmentów *Harnasiów* (zresztą nieliczne to przykłady)<sup>12</sup>.

I rzeczywiście obecność cytatów w *Harnasiach* (czy to *in crudo*, czy to rozwijanych i przetwarzanych, czy to wyłącznie dających impuls dla własnej inwencji kompozytora) jest bardzo silna, intensywna. Wokalna strona baletu i to zarówno w zakresie partii solowych, jak i chóralnych opiera się zasadniczo właśnie na cytatach. Można znaleźć co najmniej kilka takich przykładów:

- przyśpiewka otwierająca scenę trzecią (*Marsz zbójnicki*) – melodia wraz z tekstem *Hej idem w las* (przykłady 1. i 2.) – ta sama przyśpiewka jest podstawą sceny trzeciej, ale także wykorzystana została w scenie czwartej (part. nr 30, 31, 34) i w scenie ósmej (part. nr 95);
- przyśpiewka otwierająca scenę siódmą (*Taniec góralski*) (nr 44 w zbiorze Stanisława Mierczyńskiego *Muzyka Podbala*) (przykłady 3. i 4.);
- słynne solo tenorowe w ostatniej, dziewiątej scenie utworu (*Epilog*) – cytat melodii do tekstu *Powiedz ze mi, powiedz...* (podobno identyczna z melodią podaną Szymanowskiemu przez Adolfa Chybińskiego) (Szymanowski, scena 9, takty 3–17);
- druga część tego samego sola tenorowego w ostatniej, dziewiątej scenie utworu (*Epilog*) – cytat melodii nr 53 w zbiorze Mierczyńskiego *Muzyka Podbala* (Szymanowski, scena 9, takty 3–17) (przykłady 5. i 6.);
- chóralna scena otwierająca drugi obraz – (czyli scena szósta: 6a *Wesele*) – wykorzystana zapisana w notatniku piosenka pt. *Eli nuta* (Szymanowski, scena 6a, takty 8–17);
- chóralne zakończenie sceny szóstej: 6b (*Cepiny*);
- cała chóralna scena szósta: 6c (*Pieśń siubajów*) – wykorzystana pieśń *Jo za wodom, ty za wodom*;

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 212.

Przykład 1. S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*: nr 92 – *Marsz Chataubińskiego*Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podhala*. Kraków 1973, s. 80.

Przykład 2. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena III, *Marsz zbójnicki*Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 26.

- chóralny, środkowy fragment sceny ósmej (*Wejście harnasiów. Taniec*) – melodia do słów *Spotkolek cie w lesie, widziolek cie w polu* – jest zbliżona do nr 48 w zbiorze Mierczyńskiego *Muzyka Podhala* i wpleciona między drugą i trzecią zwrotkę pieśni chóru ze słowami *Pocies chłopcy, pocies zbijać* – też znaną zbójnicką pieśń góralską.

Example 3 shows a musical score in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 176. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, an alto clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The music features various rhythmic patterns and dynamic markings.

Przykład 3. S. Mierczyński, *Muzyka Podbala*: nr 44 – *Ozwodna. Zakopiańska*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podbala*. Kraków 1973, s. 47.

Example 4 shows a musical score for a scene from *Harnasie*. It features four staves: Cor. in fa (French Horn), Tb. (Tuba), Tmp. (Timpani), and Tenore solo (Tenor solo). The tempo is marked 'Meno mosso' and the measure number is 227. The key signature has two sharps (F# and C#). The Tenore solo part includes the lyrics: "Ej wol - ny jo, wol - ny, ja - ko pro - sek pol - ny, daj jo we śle - bo - dzie." The score includes dynamic markings like *ff* and *mp*, and a performance instruction: "Tenore solo a piacere - improvvisando".

Przykład 4. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena VII, *Taniec góralski*

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 98.

Example 4 shows a musical score in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 178. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, an alto clef staff with a harmonic accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The music features various rhythmic patterns and dynamic markings.

Przykład 5. S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*: nr 53 – *Ozwodna. Lipniczańska*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podhala*. Kraków 1973, s. 53.

Przykład 6. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena IX, *Epilog*

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 138.

Jeśli zaś chodzi o partie instrumentalne *Harnasiów*, to folklor przenikał do nich przez takie wplatanie cytatu do przebiegu, które miało sprawić wrażenie „permutacji lub przetworzenia wprowadzonego wcześniej materiału melodycznego”<sup>13</sup>.

Co więcej, w *Harnasiach* wykorzystana jest też kilkakrotnie technika swobodnego montażu – czyli połączenia dwóch melodii (lub ich fragmentów) w jedną całość, nieobca zresztą praktyce góralskiej<sup>14</sup>. Tak dzieje się np.:

— już w początkowej melodii *Harnasiów* (przykład 7.) (która składa się z inicjalnej frazy *Nuty Sabalowej*, a następnie z innych wariantów owej nuty, motywów głównej melodii z *Wesela* i motywów melodii *Harnasia* z ostatniej sceny)<sup>15</sup>;

<sup>13</sup> Ibidem, s. 221.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 215.

<sup>15</sup> Podaję za: ibidem, s. 225.

Przykład 7. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena I, *Redyk*

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 3.

- w partii tenorowego sola z ostatniej, dziewiętej części, gdzie zespolona jest nuta o jednym wierchu (czyli zbudowana z jednego powtórnego zdania), oparta o skalę podhalańską<sup>16</sup> z melodią opartą na dwóch wierzach (czyli złożoną z dwóch różnych zdań), oscylującą tonalnie między „pentatoniką z jednym pieniem a niepełną skalą miksolidyjską”<sup>17</sup>;
- w dominującej melodii (5-taktowej) jednego z fragmentów *Tańca zbójnickiego* (przykład 8.) (która powstała w wyniku zestawienia czołowego motywu *Nuty Sabalowej* otwierającej *Harnasie* oraz motywu końcowego i frazy początkowej melodii z notatnika (wprowadzonej także do *Wesela*<sup>18</sup>).

Przykładem modyfikacji w *Harnasiach* oryginalnego cytatu góralskiego może być natomiast scena *Wesela*, w której to Szymanowski „rozszczepiał” linię melodyczną części, niż ma to miejsce w oryginale, uwypuklając tym samym heterofoniczny charakter dwugłosu. Zakończenie sceny zmienione na bardziej zdecydowane pomogło tymczasem w konstrukcji bardziej uroczystego charakteru pieśni<sup>19</sup> (a więc bardziej przystającego do uroczystości zaślubin).

Stylizacja w *Harnasiach* dokonuje się choćby za sprawą nawiązań do brzmienia kapeli góralskiej (*Taniec góralski*) i pewnych rozwiązań instrumentacyjnych („przeniesienie na instrumenty orkiestry partii prymu oraz imitacja brzmienia dud”<sup>20</sup>). Sam *Taniec góralski*, stanowiący scenę pod względem melodycznym w ponad 3/4 przebiegu, jak obliczył Kazimierz Nowacki, opierającą się na materia-

<sup>16</sup> Termin „podhalańska” został wprowadzony przez Adolfa Chybińskiego na określenie skali lidyjskiej z obniżonym VII stopniem, np. c-d-e-fis-g-a-b, podają za: T.A. ZIELIŃSKI: *Szymanowski. Liryka i ekstaza*. Kraków 1997, s. 248.

<sup>17</sup> Por.: K. NOWACKI: *Rola folkloru góralskiego...*, s. 214–215.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 223–224.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 217.

le zapisanym przez Mierczyńskiego<sup>21</sup>, jest przykładem wykorzystania techniki szeregowej. „Szeregowość polega m.in. na tym, że każdy kolejny odcinek jest bądź powtórzeniem już cytowanej nuty, bądź wprowadzeniem nowej”<sup>22</sup>. Ciekawostką świadczącą o niezwyklej umiejętności tworzenia muzyki góralskiej, ale bez udziału jej oryginalnego materiału, jest natomiast sekunda w scenie 7 *Harnasiów*<sup>23</sup>, który został skonstruowany przez Szymanowskiego „na wzór sekundu kapeli góralskiej”<sup>24</sup>.



Przykład 8. K. Szymanowski, *Harnasie*, scena V, *Taniec zbójnicki*, t. 34–38

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 56–57.

*Harnasie* niemal w całości są zatem oparte o folklor góralski. Różne „nuty” tatrzańskie rozbrzmiewają w nich czy to w postaci cytatów *in crudo* – stanowiąc podstawę fragmentów lub nawet całych scen baletu, czy to służąc za materiał do przekształceń i rozwinięć. Te improwizacyjne przekształcenia, tak w zakresie melodyki, jak i rytmiki – z jednej strony bliskie są góralskiej praktyce wykonawczej<sup>25</sup>, z drugiej stały się udaną metodą „wyrażenia własnej indywidualności kompozytorskiej”<sup>26</sup> Szymanowskiego. Praktyka montażu, ze sporą ilością ogniw zmontowanej melodii i często prowadząca do zatarcia granic między cy-

<sup>21</sup> Ibidem, s. 218.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 221.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 223.

tatem a jego przetworzeniem, również pomagała w stworzeniu melodii nabierających „cech uogólnienia góralskiego folkloru”<sup>27</sup> i sprzyjała syntezie „materiału ludowego z rysami indywidualnego stylu kompozytora”<sup>28</sup>. Nie brakuje też w baletcie ujęć stylizacyjnych opracowanych w indywidualnym języku muzycznym Szymanowskiego, czerpiących inspiracje z folkloru, choć nieprzywołujących go.

Dodajmy jeszcze, że folklor podhalański był dla Szymanowskiego tak silną inspiracją, że pojawił się on jeszcze w *II Kwartecie smyczkowym* op. 56 z 1927 roku (w II części pojawia się cytat pieśni zbójnickiej z II obrazu *Harnasiów – Pocięz chłopcy...*, a dla III części tematem głównym jest wariant góralskiej *Nuty Sabalowej* – ten sam, który został użyty w zakończeniu *Tańca zbójnickiego* w *Harnasiach*). Góralska *Nuta Sabalowa* pojawiła się również w pierwszym mazurku Szymanowskiego z cyklu *20 mazurków* op. 50 z lat 1924–1925.

### Grażyna Bacewicz

Do folkloru podhalańskiego sięgnęła również Grażyna Bacewicz w swym *III Koncercie skrzypcowym* z 1948 roku. Sama kompozytorka wyznała, że starała się z tego (podhalańskiego) folkloru zaczerpnąć, poza klimatem, typowe zwroty melodyczne, zestawienia harmoniczne i cechy rytmiczne<sup>29</sup>. Do muzyki góralskiej Bacewicz sięgnęła – precyzyjnie mówiąc – trzykrotnie: oba tematy w części II i temat poboczny w części III oparte są na autentycznych podhalańskich melodiach ludowych (np. II temat II części to nuta sabalowa *Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny*, zanotowana pod nr 2 u Adolfa Chybińskiego w zbiorze *Od Tatr do Bałtyku* (przykłady 9. i 10.)<sup>30</sup>). Jednak – na co zwraca uwagę muzykolog Małgorzata Gąsiorowska – i pozostałe fragmenty muzyki często nawiązują wyraźnie do folkloru podhalańskiego, co przejawia się w eksponowaniu kwarty lidyjskiej (w obu tematach części II), skali podhalańskiej w wielu pobocznych wątkach oraz w budowaniu frazy melodycznej na ogół o kierunku opadającym<sup>31</sup>.

U Bacewicz tematy podhalańskie nie są tak wyraźnie rozpoznawalne, jak u Szymanowskiego. Stanowią one nie tyle stylizację melodii ludowych, co ich przekomponowanie. Dodajmy jeszcze, że zwrot Bacewicz ku poetyce muzycznej Szymanowskiego (a więc pośrednio ku muzyce góralskiej) wiąże się z prak-

---

<sup>27</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>28</sup> Ibidem.

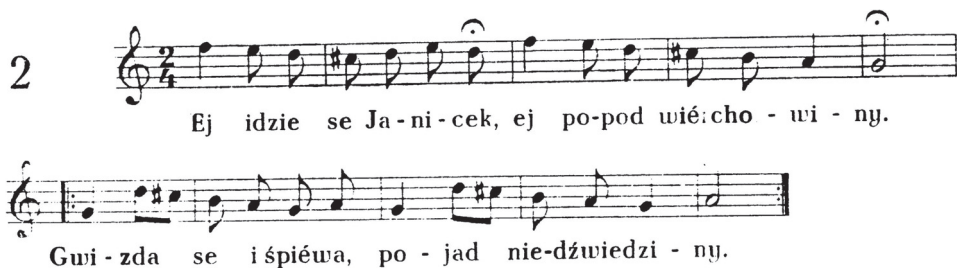
<sup>29</sup> M. GAŚSIOROWSKA: *Bacewicz*. Kraków 1999, s. 175.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>31</sup> Ibidem.

tyką estradową Bacewicz i częstym wykonywaniem przez nią muzyki Szymanowskiego (zwłaszcza jego *I Koncertu skrzypcowego*)<sup>32</sup>.

2



Ej idzie se Ja-ni-cek, ej po-pod wie:cho - wi - ny.  
Gwi - zda se i śpięwa, po - jad nie-dźwiedzi - ny.

Przykład 9. Nuta sabalowa *Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny*, zanotowana pod nr 2 u Adolfa Chybińskiego w zbiorze *Od Tatr do Bałtyku*

Źródło: A. CHYBIŃSKI: *Od Tatr do Bałtyku*. Cz. I. Kraków 1950, s. 27.



Przykład 10. Grażyna Bacewicz, *III Koncert skrzypcowy* – II temat II części

Źródło: G. BACEWICZ: *III Koncert skrzypcowy, wyciąg fortepianowy*. Kraków 1978, s. 23.

### Wojciech Kilar – *Krzesany*

W pewnym sensie kontynuację pomysłu wykorzystanego przez Szymanowskiego w *Harnasiach* stanowi *Krzesany* Kilara skomponowany w 1974 roku. Jak jednak zauważyła Zofia Helman, ta podobna idea realizowana jest tutaj „nowszymi środkami muzycznymi, m.in. z zastosowaniem aleatorycznej improwizacji”<sup>33</sup>. Śląskiemu twórcy nie chodzi bowiem o zabiegi stylizacyjne, ale „o oddanie klimatu emocjonalnego wywołanego kontaktem z muzyką góralską”<sup>34</sup>.

Pomińmy w niniejszym opracowaniu fenomen zaistnienia *Krzesanego* na polskiej scenie muzycznej (zwłaszcza na Warszawskiej Jesieni w 1974 roku) i re-

<sup>32</sup> Ibidem, s. 178.

<sup>33</sup> Z. HELMAN: *Dylemat muzyki polskiej XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. A. CZEKANOWSKA. Kraków 1995, s. 190–191.

<sup>34</sup> Ibidem.

akcje, jakie ta kompozycja wzbudziła zarówno u krytyków, jak i u polskiej publiczności. Co dla nas istotne, to sposób uobecnienia góralszczyzny przez Kilara w jego symfonicznym poemacie.

Joanna Wnuk-Nazarowa uznała *Krzesanego* Kilara za cykl tańców góralskich poprzedzonych inwokacją – precyzyjniej zaś za wierne odwzorowanie zbójnickiego<sup>35</sup>.

Ducha muzyki góralskiej i zbójnickiej katowicki Twórca przywołuje właśnie bowiem w oparciu o cytaty muzyki Podhala. Druga faza poematu (t. 74–566), która ma charakter właściwego tańca, rozpoczyna się cytatem z *Nuty Sabatowej* ze zbioru *Muzyka Podhala* Mierczyńskiego (t. 74–135) (przykłady 11. i 12.). W dalszym przebiegu tej fazy można upatrywać parafrazowania góralskiej nuty *Hej idem w las*. Zaś finałowa apoteoza kompozycji oparta jest na kolejnym cytacie ze zbioru Mierczyńskiego. Tym razem podstawą muzyki Kilara stał się bowiem „zwyrtany” o tytule: *Do zbójnickiego, do zwyrtu* (od t. 711) (przykłady 13. i 14.).

W ten sposób, podobnie jak u Szymanowskiego, w przypadku *Krzesanego* Kilara cytaty oryginalnej muzyki góralskiej stały się podstawą nowej XX-wiecznej kompozycji, a idiom muzyki artystycznej znalazł swe cenne źródło w tym, co autentyczne, swojskie, ludowe.



Przykład 11. S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*, nr 3 – *Nuta Sabatowa nr 3*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podhala*. Kraków 1973, s. 18.

<sup>35</sup> J. WNUK-NAZAROWA: *Krzesany czy zbójnicki*. W: „Zeszyty Naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki” nr 4. Red. K. DROBA. Kraków 1979, s. 43–52.

gng gr  $\frac{2}{4}$  (♩=ca 90) 80

MF quasi MP [lungo poss.]

vn I 1 2 3

Detailed description: This musical score is for Example 12. It features a gong (gng gr) and violin I (vn I) parts. The gong part is marked with a dynamic of MF quasi MP and includes the instruction [lungo poss.]. The tempo is indicated as approximately 90 beats per minute. A circled number 80 is placed above the staff. The violin I part consists of three staves (1, 2, 3) playing a melodic line.

Przykład 12. W. Kilar, *Krzesany* – cytat z *Nuty Sabalowej*Źródło: W. KILAR: *Krzesany, poemat symfoniczny*. Partytura. Kraków 1999, s. 16.

715

Molto rustico, con gran forza e vigore

$\frac{2}{4}$  FFF

ptti a 2

vn I 1-12

vn II 1-12

1-4 unis.

vl 5-7 unis.

8-10 unis.

1-4 unis.

vc 5-7 unis.

8-10 unis.

cb 1-4 5-8

Detailed description: This musical score is for Example 13. It features a variety of orchestral parts including piccolo (ptti a 2), violin I (vn I 1-12), violin II (vn II 1-12), woodwinds (1-4 unis. for flutes, 5-7 unis. for clarinets, 8-10 unis. for bassoons), and cymbals (cb 1-4, 5-8). The tempo is marked Molto rustico, con gran forza e vigore, and the dynamic is FFF. A circled number 715 is placed above the staff.

Przykład 13. W. Kilar, *Krzesany*, cytat *Do zbójnickiego*Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*. Dz. 24, op. 55, balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 72.



Przykład 14. S. Mierczyński, *Muzyka Podbala*, nr 101 – *Do zbójnickiego. Do zwyrtu*

Źródło: S. MIERCZYŃSKI: *Muzyka Podbala*. Kraków 1973, s. 86.

## Folklor kurpiowski

### Szymanowski

W przypadku folkloru kurpiowskiego urzekło kompozytora bogactwo i piękno kurpiowskich melodii (pisał wręcz, że „melodie te są cudowne”<sup>36</sup>). Znaczenie odgrywały również archaiczne walory językowe tekstu kurpiowskiego; pisał: „gwara kurpiowska jest tak śliczna i oryginalna, że chciałbym ją zachować *intacte*”<sup>37</sup>.

Po folklor kurpiowski Szymanowski sięgnął trzykrotnie, w *6 pieśniach kurpiowskich* na chór *a cappella*, wydanych w Poznaniu w 1929 roku (bez nr opusowego), w *12 Pieśniach kurpiowskich* na głos z fortepianem op. 58 w trzech zeszytach z lat 1934–1935 wydanych w Warszawie oraz w *Pieśni kurpiowskiej* na skrzypce z fortepianem, wydanej w Wiedniu w 1931 roku (jest to transkrypcja pieśni solowej nr 9 z op. 58 *Zarzyjz-ze kuniu* dokonana wspólnie z Pawłem Kochańskim, wtórna w stosunku do pierwowzoru). Dla obu wokalnych zbiorów pierwowzorem była *Puszcza Kurpiowska w pieśni* ks. Władysława Skierkowskiego (wydana w latach 1928–1934, w dwóch częściach, druga w trzech zeszytach). Szymanowski korzystał z melodii zapisanych w zeszytach wydanych w latach 1928 i 1929.

<sup>36</sup> Za: T. CHYLIŃSKA: *Karol Szymanowski i jego epoka*. T. 2. Kraków 2008, s. 360.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 360.

Dyspozycja cytatów pieśni ludowych wykorzystanych w pieśniach kurpiowskich Szymanowskiego przedstawia się następująco<sup>38</sup>:

Tabela 1. 6 pieśni kurpiowskich na chór *a cappella* Szymanowskiego

Tytuły pieśni Szymanowskiego	<i>Puszcza Kurpiowska w pieśni</i> ks. Władysława Skierkowskiego
1. <i>Hej wolki moje</i>	część I nr 45
2. <i>A chtoż tam puka</i>	część I nr 29, melodia nr 28
3. <i>Niech Jezus Chrystus</i>	część I nr 64
4. <i>Bzicem kunia</i>	część I nr 39
5. <i>Wyrzundzaj się</i>	część I nr 19
6. <i>Panie muzykancie</i>	część I nr 17

Źródło: J. STĘSZEWSKI: „*Muzyka w muzyce*” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (maszynopis rozprawy habilitacyjnej). Poznań 1994, s. 70.

Tabela 2. 12 Pieśni kurpiowskich na głos z fortepianem op. 58 Szymanowskiego

Tytuły pieśni Szymanowskiego	<i>Puszcza Kurpiowska w pieśni</i> ks. Władysława Skierkowskiego
1. <i>Lecioly zórazie</i>	część II, zeszyt I, nr 366
2. <i>Wysła burzycka</i>	część I, nr 55
3. <i>Uwóz mamó</i>	część II, zeszyt I, nr 377
4. <i>U jeziorczka</i>	I cytat: część II, zeszyt I, nr 239 II cytat: część II, zeszyt I, nr 238
5. <i>A pod borem</i>	część II, zeszyt I, nr 371
6. <i>Bzicem kunia</i>	część I, nr 39
7. <i>Ściani dumbek</i>	część II, zeszyt I, nr 128
8. <i>Leć po głosie po rosie</i>	część II, zeszyt I, nr 127
9. <i>Zarzyj ze kuniu</i>	część II, zeszyt I, nr 380
10. <i>Ciamna nocka ciamna</i>	I cytat: część II, zeszyt I, nr 132 II cytat: część II, zeszyt I, nr 131
11. <i>Wysły rybki wysły</i>	część II, zeszyt I, nr 288
12. <i>Wszyscy przyjechali</i>	część I, nr 42

Źródło: J. STĘSZEWSKI: „*Muzyka w muzyce*” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (maszynopis rozprawy habilitacyjnej). Poznań 1994, s. 70.

<sup>38</sup> Por.: J. STĘSZEWSKI: „*Muzyka w muzyce*” polskich kompozytorów od XVII do XX wieku. O cytowaniu ludowych melodii. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (maszynopis rozprawy habilitacyjnej). Poznań 1994, s. 70.

Co można zauważyć, podstawą dwóch pieśni solowych (*U jeziorzecka* i *Ciamna nocka ciamna*) stały się dwie pieśni z kurpiowskiego cyklu Skierkowskiego, dlatego Szymanowski skorzystał w sumie z 19 różnych cytatów melodii ludowych w swych 17 utworach.

We wszystkich inspirowanych folklorem kurpiowskim pieśniach Szymanowski starał się wydobyć cechy wyrazowe charakterystyczne dla muzyki tego regionu. Kompozytora interesował materiał o najwyraźniejszych cechach archaicznych, a nadrzędnym elementem kształtowania formy była faktura. Dlatego wybierał melodie proste, o wyraźnych cechach archaicznych. Melodie oryginalne przeobrażał przez interpolacje, cząstkowe repetycje i transpozycje. W rezultacie prymitywizm autentyku sąsiaduje tu z obcymi mu wyszukaną harmonią, polifonią, dynamiką, agogiką i artykulacją. W rezultacie Szymanowski, sięgając po folklor kurpiowski, uzyskał niezwykły efekt, jakim było mistrzowskie i wyrafinowane zespolenie ludowego autentyku z ekspresją „sztuki wysokiej”.

### Bolesław Szabelski – II i III *Symfonia*

Nieco inaczej przedstawia się obecność folkloru w przypadku Szabelskiego i jego *II Symfonii* i *III Symfonii*. Tutaj użyte melodie ludowe stały się jedynie pretekstem dla własnych poszukiwań twórczych. Przy okazji drugiej z tych kompozycji Baculewski zauważył: „Ludowe tematy (kurpiowskie, opolskie) ukazują Szabelski tak, że słuchacz rychło zapomina o ich pochodzeniu (o ile w ogóle zauważył ich ludowość), a kompozytorowi bynajmniej nie zależy, by mu o tym przypominać”<sup>39</sup>.

*II Symfonia* (1929–1932) Szabelskiego należy do I fazy jego twórczości, tej inspirowanej późnym romantyzmem i wykazującej podobieństwa z muzyką Szymanowskiego<sup>40</sup>. Kompozycja stanowi wręcz, wyraz hołdu dla Szymanowskiego, którego Szabelski był uczniem w warszawskiej klasie kompozycji<sup>41</sup>. Podobieństwa wykazują rozwiązania techniczne stosowane przez obu twórców, jak i fascynacja folklorem kurpiowskim jako źródłem inspiracji własnej muzyki (cytaty folkloru kurpiowskiego zawarte w *II Symfonii* Szabelskiego). Zarówno Szymanowski (w chóralnej wersji *Pieśni kurpiowskich*), jak i Szabelski w *II Symfonii* korzystali z tego samego zbioru Skierkowskiego: *Puszcza Kurpiowska w pieśni* (Płock 1928–1929).

<sup>39</sup> Por.: K. BACULEWSKI: *Współczesność*. Cz. 1: 1939–1974. Warszawa 1996, s. 164.

<sup>40</sup> L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 137.

<sup>41</sup> Por.: IDEM: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego. Inspiracje – warsztat – stylistyka*. Katowice 1988, s. 7–32.

Obecność folkloru kurpiowskiego w *II Symfonii* Szabelskiego realizuje się zarówno przez zaczerpnięte zeń cytaty *in crudo*, jak i przez wariacyjne przekształcenia kurpiowskiej motywy. Podobieństwo z traktowaniem folkloru przez Szymanowskiego uwidacznia się w procedurze technicznej, zgodnie z którą śląski twórca traktuje ludowy pierwowzór jako „punkt wyjścia do swobodnego snucia melodycznego”<sup>42</sup>. Ale podobnie jak u Twórcy z Atmy (np. w omawianych *Harnasiach*), wyraźne podobieństwo z pierwowzorami ludowymi jest uchwytnie przez zestawienie oryginałów ze zbioru Skierkowskiego z przekształceniami Szabelskiego (przykłady 15. i 16.).

b) Skierkowski *Pocóżęcie kawaliry...*



Przykład 15. Ks. W. Skierkowski, *Puszcza Kurpiowska w pieśni: Pocóżęcie kawaliry...*

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 23.

3 a) *II Symfonia*, t. 37–40



Przykład 16. B. Szabelski, *II Symfonia*, t. 37–40

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 23.

b) Skierkowski *Wszyscy przyjechali...*



Przykład 17. Ks. W. Skierkowski, *Puszcza Kurpiowska w pieśni: Wszyscy przyjechali...*

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*. Kraków 1995, s. 23.

Szabelski, podobnie jak Szymanowski, zwykle wiernie cytował – przytaczał motyw czołowy danej pieśni ludowej, a potem rozwijał go improwizacyjnie, nie stroniąc od chromatycznej ornamentyki czy pasażowych figuracji<sup>43</sup>. Czasami tworzył własną linię melodyczną na zasadzie podobieństwa do ludowego pierwowzoru (a na istnienie tego ostatniego może wskazywać kształt melodyki).

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Por.: Ibidem.

t. 60

The image shows a musical score for measures 60 and 61 of the II Symphony by B. Szabelski. The score is written for Violin I (Vi), Viola (Vc), and Violoncello (Vc). The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and accents. The first measure (t. 60) shows a violin part with a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth note and a quarter note. The viola and cello parts have a triplet of eighth notes. The second measure (t. 61) continues the patterns, with a triplet of eighth notes in the violin and a triplet of eighth notes in the viola and cello. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 18. B. Szabelski, *II Symfonia*, t. 60–61

Źródło: L. MARKIEWICZ: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego. Inspiracje – warsztat – stylistyka*. Katowice 1988, s. 26.

Inspiracje folklorem kurpiowskim dostrzegalne są w *II Symfonii*, zdaniem Leona Markiewicza również przez rytmy oberkowe w metrum  $\frac{3}{8}$ , oscylacje metryczne<sup>44</sup> oraz ornamentykę kurpiowską<sup>45</sup>.

Trzeci temat *II Symfonii* – czyli główny temat Allegra wywodzi się z kurpiowskiej pieśni *Wszyscy przyjechali*, choć odbiega od swego pierwowzoru tempem, artykulacją i znaczną rozbudową meliczno-rytmiczną (przykłady 17. i 18.). W utworze pojawia się też cytata melodii kurpiowskiej *Jechali panowie*, która przez Szabelskiego została poddana wariacyjnemu opracowaniu<sup>46</sup>.

O wykorzystaniu motywiki ludowej w *II Symfonii* przez Szabelskiego pisał Markiewicz następująco:

Niewątpliwie do najciekawszych cech własnych muzyki Szabelskiego należą w *II Symfonii* zjawiska melodyczne oraz tonalno-harmoniczne. Główną cechą melodyki jest ustawiczna zmienność w jej eksponowaniu. Świadczą o tym liczne przykłady, w których ani razu nie wystąpiło to samo ukształtowanie tematu głównego lub pobocznego czy też wierne odwzorowanie cytatu ludowego lub kościelnego. Rozmaite warianty motywów czołowych, nieoczekiwane wolty rysunku melodycznego, rozwój melodii nie skrępowany ani tonalnością ani też więzami stałej metryki czy symetrii właściwej dla budowy okresowej, skłon-

<sup>44</sup> Np. przez odpowiednio dobrany podział metryczny z dominacją triol ósemkowych zdających się wskazywać na metrum  $\frac{3}{8}$  z oscylacją metrum  $\frac{2}{8}$  lub nieregularnych czwórek w metrum  $\frac{3}{8}$ .

<sup>45</sup> Por.: L. MARKIEWICZ: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego...*, s. 7–32.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 29.

ność do ornamentyki – wszystko to wskazuje na godny podziwu zmysł Szabelskiego do nieustannej świeżości myśli muzycznych<sup>47</sup>.

Folklor kurpiowski stanowi też „istotne źródło motywiczne”<sup>48</sup> w *III Symfonii* (z 1951 roku) Szabelskiego. „Najwyraźniej występuje on w II temacie części I; ślady meliki i rytmiki kurpiowskiej pojawiają się w kantylenie części III; chorałowy finał – to pieśń dziadowska zasłyszana przez Szabelskiego w młodości”<sup>49</sup>. Co ważne, „we wszystkich tych przypadkach folklor nie jest stylizowany; jako konkretny materiał muzyczny podlega obróbce kompozytorskiej”<sup>50</sup>.

10 Allegro moderato (ma non troppo)

Przykład 19. B. Szabelski, *III Symfonia*, I część

Źródło: B. SZABELSKI: *III Symfonia*. Partytura. Kraków 1954, s. 15.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>48</sup> IDEM: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość...*, s. 53.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>50</sup> Ibidem.

Jeśli charakterystyczną cechą melodyki wywodzącej się z folkloru kurpiowskiego *II Symfonii* Szabelskiego była tendencja do chromatyzacji<sup>51</sup>, to w przypadku *III Symfonii* typową stała się melodyka o „nadmiernie” wydłużonych wartościach rytmicznych, o charakterze diatonicznym na tle ożywienia rytmicznego w głosach jej towarzyszących<sup>52</sup>.

W *III Symfonii* z kolei ludowe pierwowzory zostają czasami podporządkowane figuracji barokowej (typowej dla tego utworu). Tak dzieje się np. w I części tej *Symfonii* (nr 10, przykład 19.). W III części tej kompozycji również pojawia się motywika kurpiowska, reprezentująca „typ melodyki »nieskończonej«” – jak pisze Markiewicz<sup>53</sup>; cytat jest najpierw oryginalnie przytoczony, potem indywidualnie, kontrapunktycznie przez twórcę rozwijany (przykład 20.).



Przykład 20. B. Szabelski, *III Symfonia*, III część

Źródło: L. MARKIEWICZ: *Cechy stylistyczne muzyki Bolesława Szabelskiego*. „Zeszyt Naukowy PWSM”. Z. 1. Katowice 1962, s. 13.

Markiewicz, komentujący korzystanie z motywiki folklorystycznej u Szabelskiego stwierdził, że w przeciwieństwie do innych twórców pozostających pod wpływem Strawińskiego czy Szymanowskiego, nie dążył on do stworzenia mniej lub bardziej wiernej stylizacji muzyki ludowej. Ponadto, tematy oparte na melodiach ludowych u Szabelskiego nie tylko odbiegają od swego pierwowzoru, ale każdorazowo przyjmują inną postać<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Por.: IDEM: *Cechy stylistyczne muzyki Bolesława Szabelskiego*. W: „Zeszyt Naukowy PWSM”. Z. 1. Katowice 1962, s. 7.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>54</sup> Por.: L. MARKIEWICZ: *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość...*, s. 154.

Cytat pełnił też u Szabelskiego ważną funkcję harmoniczną. Przy okazji wykorzystania melodii obcych (ich cytowania i przekształcania) pojawiały się jednak też odniesienia tonalne (w śladowych resztkach)<sup>55</sup>.

## Uwagi końcowe

W 1965 roku polska muzykolog Zofia Lissa uznała, że cytaty z folkloru nie mogą być w ogóle uznane za cytaty<sup>56</sup>, bo ludowe, autentyczne melodie „stanowią dobro powszechnie”<sup>57</sup>, a kompozytor identyfikuje się z nimi jak z własnymi pomysłami i nie odczuwa ich „obcości” („obcości” folkloru). Nie możemy zatem odróżnić cytatu od materiału przetwarzanego.

Stanowisko polskiej muzykolog nie wydaje się jednak słuszne, bo przecież melodie zaczerpnięte z folkloru są wyraźnie zróżnicowane nie tylko względem siebie (inne dla muzyki góralskiej, inne dla śląskiej, a jeszcze inne – dla np. kurpiowskiej), ale i odróżnialne od idiomu konkretnego kompozytora. Folklor jako materiał muzyczny – ze swymi istotnymi cechami melodycznymi i rytmicznymi – dostarcza swoistego idiomu dla twórczości artystycznej. Idiomu rozpoznawalnego dla słuchacza, różnego od języka dźwiękowego danego kompozytora. Idiomu czy to ubogacającego warstwę semantyczną muzyki, czy nawet prowokującego pewne znaczenia symboliczne.

Szczególne zainteresowanie folklorem podhalańskim i kurpiowskim wynikało nie tylko z piękna i oryginalności tego folkloru, ale z pewnych zakorzenionych w muzyce tych regionów cech prapolskich. Było to, zarówno w przypadku muzyki podhalańskiej, jak i kurpiowskiej, skupienie w niej pierwotnych elementów polskiego folkloru muzycznego. Kulturę Kurpiów łączy z kulturą podhalańską poczucie niezależności, wolności. „Tak jak Górale, Kurpie nie byli ani szlachtą, ani chłopami, byli wolnymi osadnikami posiadającymi nadane im prawo i podlegali bezpośrednio królom”<sup>58</sup> – pisała Teresa Chylińska. Ta odmienność kulturowa w stosunku do innych, rolniczych regionów i ich mieszkańców, przejawia się również w cechach: pięknie i odmienności muzyki podhalańskiej i kurpiowskiej.

---

<sup>55</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>56</sup> Z. LISSA: *O cytacie w muzyce*. W: Z. LISSA: *Szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1965, s. 310.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> T. CHYLIŃSKA: *Karol Szymanowski i jego epoka...*, s. 361.

I prawdopodobnie również z powodu tych właśnie cech ludowa muzyka podhalańska i kurpiowska wzbudzała zainteresowanie polskich kompozytorów. Głęboko zakorzeniony w niej element narodowy stawał się atrakcyjnym, swoistym materiałem znaczeniowym dla nowo tworzonej muzyki.

BOGUMIŁA MIKA

### Podhalańské a kurpiowské prvky ve vybraných polských skladbách 20. století

S h r n u t í

V 20. století lidová hudba mnohokrát inspirovala představivost polských hudebních skladatelů. Tendence k začleňování lidových prvků do umělecké hudby, zahájená tvorbou Karola Szymanowského, pokračovala po několik následujících generací tvůrců. Tento text soustředí se nejdříve naskladby *Harnasie* a *Pieśni kurpiowskie* Szymanowského, se dále věnuje vybraným polským skladbám autorství Wojciecha Kilara, Grażyny Bacewiczové a Bolesława Szabelského, které čerpají z podhalaňského a kurpiowského folkloru. Krása lidové hudby těchto oblastí a národní prvek v ní hluboce zakořeněný se v uplynulém století stávaly atraktivním svěbytným významovým materiálem pro nově vytvářenou uměleckou hudbu. Neustále také potvrzovaly aktuální životnost lidového prvku.

**Klíčová slova:** podhalaňská hudba, kurpiowská hudba, hudební citát.

BOGUMIŁA MIKA

### Folk elements of the Podhale and the Kurpie regions in selected Polish compositions of the 20th century

S u m m a r y

Folk music repeatedly inspired the imagination of Polish composers throughout the 20th century. The tendency to include folk motifs in artistic music started by Karol Szymanowski was continued by the next few generations of artists. The following paper, starting from Szymanowski's *Harnasie* and *Pieśni kurpiowskie*, discusses selected compo-

sitions of Wojciech Kilar, Grażyna Bacewicz and Bolesław Szabelski inspired by folklore of the Podhale and the Kurpie regions. The beauty of the folk music of these regions and the deep-rooted in it element of nativity became, in the past century, an attractive and significantly meaningful material for the newly composed artistic music. These compositions proved the ongoing inspiration with folk elements.

**Key words:** the Podhale music, the Kurpie music, music quote.



JOANNA GLENC

# Tradycja gromadzenia materiałów folklorystycznych na Śląsku Historia zbieractwa pieśni ludowych regionu pszczyńskiego w zarysie

Ziemia Pszczyńska wyodrębniona pod względem odrębności kulturowej ludu od reszty Górnego Śląska jest obszarem wyróżniającym się oryginalnością budownictwa drewnianego, prostotą zdobnictwa, strojem ludowym oraz specyfiką tańców i pieśni<sup>1</sup>. Na folklor pszczyński składają się liczne zwyczaje, obrzędy do- roczne i rodzinne, baśnie, podania, gawędy, przysłowia i in. oraz pieśni, których melodyka podlegała nieraz wpływowi muzyki profesjonalnej w najrozmaitszych jej przejawach, od muzyki kościelnej, religijnej, poprzez kontakty z orkiestrami wojskowymi, aż po wpływy współczesnych środków przekazu<sup>2</sup>.

Wieloletnia tradycja gromadzenia na Śląsku materiałów folklorystycznych dała dość obfity zbiór pieśni, tańców, przyśpiewek czy obrzędów, także w regio- nie pszczyńskim.

Najstarszym dokumentem traktującym o muzyce ludowej na Ziemi Pszczyń- skiej jest autobiografia **Georga Philippa Telemanna** z roku 1740, który to, będąc kapelmistrzem na dworze hrabiego Erdmanna von Promnitz, opisu- je: „W roku 1704 zostałem powołany do Żar, jako kapelmistrz, przez Jego Ekscelencję Pana Hrabiego Erdmanna von Promnitz. [...] Kiedy wspomnia-

---

<sup>1</sup> A. SPYRA: *Kultura ludowa regionu pszczyńskiego*. Pszczyna 1981.

<sup>2</sup> Ibidem.

ny dwór po pół roku przeniósł się do Pszczyny, wielkopańskiej posiadłości Promnitzów, poznałem tam jak i w Krakowie, muzykę polską (i hanacką) w jej prawdziwie barbarzyńskim pięknie...<sup>3</sup>. We wspomnieniach swoich opisuje Telemann kapele, które grały wówczas w „pospolitych karczmach i złożone były ze skrzypiec strojonych o tercję wyżej niż zwykle, i które zdolne były zagłuszyć pół tuzina innych, z polskich dud, puzonu kwintowego i regału”<sup>4</sup>. Notuje dalej Telemann,

iż w znaczniejszych miejscowościach jednak regału się nie spotyka, natomiast dwa pierwsze instrumenty ulegają wzmocnieniu: pewnego razu w jednej kapeli widziałem na raz 36 dud i 8 skrzypiec. Trudno wprost uwierzyć, jak cudowne pomysły mają tacy dudziarze czy skrzypkowie, kiedy podczas przerwy w tańcach zaczną fantazjować. Człowiek uważny zaopatrzyłby się w ciągu tygodnia w zapas pomysłów na całe życie...<sup>5</sup>.

Zafascynowany ludową muzyką Telemann skomponował utwory, do których inspiracją być może stały się zasłyszane motywy pszczyńskich melodii ludowych<sup>6</sup>, m.in. dwa Koncerty Polskie i dwie Sonaty polskie. Według Karola Musioła elementy przejęte z polskiej muzyki ludowej przetwarzał Telemann do końca życia. Części niektórych sonat, suit i koncertów są stylizowanymi polonezami, mazurkami czy krakowiakami, stając się jednocześnie symbolem ekspansji i oddziaływania folkloru polskiego na kulturę muzyczną europejskiego baroku. Sam kompozytor podkreślił, iż „w stylu tym napisał później różne wielkie koncerty, tria (ok. 200 utworów), które przybrał we włoską szatę ze zmiennymi adagiami i allegriami”<sup>7</sup>.

Jak podaje Bogdan Zakrzewski, zainteresowania ludową pieśnią Śląska pojawiły się dość wcześnie, bo już pod koniec XVIII wieku. Były to jednak przypadkowe prezentacje ułamkowych często tekstów, przytaczanych okazjonalnie, i nie wynikały jeszcze ze świadomej akcji gromadzenia i publikowania tychże materiałów. Do tych efemerycznych prób należy m.in. opublikowany w 1774

---

<sup>3</sup> J.Ph. TELEMANN: *Autobiografia z roku 1740*. Tłum. J. PROKOPIUK. Poprzedzona esejem B. PO-CIEJA: *Muzyka jako źródło poznania*. Pszczyna 1983, s. 13.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Niestety poza wspomnieniami nie poczynił Telemann żadnych notatek muzycznych przybliżających nam, o które pieśni chodziło.

<sup>7</sup> K. MUSIOŁ: *Wkład Śląska do polskiej i europejskiej kultury muzycznej w okresie Baroku*. W: *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*. Cz. 2. *Motywy, inspiracje, recepcja*. Red. Z.J. NOWAK. Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego nr 384. Katowice 1980, s. 119–130.

roku przez Gottlieba Fuchsa dwuwiersz pieśni śpiewanej przy topieniu Marzanny (z opisem obrzędu), pochodzący z pszczyńskiego:

Wyniesłyśmy, wyniesłyśmy Marzannę od miasta,  
Przyniosłyśmy, przyniosłyśmy latorośl do miasta<sup>8</sup>.

W roku 1844 poznański „Tygodnik Literacki” zamieścił wiadomość, iż w Warszawie przystapiono do druku zbioru polskich pieśni ludowych z Górnego Śląska, zebranych przez największego śląskiego folklorystę XIX wieku – **Józefa Lompę** (1797–1863). Niestety, cenzura carska nie dopuściła do edycji tychże materiałów. Po wielu perypetiach związanych z tym wydaniem okazało się, że zbiór zaginął i jak wówczas sądzono, bezpowrotnie. Dopiero dalsze poszukiwania badawcze Zakrzewskiego uwieńczone zostały sukcesem odnalezienia korpusu rękopisu Lompy ze spuścizną folklorystyczną, zawierającą m.in. pieśni śląskie. Rękopis ten doczekał się publikacji w 1970 roku. Wartość zbioru Lompy jest ogromna, chociażby ze względu na czas i sposób zapisywania tekstów oraz dużej ilości towarzyszących im melodii, co wtedy było rzadkością. Obfitość i różnorodność tekstów, nieraz unikatowych lub prezentujących rzadkie, ale piękne wersje wariantowe, dodatkowo podnosi wartość tego zbioru. Nie pojawia się w nim ani razu pojęcie „z pszczyńskiego”, ani też nazwa miejscowości należącej do tego regionu. Wiele bowiem pieśni zaklasyfikowanych było jako pojawiające się na większym obszarze Śląska. Stąd też wnioski o pokrewieństwie tematycznym utworów „pszczyńskich” z pozostałą częścią Śląska: pieśń *Szła sirotka po wsi, nadeszli ją źli psi* w repertuarze pieśni na Ziemi Pszczyńskiej występuje pod incipitem *Szła sirotka po wsi, obśompili ją psi*. Inna melodia, *Od Francyje jadę*, ma również szerszy zasięg występowania i znana była powszechnie na Śląsku i na Zachodzie w licznych odmianach<sup>9</sup>. Śląskie pieśni ludowe urzekły **Juliusza Rogera** (1819–1865), niemieckiego lekarza, spełniającego swe obowiązki m.in. na Ziemi Rybnickiej. Dzięki bliskiemu kontaktowi z ludnością Śląska mówiącą po polsku nauczył się tego języka, aby lepiej poznać miejscowe pieśni. Dzięki staraniom Rogera powstał właśnie unikatowy śpiewnik *Pieśni Ludu polskiego na Górnym Śląsku* wydany we Wrocławiu. Dość dużą grupę tego zbioru stanowią utwory zbierane na Ziemi Pszczyńskiej. Przedstawione w nim pieśni zostały zaklasyfikowane przez Rogera do następujących grup tematycznych: wojackie, myśliwskie, paster-

<sup>8</sup> B. ZAKRZEWSKI: *O zbieractwie pieśni śląskich w pierwszej połowie XIX wieku*. W: *Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych Józefa Lompy*. Wydał, skomentował i zarysem monograficznym poprzedził BOGDAN ZAKRZEWSKI. Wrocław 1970, s. 10.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 371.

skie i rolnicze, ballady, miłosne, małżeńskie, różne<sup>10</sup>. Niestety autor nie podaje dokładnego miejsca zapisu danej pieśni, ograniczając się jedynie do określenia „z pszczyńskiego”. Śpiewnik ten był źródłem znajomości ludowej poezji tej ziemi do czasu, gdy pojawił się pełniejszy zbiór pieśni ludowych z polskiego Śląska pod redakcją Jana Stanisława Bystronia<sup>11</sup>, Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego (1934–1939)<sup>12</sup> oraz w roku 1961 pod redakcją Józefa Ligęzy i Franciszka Rylinga<sup>13</sup>. Do chwili obecnej śpiewnik *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku* jest bardzo cenną pozycją w dorobku śląskiej folklorystyki.

Działający w końcu XIX wieku we wsi Łąka pod Pszczyną poeta ludowy Jan Kupiec (1841–1909) zajmuje wśród zbieraczy folkloru górnośląskiego poważne miejsce. Ten miłośnik muzyki i śpiewu rozpoczął swoje zbieractwo od notowania pieśni ludowych i kościelnych. Ocalone przez niego od zapomnienia teksty i melodie pieśni ludowych, bajki<sup>14</sup>, chętnie drukowano w „Oświacie”<sup>15</sup>. Jak podaje w swej książce poświęconej sylwetce tego zbieracza Witold Nawrocki – posiadał Kupiec dość duży zbiór pieśni, który ofiarował Józefowi Londzinowi z Zabrzega na Śląsku Cieszyńskim. Zawierał on około 127 pieśni z melodiami. Londzin dodał do niego 12 pieśni własnych i opatrzył niewłaściwym tytułem: *Zbiór piosneczek i różnych aryj ludu polskiego na Śląsku Austriackim, w powiecie Bielskim i w sąsiednich wioskach w okolicy Pszczyny na Śląsku Pruskim*<sup>16</sup>. Jeszcze przed rokiem 1939 Bystron i Stoiński opublikowali w zbiorze *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* (t. I, t. II, t. III) 21 pieśni Kupca. W wydanym w 1961 roku przez Ligęzę i Rylinga zbiorze *Pieśni ludowych z polskiego Śląska* (t. III, z. 2) znajdujemy dalsze 4 pieśni. Pozostała część zbieranych przez Kupca pieśni istnieje w rękopisie (88 pieśni w zbiorze Londzina) oraz w poemacie *Cyganka*<sup>17</sup>, w którym to znajduje się 26 pieśni głównie miłosnych i weselnych. Zauważyć tam można rzadko spotykane teksty pańszczyźnianej kołedy życzeniowej *Do gód niedaleko* i starej pieśni o gaiku, pojawiającej się obok pieśni dziadowskich oraz ulubionych przez Kupca podań o śmierci<sup>18</sup>.

<sup>10</sup> J. ROGER: *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku*. Wydanie fototypiczne. Opole 1976.

<sup>11</sup> J.S. BYSTRON: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 1. Z rękopisów zebranych przez ks. Emila Szramka oraz zbiorów dawniejszych Andrzeja Cinciała i Juliusza Rogera. Kraków 1934.

<sup>12</sup> J. LIGĘZA, S.M. STOIŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2 i T. 3, z. 1. Kraków 1938.

<sup>13</sup> J. LIGĘZA, F. RYLING: *Pieśni ludowe ze Śląska*. T. 3, z. 2. Katowice 1961.

<sup>14</sup> W. NAWROCKI: *Jan Kupiec – poeta z Łąki*. Katowice 1963, s. 48.

<sup>15</sup> J. KUPIEC: *Legends i powiastki górnośląskie*. „Oświata” 1877, nr 73, s. 532.

<sup>16</sup> W. NAWROCKI: *Jan Kupiec...*, s. 49.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>18</sup> J. KUPIEC: *Cyganka*. Maszynopis pochodzący z prywatnych zbiorów etnograficznych Mariana Cieśli.

Największym objętościowo zbiorem śląskich pieśni ludowych są wspomniane już przeze mnie wcześniej *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*, które pod patronatem Śląskiego Instytutu Naukowego w Katowicach wydali Bystrzeń, Ligęza i Stoiński, a po II wojnie światowej wydawnictwo to kontynuowali Ligęza i Ryling<sup>19</sup>. W antologiach tych odnajdujemy nazwiska różnych zbieraczy penetrujących zasoby pieśni ludowych na Ziemi Pszczyńskiej: **Jan Kupiec, Józef Lompa, Józef Londzin, Juliusz Roger, Emil Szramek, Łukasz Wallis**. Ogółem, w całym zbiorze pieśni ludowych z Górnego Śląska znajduje się aż 112 utworów pochodzących z regionu pszczyńskiego, co wydaje się dość pokaźną liczbą, zważywszy na czasy, w których dokonywano ich kodyfikacji – w okresie przedwojennym akcja zbierania folkloru nie była mocno rozpowszechniona.

Ciekawostką historyczną ze względu na wartość i pochodzenie jest zbiór tekstów gwarowych ze Śląska zebranych przed II wojną światową przez **Stanisława Bąka**<sup>20</sup>. Zawierający 18 tekstów pochodzących z Suszca (6) i Bierunia Starego (12) zbiór jest tym cenniejszy, iż wszystkie one zostały zapisane fonetycznie, co niejako przybliżyć może brzmienie gwary sprzed kilkadziesiąt lat. Jak podaje Zakrzewski, charakterystyczną cechą ludowej kultury śląskiej jest jej skłonność do gromadzenia własnych wytworów ducha, do zachowania i ratowania przed zalewem niemieckiej rodzimej tradycji obyczajowej, której nieodłącznie towarzyszy pieśń, przysłowie, bajka, oracja, gadka jako jedyne formy świeckiej „literatury” narodowej<sup>21</sup>. Czynnikiem zewnętrznym, wynikającym z ogólnego zainteresowania ludowością, była zachęta ze strony instytucji i stowarzyszeń patronujących nieraz finansowo tej akcji. W związku z ogólnopolską Akcją Zbierania Folkloru Muzycznego, której celem było utrwalenie jak największej liczby utworów ludowych, powstała w latach 1950–1955, na terenie województw katowickiego, opolskiego i wrocławskiego, ekipa śląsko-dąbrowska, w ramach której na Śląsku badania prowadzili **Józef Besztak, Jan Broda, Adolf Dygacz, Józef Majchrzak, Edward Mąkosza, Jan Tacina, Stanisław Wallis**, a w Zagłębiu – **Adolf Dygacz, Marian Klimczyk, Józef Matuszowicz, Jan Tacina i Ewa Zagrodzka**<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> J. CIEŚLA: *Pieśni ludowe regionu pszczyńskiego w świetle zbiorów Mariana Cieśli. Przegląd tematyki i funkcji oraz charakterystyka melodii*. Maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Jadwigi Bobrowskiej. Akademia Muzyczna, Katowice 1988, s. 29.

<sup>20</sup> S. BĄK: *Teksty gwarowe z polskiego Śląska*. Z. 1. *Teksty z 12 wsi w powiatach rybnickim i pszczyńskim*. Kraków 1939.

<sup>21</sup> B. ZAKRZEWSKI: *O zbieractwie ...*, s. 9.

<sup>22</sup> J. BOBROWSKA: *Polski folklor muzyczny. Wybrane zagadnienia*. Katowice 1984, s. 210.

Po II wojnie światowej pieśni regionu pszczyńskiego gromadził **Jan Tacina** (1909–1990). W dwóch tomach rękopisu zamieścił łącznie 723 pieśni. Wiele pieśni (ponad 120) z regionu pszczyńskiego (okolice Grzawy, Łąki, Miedznej) znajduje się w zapiskach **Adolfa Dygacza** (1914–2004)<sup>23</sup>. Przeprowadzona w latach 50. XX wieku akcja Rozgłośni Śląskiej Polskiego Radia w Katowicach przyczyniła się do wydobycia na światło dzienne mało znanych pieśni pszczyńskich ze zbiorów lokalnych zbieraczy, którymi byli **Alojzy Cieśla**, **Marian Cieśla**, **Stanisław Jarecki** czy **Antoni Spyra** (w większości są to nieopublikowane rękopisy, pozostające w prywatnym posiadaniu zbieraczy lub ich rodzin). Współcześnie pieśni regionu pszczyńskiego odnajdujemy także w zbiorach m.in. **Józefa Wadasa** czy **Krystyny Twardzik** oraz wspomnianego wcześniej **Mariana Cieśli** (1921–2004)<sup>24</sup>, będącego autorem m.in. dwóch części śpiewnika pieśni ludowych Ziemi Pszczyńskiej (łącznie 90 pieśni) pt. *Jak ze Suszca powędruję*. Ze zbiorów tych korzystają chętnie zespoły folklorystyczne regionu pszczyńskiego, które wplatając do repertuaru wiele pięknych i unikatowych melodii, ukazują ogromny szacunek do przeszłości.

J O A N N A   G L E N C

### Tradice shromažďování folkloristických materiálů na Slezsku. Nástin historie sběratelství lidových písní pszczyňského regionu

#### Shrnutí

Tento článek je pokusem o poukázání na to, že lidová píseň pszczyňského regionu, okouzlující svou krásou, fascinovala mnoho sběratelů. Dlouholetá tradice shromažďování folkloristických materiálů na Slezsku vytvořila bohatý rejstřík písní, tanců, popěveků či obřadů rovněž v pszczyňském regionu, přičemž ukazuje originalitu života pszczyňské vsi. Oblíbenost domácích kulturních tradic způsobila, že hudebnílidové soubory působící v regionu využívají etnografické zásoby, čímž dokazují, jak je pro ně hodnota pszczyňská píseň, přirozená ve svém výrazu – mající nemalý vliv na to, že se zde do dnes hovoří polsky a panují zde polské zvyky.

<sup>23</sup> Informacja na podstawie wywiadu przeprowadzonego z Adolfem Dygaczem w dniu 11 maja 1988 roku.

<sup>24</sup> Marian Cieśla jest również autorem wielu innych publikacji dotyczących Górnego Śląska, m.in. *Słownika gwary śląskiej* okolic Suszca i Pawłowic w Ziemi Pszczyńskiej, wydane przez Urząd Gminy Suszec w 1999 roku.

**Klíčová slova:** folklor, lidové písně, zpěvník, Ziemia Pszczyńska (Pszczyńska země), sběratelství.

J O A N N A G L E N C

**The tradition of gathering folklore materials in Silesia:  
an outline history of collecting folk songs in the Pszczyzna region**

S u m m a r y

The following paper aims to indicate that the enchanting folk song of the Pszczyzna region has fascinated numerous collectors. The longstanding tradition of gathering folk materials in Silesia, including the Pszczyzna region, resulted in an abundant collection of songs, dances and rites, illustrating its originality. The love for native cultural traditions made the local folk music bands draw on ethnographic sources, which proved how valuable the Pszczyznian song was for them. This song played a significant role in preserving the Polish language and customs in the region.

**Key words:** folklore, folk songs, songbook, the Pszczyzna region, gathering.



JADWIGA SIKORA

## XX-lecie Międzynarodowego Przeglądu Zespołów Regionalnych „Złoty Kłós” w Zebrzydowicach

Od dwudziestu lat w każdy pierwszy majowy weekend rozbrzmiewa w Zebrzydowicach ludowa muzyka. Impreza na stałe wpisała się w kalendarz muzyczny Gminnego Ośrodka Kultury. Jest jego ważnym wydarzeniem kulturalnym. Dlatego postanowiłam udokumentować, usystematyzować i wskazać źródła, w których zawarte są różnorodne informacje dotyczące tej imprezy. Głównym źródłem wiedzy o „Złotym Kłosie” są dwie prace magisterskie napisane i obronione w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorami prac magisterskich są młodzi mieszkańcy gminy Zebrzydowice, absolwenci Instytutu Muzyki w Cieszynie. Autorką pierwszej pracy magisterskiej dokumentującej „Złoty Kłós” w latach 1994–1999 jest Aleksandra Piśniakowska, po mężu Ignacek, zamieszkała w Markłowicach Górnych. Praca ma charakter monograficzny, została napisana pod kierunkiem Krystyny Turek w 2005 roku. Autorem drugiej pracy magisterskiej dokumentującej „Złoty Kłós” w latach 2000–2007 jest Andrzej Kaczyński, również mieszkaniec Markłowic Górnych. Praca także ma charakter monograficzny. Została napisana pod kierunkiem Jadwigi Sikory w 2008 roku. Ostatnie pięć lat Przeglądu opracowałam na podstawie programów i protokołów z posiedzenia komisji. Mój artykuł składa się z dwunastu części obejmujących i komasujących całościowo wyeksponowaną przeze mnie problematykę z dwudziestolecia trwania Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłós” w Zebrzydowicach. Międzynarodowy Przegląd Zespo-

łów Regionalnych „Złoty Kłos” w Zebrzydowicach na przestrzeni dwudziestu lat istnienia przekształcił się w znaczącą imprezę folklorystyczną i wpisał się w kalendarium cyklicznych imprez folklorystycznych Śląska Cieszyńskiego. Dlatego jego systematyczna dokumentacja, również naukowa, jest zasadna i ważna, tak dla kolejnych pokoleń, jak i dla badaczy kultury ludowej.

Na Przegląd przyjeżdżają zespoły śpiewacze *a cappella*, zespoły śpiewacze z towarzyszeniem instrumentów muzycznych, zespoły prezentujące tradycje ludowe, zwyczaje i obrzędy bądź zajęcia gospodarcze, także zespoły taneczne, kapele ludowe, soliści instrumentalni i śpiewacy ludowi. Zgłaszają się dorośli i dzieci, by zaprezentować folklor swojego regionu, swojej małej ojczyzny. Grupy prezentują różnorodny i bogaty repertuar pieśniowy. Zespoły śpiewacze wykonują pieśni obrzędowe, powszechne i zawodowe, ale sięgają też do archaicznego repertuaru pieśni religijnych i ballad o szerokim zasięgu etnicznym.

Organizatorów cieszy wzrastające zainteresowanie Przeglądem, coraz większa popularność imprezy wśród zespołów ludowych z kraju i zagranicy, jej dynamiczny rozwój i przekaz kulturowy młodemu pokoleniu.

Międzynarodowy Przegląd Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos” w Zebrzydowicach obok takich imprez folklorystycznych w regionie, jak: Przegląd Dziecięcych Zespołów Folklorystycznych im. Stanisława Hadyny w Wiśle, Przegląd Wiejskich Zespołów Artystycznych w Brennej, czy w ramach Tygodnia Kultury Beskidzkiej Międzynarodowe Spotkania Folklorystyczne w Wiśle, wpisał się w kalendarium stałych i znaczących imprez folklorystycznych na Śląsku Cieszyńskim.

## Geneza Międzynarodowego Przeglądu Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos”

Pierwszy Przegląd Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos” odbył się w zebrzydowickim amfiteatrze w maju 1994 roku i był jednodniowym przeglądem o charakterze miejscowym. Pomysłodawcą i organizatorem przeglądu był Sylwester Ratajczak, ówczesny dzierżawca kawiarni Carmen, należącej do Gminnego Ośrodka Kultury Zamku w Kończycach Małych – od dwudziestu lat pracownik GOK. Współpracował on z działającym przy tamtejszym Kole Gospodyń Wiejskich zespołem Małokończanie pod kierownictwem śp. Stanisława Kani. Inspiracją do zorganizowania przeglądu był sukces, jaki zespół ten odniósł podczas odbywającego się w 1993 roku w Kielcach Ogólnopolskiego Festiwalu Zespołów Artystycznych Wsi Polskiej.

Małokończanie zdobyli tam główną nagrodę ufundowaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W zorganizowanie pierwszego przeglądu zespołów ludowych w Zebrzydowicach zaangażowały się również władze gminne, a przede wszystkim Kazimierz Grygierek, ówczesny radny, a aktualnie przewodniczący Rady Gminy od kilku kadencji, oraz Gminny Ośrodek Kultury na czele z panią dyrektorką Małgorzatą Guz.

Pierwszy Przegląd miał już charakter konkursu i odbył się w zebrzydowickim amfiteatrze. Wzięło w nim udział 12 zespołów i solistów. Od tego czasu wiele się zmieniło. W 1997 roku Przegląd otrzymał rangę Wojewódzkiego Przeglądu i wszedł na stałe do wojewódzkiego kalendarza imprez folklorystycznych, a jurorzy mogli typować wykonawców do Festiwalu Śpiewaków i Kapel Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, co czynią nadal.

Wzrastało również zainteresowanie imprezą ludowych zespołów dziecięcych i młodzieżowych. W 1997 roku utworzono obok „Złotego Kłosa” „Złoty Kłósik”, wprowadzono kategorię dziecięco-młodzieżową, ocenianą oddzielnie. „Złoty Kłósik” istnieje do dzisiaj i prężnie się rozwija.

W 2001 roku Przegląd Wojewódzki przekształcił się w Międzynarodowy Przegląd Zespołów Regionalnych „Złoty Kłós” Euro-Folklor. Impreza przybrała nazwę międzynarodowej, ponieważ w roku 1998 z gmin przygranicznych utworzono instytucję Euroregion Śląsk Cieszyński, której celem stała się wymiana kulturalna i troska o wspólne dziedzictwo kulturowe polskiego i czeskiego pogranicza. W 1999 roku odbyło się posiedzenie grupy roboczej Rady Regionu Śląsk Cieszyński, na którym opracowano dokument o współpracy międzynarodowej – także kulturalnej, między gminami przygranicznymi współfinansowanymi ze środków programu PHARE CBC. Część środków została przeznaczona na dofinansowanie Przeglądu Regionalnego „Złoty Kłós”.

Od 2001 roku odbywają się równolegle przeglądy regionalne w Czeskim Cieszynie w formie koncertów i w Zebrzydowicach w formie konkursu. Po stronie czeskiej organizatorem jest Społeczny Ośrodek Kultury „Strzelnica” z Czeskiego Cieszyna, a po polskiej stronie Gminny Ośrodek Kultury w Zebrzydowicach.

Przez 20 lat Międzynarodowy Przegląd rozwijał się bardzo dynamicznie, z roku na rok przyjeżdżało coraz więcej zespołów ludowych nie tylko ze Śląska, ale również z bardzo odległych regionów Polski – między innymi z województwa małopolskiego, podkarpackiego, łódzkiego, a ostatnio nawet z województwa kujawsko-pomorskiego i podlaskiego. Już od 1997 roku gościły w Zebrzydowicach zespoły ludowe z Czech, a w 2013 także ze Słowacji. Przegląd Zespołów Regionalnych na przestrzeni 20 lat przekształcił się w potężną imprezę folklorystyczną, w której od 15 lat corocznie bierze udział średnio 100 podmiotów wy-

konawczych. Wspomnę, że I Przegląd gościł 12 zespołów i solistów. Jako ciekawostkę podam też, że w ciągu 20-lecia Przeglądu wzięło udział 1761 podmiotów wykonawczych, w tym zespołów śpiewaczych *a cappella* – 368, zespołów śpiewaczych z akompaniamentem – 481, zespołów inscenizujących zwyczajnie ludowe – 159, zespołów dziecięcych – 152, zespołów tanecznych – 94, kapel ludowych – 96, śpiewaków ludowych – 387, solistów instrumentalistów – 24 (przeliczenia dokonałam na podstawie protokołów komisji oceniających). Reasumując statystykę dodam jeszcze, że średnio 100 podmiotów wykonawczych to około 1000 osób (informacja uzyskana od Małgorzaty Guz – dyrektor GOK). Z przeliczenia wynika, że w ciągu XX-lecia trwania Przeglądu Zebrzydowice odwiedziło 1 761 000 ludowych artystów.

## Cele Międzynarodowego Przeglądu Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos”

Poniżej przedstawiam cele Międzynarodowego Przeglądu Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos”:

- prezentacja, ochrona i dokumentacja tradycji ludowego śpiewu, muzyki i tańca z uwzględnieniem autentycznego repertuaru i sposobów wykonania. Istotne też jest zachowanie lokalnej gwary, tradycyjnego ubioru, składu kapeli oraz stylu własnego regionu;
- pielęgnowanie lokalnych tradycji (wsi, osiedla, miasteczka, gminy) i przekazywanie jej wzorów dzieciom i młodzieży;
- zapoznanie się z wartościami folkloru z różnych regionów Polski, w tym Śląska Górnego i Cieszyńskiego, Zagłębia Dąbrowskiego i Ziemi Częstochowskiej oraz Republiki Czech i Słowacji;
- popularyzacja dorobku zespołów i ich repertuaru.

## Uczestnicy Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłos” z gminy Zebrzydowice

W Przeglądzie co roku uczestniczą zespoły ludowe działające przy GOK w Zebrzydowicach. Absolutnym rekordzistą jest Regionalny Zespół Śpiewaczy **Małokończanie** (ilustracja 1.), który od 20 lat systematycznie uczestniczy w Przeglądzie. Jest zdobywcą prawie samych pierwszych miejsc w kategorii ze-

spoly śpiewacze *a cappella* (w 2010 roku III miejsce i w 2013 roku II miejsce). Założycielem zespołu w 1984 roku był śp. Stanisław Kania, który prowadził go przez 15 lat. Od 1999 roku do chwili obecnej kierownikiem zespołu jest Urszula Wierzgoń. W bieżącym roku zespół obchodzi 30 lat działalności śpiewaczej. Zespół prezentuje wysoki poziom wykonawczy.



Ilustracja 1. Małokończanie

Źródło: Zbiory GOK w Zebrzydowicach.

Pierwszym zdobywcą nagrody Grand Prix Przeglądu jest Regionalny Zespół Śpiewaczy **Nadolzanie** (ilustracja 2.) z Kaczyc, od 12 lat działający przy GOK w Zebrzydowicach. Zespół założył Andrzej Szczyrba. Obecnie kierownictwo sprawują panowie Robert Rybka i Jan Gawłowski. Dodam, że jest to zespół śpiewaczy z towarzyszeniem kapeli ludowej, który prezentuje wysoki poziom wykonawczy. W Przeglądzie uczestniczą też zespoły dziecięce działające przy GOK. Są to: **Dziecięcy Zespół Folklorystyczny Kończaneczki** (ilustracja 3.) pod kierownictwem Joanny Nowak i **Dziecięcy Zespół Śpiewaczy Kaczoki** pod kierunkiem Maryli Legomskiej do 2013 roku. Od jesieni 2013 roku zespół prowadzi Marcin Zaleski. Zespół Kończaneczki uczestniczy w przeglądzie od 1999 roku, natomiast zespół Kaczoki od 2002 roku. Zespoły są wielokrotnymi laureatami przeglądu.



Ilustracja 2. Nadolzianie

Źródło: Zbiory GOK w Zebrzydowicach.



Ilustracja 3. Kończaneczki

Źródło: Zbiory GOK w Zebrzydowicach.

## Uczestnicy Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłos” z odległych stron Polski

Od dwudziestu lat do zebrzydowickiego amfiteatru przybywają zespoły folklorystyczne ze Śląska Cieszyńskiego, z Górnego Śląska, Zagłębia Dąbrowskiego, Ziemi Częstochowskiej. Od kilku lat przyjeżdżają także zespoły z bardzo odległych stron Polski, między innymi z województwa małopolskiego, podkarpackiego, świętokrzyskiego, a ostatnimi laty nawet z województwa łódzkiego, kujawsko-pomorskiego i podlaskiego. W Zebrzydowicach koncertowali:

- Zespół Śpiewaczy Radojewiczanie z Dąbrowy Biskupiej koło Augustowa z województwa kujawsko-pomorskiego (2007, 2009, 2011, 2013);
- Zespół Śpiewaczy Wspomnienie z Rawy Mazowieckiej (2011, 2012, 2013);
- Zespół Regionalny z Boguszyc z domu kultury w Rawie Mazowieckiej (2011);
- Zespół Aleksandrowianie z Aleksandrowa Łódzkiego (2007, 2009);
- Zespół Smardzewianie z Tomaszowa Mazowieckiego (2010);
- Zespół Tradycyjno-Ludowy Bystry Tow. Małego Krechowiaka z Augustowa (2011);
- Mała Ziemia Suska z Suchej Beskidzkiej (2011);
- Mała Barania – kapela ludowa z Ciśca (2011);
- Mali Siedlecanie – dziecięcy zespół folklorystyczny z Bochni (2012, 2013);
- Dziecięcy Zespół Orawianie z Lipnicy Wielkiej na Orawie (2013);
- Zespół Folklorystyczny Kowalanki – Sitkówka Nowiny – woj. świętokrzyskie (2013);

a także zespoły z Niskowa, Łopusznej, Białki Tatrzańskiej (2008), Węgierskiej Górki (2008), Ogrodzieńca i wiele innych.

## Uczestnicy Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłos” z zagranicy

Na „Złoty Kłos” przyjeżdżają do Zebrzydowic polskie zespoły ludowe z Zalogia, zespoły z Czech i Słowacji. Jako pierwsze gościły polskie kapele ludowe Leszka Kaliny z Czeskiego Cieszyna – kapela Sómsiek (1997) i kapela Zorómbek (1999). W Zebrzydowicach koncertowały też inne zespoły:

- Zespoły ludowe Oldrzychowice z Oldrzychowic – od 2001 roku systematycznie uczestniczące w Przeglądzie. W 2012 roku otrzymały Grand Prix za całokształt prezentacji;

- Zespół regionalny Lipka z Jabłonkowa (2003, 2004, 2005);
- Zespół Suszanie z Suchej Górnej (2010);
- Zespół Odra z Ostrawy (2001, 2002, 2003, 2004);
- Zespół Gorole z Mostów (2002);
- Kapela Nowina z Jabłonkowa (2002, 2003, 2006, 2007);
- Zespół taneczny Vrtek z Opavy (2004, 2006);
- Kapela Kalinka z Opavy (2004, 2006);
- Kapela Jackove z Jabłonkowa (2001, 2004);
- Zespoły taneczne Slezan i Slezanek z Czeskiego Cieszyna (2001, 2002, 2004, 2006, 2013);
- Kapela Orłowianka z Orłowej (2002, 2004);
- Kapela Olza z Czeskiego Cieszyna (2003);
- Kapela Olszyna i Olszynka z Orłowej (2005);
- Kapela Torka z Jabłonkowa (2006, 2013);
- Zespół taneczny Zaolzi z Jabłonkowa (2007);
- Zespół Lipka z Jabłonkowa (2010, 2011, 2013);
- Zespół Błędowanie z Havirzowa (2007);
- Zespół Ostravicka – Frydek-Mistek (2013);
- Folklorystyczny Zespół z Kysuckeho Lieskovca na Słowacji (2013).

## Grand Prix Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłós”

Grand Prix po raz pierwszy wprowadzono na Przeglądzie w 2010 roku. Według regulaminu laureaci przez najbliższe 2 lata nie mogą uczestniczyć w Przeglądzie. Dotychczasowymi laureatami zostali:

- Regionalny Zespół Śpiewaczy Nadolzianie z Kaczyc (2010);
- Zespół Regionalny Istebna ze Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego w Istebnej (2011);
- Zespoły ludowe z Oldrzychowic z Czech za całokształt prezentacji (2012);
- Zespół Regionalny Orawianie ze Szkoły Podstawowej w Lipnicy Wielkiej za całokształt prezentacji (2013).

## Jurorzy Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłos” w ciągu XX-lecia

### Jurorami w ciągu XX-lecia Przeglądu byli:

- Henryk Ćmok – aktor Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach (1994);
- Kazimierz Grygierek – członek zarządu gminy (1994–1998);
- Tadeusz Guz – sekretarz komisji (1995, 1996);
- Janina Marcinkowa – dyrektor Zespołu Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej (1995, 1997);
- Grażyna Stawarska – choreograf Ziemi Cieszyńskiej (1996);
- Jadwiga Sikora – muzyk, dyrygent, pracownik UŚ Katowice (1994–1999);
- Urszula Nocoń – Centrum Edukacji Kulturalnej Mysłowice (1996–1999);
- Karol Sitek – wicewójt gminy Zebrzydowice (1999);
- Sylwester Ratajczak – GOK Zebrzydowice (2002, 2003, 2005, 2008).

Stały skład komisji wykrystalizował się w 2000 roku i jest aktualny do dzisiaj:

- Krystyna Turek – etnomuzykolog, UŚ w Katowicach – przewodnicząca;
- Krystyna Kaczko – etnograf;
- Bożena Sochacka – choreograf.

Obok stałej komisji, w jury od 2000 roku zasiadają także muzycy i folklorysty z Czech:

- Józef Wierzoń – muzykolog z Czech (2001);
- Anna Buroniowa – folklorystka z Czech w latach (2001, 2002, 2004, 2005);
- Ewa Chowarkowa z Czech (2004);
- Józef Buroń – folklorysta z Czech (2005) ;
- Bohumir Katolicki – pedagog muzyki z Czech (2006);
- Olga Krzyżankowa – folklorystka z Czech (2013).

## Konferansjerzy Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłos” w ciągu XX-lecia

Przeгляд prowadzony jest przez konferansjerów, którzy są kierownikami czy członkami zespołów folklorystycznych, doskonale posługującymi się w mowie gwarą cieszyńską. Od 2000 roku prowadzenie koncertów odbywa się również w języku czeskim. Przegląd na przestrzeni XX-lecia prowadzili:

- Urszula Wierzoń – kierownik Zespołu Małokończanie – przez całe XX-lecie (z wyjątkiem lat 1996 i 1997);
- Piotr Wojacki (1994);
- Józef Broda (1999);
- Ewelina Bałdys i Piotr Ptasiński z Zespołu Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej (1997);
- Bożena Karpiel (2002);
- Ludwika Wierzoń (2003, 2004, 2005);
- Stanisław Golasowski (2011, 2012, 2013).

## Imprezy towarzyszące Międzynarodowemu Przeglądowi „Złoty Kłosa”

Międzynarodowemu Przeglądowi „Złoty Kłosa” towarzyszą następujące imprezy:

- koncert zespołu folkowego Krywań z Zakopanego (1999);
- wystawa zwierząt i ptactwa egzotycznego (1999);
- koncert Zespołu Pieśni i Tańca Śląsk (2002);
- plener malarsko-ceramiczno-rzeźbiarski w latach (1999–2010);
- konferencja naukowa: *XX-lecie „Złotego Kłosa” w kontekście kultury ludowej pogranicza* – prelegenci: Jadwiga Sikora i Magdalena Szyndler (2013);
- wystawy kwiatów i krzewów ozdobnych (corocznie);
- regionalne potrawy i wypieki kół gospodyń wiejskich z gminy Zebrzydowice (corocznie).

## Patronat honorowy i medialny Międzynarodowego Przeglądu „Złoty Kłosa”

Przeglądy odbywały się pod honorowym patronatem Marszałków Województwa Śląskiego, Starostów Powiatu Cieszyńskiego i Wójtów Gminy Zebrzydowice. Patronat medialny sprawowali: TVP3 Katowice, Polskie Radio Katowice, Radio Bielsko, Český Rozhlas Ostrava, Karvinský Denník, Dziennik Zachodni, Głos Ziemi Cieszyńskiej, Portal Gminy Zebrzydowice zebrzydowice.net i Portal Śląska Cieszyńskiego ox.pl.

## Przesłanie

Niech się spełniają wszystkie przesłania Międzynarodowego Przeglądu Zespołów Regionalnych „Złoty Kłos” w Zebrzydowicach. Szczególnie dzisiaj, w dobie ogólnej globalizacji, ważne jest budowanie tożsamości małej ojczyzny i zaakcentowanie swojego miejsca w integrującej się Europie. Zatem trwajmy w kulturze naszych przodków, prezentujmy, chrońmy i dokumentujmy tradycje ludowego śpiewu, pieśni i tańca. Przekazujmy ją młodemu pokoleniu, by nie zaginęła, by pozostała świadectwem naszej tożsamości narodowej.

JADWIGA SIKORA

### Dwacietletí Mezinárodní přehlídky regionálních souborů „Złoty Kłos” v Zebrzydowicach

#### Shrnutí

První přehlídka regionálních souborů „Złoty Kłos” se uskutečnila v Zebrzydowicach v květnu roku 1994, tehdy přitom byla jednodenní přehlídkou místního charakteru. V roce 1997 získala úroveň okresní přehlídky a v roce 2001 se transformovala na Mezinárodní přehlídku regionálních souborů „Złoty Kłos” Euro-Folklor. Od roku 2001 se konají paralelní regionální přehlídky v Českém Těšíně ve formě koncertů a v Zebrzydowicach ve formě soutěže. Pováže než 20 let se mezinárodní přehlídka rozvíjela velmi dynamicky, každým rokem přijíždělo do Zebrzydowic čím dál více lidových souborů nejen ze Slezska, ale také z velmi vzdálených oblastí Polska a ze zahraničí. V roce 1997 bylavedle přehlídky „Złoty Kłos” vytvořena přehlídka „Złoty Kłosik”, byla tedy zavedena kategorie pro děti a mládež hodnocená samostatně. Přehlídka mezinárodních souborů se za dobu 20 let změnila ve velký folkloristický svátek, jehož se již 15 let každoročně účastní průměrně 100 vystupujících subjektů.

**Klíčová slova:** Přehlídka regionálních souborů v Zebrzydowicach, „Złoty Kłos”, účastníci Mezinárodní přehlídky „Złoty Kłos”.

JADWIGA SIKORA

**The twentieth anniversary of “Złoty Kłos” –  
International Festival of Regional Bands in Zebrzydowice**

S u m m a r y

The first Festival of Regional Bands “Złoty Kłos” was held in Zebrzydowice in May 1994 and was a one-day local event. In 1997, it grew to a rank of a voivodship festival to turn, in 2001, into the International Festival of Regional Bands “Złoty Kłos” Euro-Folklor. Since the year 2001, regional reviews have been simultaneously held in Český Těšín (as concerts) and in Zebrzydowice (as a competition). During 20 years, the International Festival was developing dynamically with more and more folk bands coming to Zebrzydowice not only from Silesia, but also from distant regions of Poland and abroad. In 1997, alongside “Złoty Kłos” emerged “Złoty Kłósik” for children and youth to be evaluated separately. Within 20 years, the Festival of Regional Bands was transformed into a giant folk event with 100 participants on average during the past 15 years.

**Key words:** International Festival of Regional Bands “Złoty Kłos” in Zebrzydowice, participants of the International Festival of Regional Bands “Złoty Kłos” in Zebrzydowice.

DANUTA ZOŃ-CIUK

## Inspiracje folklorem w twórczości Jana Gawlasa – charakterystyka wybranych utworów

Postać Jana Gawlasa, niewątpliwie silnie wpisana w śląską rzeczywistość muzyczną okresu międzywojennego, a szczególnie po 1945 roku, bezpośrednio po śmierci artysty została nieco zapomniana. Wielość funkcji, jakie spełniał artysta w muzyce rodzimego regionu, czyni z niego postać wyjątkową i bardzo ważną dla rozwoju różnych dziedzin życia muzycznego regionu, tym bardziej że jakość dokonań tego artysty w roli twórcy, wykonawcy, nauczyciela, organizatora i społecznika była zawsze najwyższej miary. Oczywiście na plan pierwszy wysuwa się tutaj jego twórczość kompozytorska.

Ze Śląskiem Cieszyńskim Gawlas związany był nie tylko miejscem urodzenia w Żukowie Dolnym na Zaolziu (dzisiaj Republika Czeska), ale i korzeniami, poprzez matkę wywodzącą się ze znanego „muzykanckiego” rodu Kawuloków. A tak o tym pisze Ryszard Gabryś: „Zakres i rodzaj działania wyznaczały mu tradycje kulturowe i rzeczywistość Śląska Cieszyńskiego, a później Górnego; niesłabnące nigdy poczucie więzi z tą ziemią i jej folklorem nadało jego twórczości ton narodowy i jednocześnie lokalny, swojski”<sup>1</sup>.

W kontekście dokonań innych twórców związanych z tym regionem, m.in. takich jak Oskar Zawisza<sup>2</sup>, Jerzy i Stanisław Hadynowie, Władysław Macu-

---

<sup>1</sup> R. GABRYŚ: *O Janie Gawlasie*. W: *Jan Gawlas. Harmonia funkcyjna*. Kraków 1973, s. 267.

<sup>2</sup> Oskar Zawisza (1878–1933), kompozytor, działacz oświatowy i kulturalny, autor *Śpiewnika górniczego*, oper: *Dożynki*, *Święta Barbara* i *Czarne diamenty*.

ra<sup>3</sup>, Karol Hławiczka<sup>4</sup>, Jan Sztwiertnia, polskich kompozytorów na Zaolziu czy młodszych generacji, miejsce Gawlasa uznać wypada za jedno z pierwszoplanowych, zarówno dla rozmiarów prowadzonej przez niego działalności artystycznej, jak też z uwagi na odrębną stylistykę dzieł, których wartość umacnia się z upływem czasu.

Swoje pierwsze kroki związane z przyszłym zawodem i jednocześnie wielką pasją stawiał jako autodydakta. „Fascynujący był fakt, że Jan Gawlas rozpoczął działalność kompozytorską o własnych siłach, jako samouk – a tacy ludzie zawsze mi imponowali i służyli wzorem – oraz, że już pierwsze jego dzieła opublikowano i szeroko upowszechniano w zespołach chóralnych, tym samym stały się własnością polskiej kultury narodowej”<sup>5</sup>. Tak wspominał go w jednej z publikacji jego serdeczny przyjaciel i współpracownik, Adolf Dygacz<sup>6</sup>.

Chóralistyką zainteresował się Gawlas bardzo wcześnie, już podczas nauki w Seminarium Nauczycielskim w Cieszynie, gdzie otrzymał niezbędną wiedzę z zakresu teorii muzyki i prowadzenia zespołów muzycznych. Swą praktykę rozpoczął od kierowania chórem wyznaniowym w Ligotce Kameralnej na Zaolziu. Po maturze zajmował się pracą dydaktyczną, najpierw na Bobrku w Cieszynie, a następnie po eksternistycznym zdaniu egzaminów w Konserwatorium we Lwowie, w szkolnictwie podstawowym i średnim w Chorzowie i Katowicach. Jednocześnie odnosił poważne sukcesy jako dyrygent chóru Gwiazda z Chorzowa, Mieszanego Chóru im. I.J. Paderewskiego z Siemianowic Śląskich oraz Chóru Cieszyńskiego Towarzystwa Śpiewaczego Harmonia<sup>7</sup>, ale nade wszystko jako kompozytor. Świadczą o tym pełne przychylności recenzje takich znawców muzyki, jak Piotr Maszyński<sup>8</sup>, który pisze w „Przeglądzie Muzycznym” z 1925 roku: „młodemu kompozytorowi warto by podać rękę, aby mógł się rozwinąć na pod-

---

<sup>3</sup> Władysław Macura (1896–1935), zapoczątkował w Polskim Radio w Warszawie nową formę popularyzacji muzyki wśród dzieci poprzez audycje radiowe.

<sup>4</sup> Karol Hławiczka (1894–1976), pianista, organista, pedagog .

<sup>5</sup> A. DYGACZ: *Jan Gawlas – nota biograficzna*. W: *Górnos Śląski Almanach Muzyczny*. Red. E. BOGUSŁAWSKI. Katowice 1988, s. 118.

<sup>6</sup> Adolf Dygacz (1914–2004), etnograf, muzykolog, folklorysta, brał udział w kampanii wrześniowej; po wojnie podjął pracę naukowo-dydaktyczną, w latach 1951–1975 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, 1974–1980 na Uniwersytecie Wrocławskim, od 1980 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

<sup>7</sup> I. KOWALA: *Jan Gawlas. Kompozytor i człowiek wiary*. Bielsko-Biała 2002, s. 29.

<sup>8</sup> P. MASZYŃSKI (1855–1934), polski kompozytor, dyrygent i pedagog. Był założycielem i głównym prowadzącym Warszawskiego Towarzystwa Śpiewaczego Lutnia.

stawie ściśle przeprowadzonych studiów”<sup>9</sup>. Henryk Opieński<sup>10</sup> zaś dodaje: „tego rodzaju zdolności kompozytorskie powinny być hodowane z największą pieczołowitością, bo po pierwszych krokach pana Gawlasa mamy prawo spodziewać się po nim bardzo wiele”<sup>11</sup>.

Zauroczony Śląskiem Cieszyńskim, zasilił Gawlas repertuar chóralny pięknymi opracowaniami pieśni ludowych, które dostarczyły mu zbiory Józefa Ligęzy i Stefana Stońskiego<sup>12</sup> oraz miejscowego folklorysty Jana Taciny<sup>13</sup>, a były to m.in. pieśni: *A miół jo też konia siwka*, *Na Istebnym zakazali* czy *Szumi dolina*<sup>14</sup>. Tę ostatnią opracował na chór mieszany i przygotował ze świętochłowickim zespołem, a po brawurowym prawykonaniu Feliks Sachse, wybitny ówczesny muzyk i publicysta, napisał tak: „utwór ten można uważać za jeden ze szczytowych punktów twórczości utalentowanego kompozytora oraz za jeden z najpiękniejszych okazów artystycznego ujęcia ludowej pieśni. Dojrzała faktura chórowa rozmiłowanego w czystej polifonii chóralnej autora jednoczy się w omawianym utworze z klasyczną architekturą formy oraz z potężną w wyrazie ekspresją”<sup>15</sup>. Za tę kompozycję artysta po wojnie otrzymał nagrodę na konkursie zorganizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich wraz z Ministerstwem Kultury i Sztuki<sup>16</sup>.

Wśród kompozycji Gawlasa na uwagę zasługuje również cykl *Pieśni Śląskich*<sup>17</sup> na chór mieszany, wydanych w 50. rocznicę powstania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, zawierający 22 pozycje, przy czym ostatnie dwie, *Cyprian* i *Góral*, przeznaczone zostały na chór mieszany z towarzyszeniem kapeli ludowej, której funkcję zastępczo pełni fortepian. Ostatni z utworów, *Góral*, będący rozwinięciem szeroko znanej w Polsce pieśni *Góralu, czy Ci nie żal*, jest niezwykle rozbu-

<sup>9</sup> E. BOCEK: *Jan Gawlas – w setną rocznicę urodzin*. W: *Polska muzyka współczesna. Kierunki, idee, postawy*. Red. D. KADŁUBIEC, M. DZIADEK. Katowice 2001, s. 164.

<sup>10</sup> H. OPIEŃSKI (1870–1942), polski kompozytor i muzykolog, przyjaciel Stanisława Wyspiańskiego.

<sup>11</sup> E. BOCEK: *Jan Gawlas – w setną rocznicę urodzin...*, s. 164.

<sup>12</sup> J. LIGĘZA, S.M. STOŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 2 Kraków 1938, t. 3 Kraków 1939.

<sup>13</sup> J. TACINA: *Gronie, nasze gronie*. Katowice 1959.

<sup>14</sup> V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości*. Praca magisterska pod kierunkiem R. GABRYŚIA. Uniwersytet Śląski, Cieszyn 1983, s. 57.

<sup>15</sup> F. SACHSE: *Życie kulturalne na prowincji – koncert chóru im. Padereuskiego w Świętochłowicach*. Wycinek z niezidentyfikowanego pisma w archiwum rodzinnym Gawlasów, zamieszczony w pracy magisterskiej V. HONKISZA: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 29.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>17</sup> J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, z. I. Katowice 1960.

dowany, z wyraźnie przekomponowaną melodią pojawiającą się zarówno w partiach chóralnych, jak i w głosach solowych. Stylizacja utworu jest tutaj bardziej zaawansowana poprzez zastosowanie (odwrotnie niż w innych pieśniach tego zbioru) elementów polifonii i figuracyjności<sup>18</sup>, a sentymentalna linia melodyczna brzmi szlachetnie, narastając aż do efektownej kulminacji finałowej.

Zakres tematyki poruszanej przez ludowe źródła pieśniarskie, które opracowywał kompozytor, jest niezmiernie szeroki, a wnikliwa analiza pozwoliła by doszukać się klasyfikacji sięgającej tematów obrzędowych, powszechnych, zawodowych, obyczajowych, miłosnych czy historycznych pobrzmiewających w folklorze wiejskim<sup>19</sup>.

W ostatnim okresie twórczości Gawlas zwrócił się również w stronę ludowych pieśni robotniczych, górniczych i hutniczych, a także tych z okresu powstań śląskich, a zaczerpnął je ze zbiorów<sup>20</sup> Dygacza, cenionego teoretyka muzyki, zbieracza i znawcy folkloru Górnego Śląska. Tu również dokonał wielu opracowań na chór mieszany *a cappella*, a wydały je w trzech seriach<sup>21</sup> Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy i Wydawnictwo Śląsk w Katowicach w latach 1961–1962<sup>22</sup>. Zarówno forma, jak i struktura harmoniczna, w porównaniu z niektórymi wcześniejszymi chóraliami Gawlasa, ulegają tu uproszczeniu, gdyż posługuje się on najbardziej niezbędnymi środkami technicznymi. O zastosowanym warsztacie przesądza nie tylko społeczny przekaz, ale i użytkowe nastawienie. Dla dyrygentów autor umieścił *Rady i wskazówki*, w których pisze, iż niekiedy świadomie odchodzi od zasad harmonii klasycznej, stosując „odchylenia od znanych reguł dotyczących następstw akordów, zdwojenia dźwięków oraz prowadzenia głosów”<sup>23</sup>. Dzięki kunsztownemu przekształceniu materiału ludowego każda z nich zyskała pozycję mistrzowskiej miniatury. Pieśni te dostarczają zarówno bogatych wartości muzycznych, jak i bogatego ładunku emocjonalnego, którego podstawą jest niewątpliwie głoszona afirmacja życia śląskiego proletariatu.

<sup>18</sup> V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 66.

<sup>19</sup> J. SADOWNIK: *Z zagadnień klasyfikacji i systematyki polskiej pieśni ludowej*. „Polska Sztuka Ludowa” 1956, z. 6, s. 343–354.

<sup>20</sup> A. DYGACZ: *Śląskie pieśni powstańcze*. Katowice 1958.

<sup>21</sup> J. GAWLAS: *Śląskie Pieśni Robotnicze* na chór mieszany op. 31; *Śląskie Pieśni Powstańcze* na chór mieszany op. 32.

<sup>22</sup> B. GIEBUROWSKA-GABRYŚ: *Skrypty i podręczniki Jana Gawlasa a tendencje w jego twórczości kompozytorskiej (uwagi wprowadzające)*. W: *Zagadnienia pedagogiki muzycznej*. Red. H. DANIEL-BOBRZYK. Katowice 1993, s. 83.

<sup>23</sup> J. GAWLAS: *Śląskie Pieśni Robotnicze...*, s. 23.

Przed wojną artysta miał swój udział w formowaniu zorganizowanego nauczania muzyki w Cieszynie jako kierownik filii prywatnego konserwatorium w Katowicach, natomiast po jej zakończeniu, również w tym mieście, współorganizował szkołę muzyczną. Od 1946 roku nieprzerwanie do śmierci wykładał, będąc początkowo starszym asystentem, a od 1957 roku docentem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, uczelni, w której niegdyś<sup>24</sup> sam rozwijał swój talent.

Współczesne techniki kompozytorskie i dyscypliny pokrewne studiował pod jego kierunkiem wielu muzyków, których nazwiska są do dziś powszechnie znane, m.in.: Edward Bogusławski<sup>25</sup>, Jadwiga Cofała-Gielowa, Ryszard Gabryś, Aleksander Glinkowski<sup>26</sup>, Jan Wincenty Hawel<sup>27</sup>, Witold Szalonek<sup>28</sup>, Józef Świder czy Piotr Warzecha<sup>29</sup>, a także wielu innych<sup>30</sup>. Dygacz przypomina: „Jego wykłady były dla słuchaczy prawdziwym ewenementem i przeżyciem. Pojawiał się świetnie przygotowany, z gruntownie przemyślanyymi dyspozycjami zapisanymi w zeszytach, do którego rzadko zaglądał. Miał szczególny dar przekazywania treści dydaktycznych, które ujmował zwięźle, prosto, jasno i plastycznie”<sup>31</sup>, a Bogusławski pisze o nim: „był pedagogiem z powołania”<sup>32</sup>. Swą wiedzę Gawlas podsumował, pisząc podręczniki i skrypty do wszystkich wykładanych przez siebie przedmiotów, m.in. do harmonii funkcyjnej, kontrapunktu czy współcze-

<sup>24</sup> 30 lat PWSM w Katowicach. *Absolwenci Śląskiego Konserwatorium*. Poz. 5. Kraków–Cieszyn 1960, s. 16.

<sup>25</sup> Edward Bogusławski (1940–2003), kompozytor, pedagog, związany z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Katowicach w latach 1971–1975 oraz w latach 1990–1996 dziekan Wydziału Kompozycji tejże uczelni.

<sup>26</sup> Aleksander Glinkowski (1941–1991), kompozytor, od 1970 pracował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, był laureatem kilku konkursów kompozytorskich, otrzymał nagrody za *Passacalia lugubra* na organy, *Ostinato* na chór mieszany i taśmę, *Koncert wenecki* na obój.

<sup>27</sup> Jan Wincenty Hawel (ur. 1936), kompozytor, dyrygent i pedagog. Od 1968 uczy w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego) w Katowicach, gdzie w latach 1981–1987 i 1990–1996 pełnił funkcję rektora, a od 1987 roku jest profesorem.

<sup>28</sup> Witold Szalonek (1927–2001), jeden z najważniejszych przedstawicieli nurtu awangardowego w muzyce polskiej i europejskiej, kompozytor, był odkrywcą tzw. „dźwięków kombinowanych”, czyli wielodźwięków uzyskiwanych na instrumentach dętych drewnianych, profesor kompozycji w Berlinie, dr h.c. w Münster.

<sup>29</sup> Piotr Warzecha (ur. 1941), dyrygent, laureat wielu nagród kompozytorskich, między innymi I nagrody na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Ewolucje* na orkiestrę.

<sup>30</sup> V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 42.

<sup>31</sup> A. DYGA CZ: *Jan Gawlas – nota biograficzna...*, s. 118–119.

<sup>32</sup> E. BOGUSŁAWSKI: *Jan Gawlas – nota biograficzna*. W: *Górnośląski Almanach Muzyczny*. Katowice 1988, s. 120.

nych technik kompozytorskich, które do dziś są używane w szkolnictwie muzycznym, jak i dzięki swojej przystępności w ruchu amatorskim<sup>33</sup>.

Na Ziemi Cieszyńskiej udzielał się również jako instrumentalista. Luteranin z wyznania, przez wiele lat (nawet w czasach stalinowskich), pełnił funkcję organisty w Kościele Jezusowym w Cieszynie. Występował również, a był uznanym wirtuozem tego instrumentu, w innych miejscowościach Śląska: Bielsku, Ustroniu, Wiśle, Katowicach, Zabrze, za Olzą w Czechach – głównie w kościołach ewangelickich, gdzie spotykał się zawsze z wielkim uznaniem odbiorców<sup>34</sup>.

Pośmiertnie środowisko muzyczne, a w tym jego wychowankowie, starało się i nadal to czyni, przybliżać poprzez różnego rodzaju publikacje oraz działalność koncertową jego jakże twórczą postać. W 1976 roku Zakład Wychowania Muzycznego przy Uniwersytecie Śląskim zorganizował pierwsze sympozjum poświęcone technice kompozytorskiej artysty, a w 80. rocznicę urodzin, dzięki staraniom Towarzystwa Muzycznego im. Jana Sztwiertni, oprócz okolicznościowych koncertów, odsłonięto tablicę pamiątkową na kamienicy przy ulicy Wyższa Brama 14, w której mieszkał w Cieszynie.

Gawlas wypracował oryginalny i zarazem indywidualny język dźwiękowy, inny, swoiście modalny w chóraliach i w muzyce kameralnej, gdzie stosował zdobyte współczesnej mu muzyki europejskiej, które przetwarzał na własny sposób. Równolegle rozwijał swój warsztat, opierając się także na źródłach muzyki ludowej. Jak pisze Bogusławski: „Muzyka ludowa była dla Gawlasa niejako pretekstem do konsekwentnego rozwijania własnego języka dźwiękowego, w którym rzemiosło artystyczne pojmowane było w sposób na wskroś twórczy”<sup>35</sup>.

Pomimo licznych obowiązków wiążących się z pracą na uczelni jako dziekan, a później rektor PWSM w Katowicach, a także działalności społecznej choćby w pracach Związku Kompozytorów Polskich<sup>36</sup>, najważniejszą sferą jego życia pozostawała twórczość mająca wyraźnie polski charakter o śląskim zabarwieniu. Skryształizował własny styl stanowiący syntezę najlepszych wartości śląskiej muzyki ludowej, pozbawiony nadmiernego eksperymentowania warsztatem twórczym. „O nowoczesności umiarkowanej”<sup>37</sup>, nawet w późniejszych utworach instrumentalnych, pisze Gabryś: „Akordy-

---

<sup>33</sup> J. GAWLAS jest autorem podręczników: *Harmonia funkcyjna* (I wyd. Katowice 1962, II wyd. Kraków 1973. Red. R. GABRYŚ); *Kontrapunkt. Podstawowe zasady*. Kraków 1971; *Główne kierunki współczesnej techniki kompozytorskiej*. T. 1–2. Katowice 1963, 1964.

<sup>34</sup> E. BOCEK: *Jan Gawlas – w setną rocznicę urodzin...*, s. 165.

<sup>35</sup> E. BOGUSŁAWSKI: *Jan Gawlas – nota biograficzna...*, s. 121.

<sup>36</sup> I. KOWALA: *Jan Gawlas. Kompozytor i człowiek wiary...*, s. 30.

<sup>37</sup> R. GABRYŚ: *O Janie Gawlasie...*, s. 268.

ka bywa tu ostra, przebiegi kształtowane nierzadko motorycznie i po wirtuozowsku. W sumie jest to góralszczyzna łagodniejsza, choć niewątpliwie zależna od podhalańskich punktów wyjścia u Karola Szymanowskiego”<sup>38</sup>.

Pośród kompozytorów śląskich zajmujących się muzyką chóralną Gawlas jest artystą o wielkim znaczeniu, nie tylko za względu na ilość opusów i poziom warsztatu kompozytorskiego, lecz także na rozmaitość artystyczną. Jego partytury przewidziane w większości dla chórów mieszanych odchodzą od typowej konwencji dur-moll, aczkolwiek nie zerwały z tonalnością. Czasem w prostej pieśni zwrotkowej, tylko poprzez drobny szczegół harmoniczny czy rozwinięcie formy i faktury, dąży do nadania partyturze indywidualności. Gdyby spojrzeć na jego dorobek przekrojowo, można by dostrzec, że już bardzo wczesne opusy są doskonale pod względem technicznym i wyrazowym, przy czym oryginalne nawet wtedy, gdy kompozytor ogranicza się do podstawowych środków harmoniczných.

## Charakterystyka wybranych utworów chóralnych

### *Na Istebnym zakazali*, oprac. Jan Gawlas

Utwór ten został opublikowany w *Pieśniach Śląskich* op. 30 pod nr 16 na chór mieszany *a cappella*<sup>39</sup>. Artysta wykorzystał melodię ludową, która od tej zawartej w zbiorze Taciny *Gronie nasze, gronie*<sup>40</sup>, a podanej przez Marię Byrtus (przykład 1.), różni się tonacją (u Taciny d-moll, u Gawlasa g-moll), melodyką i rytmiką, a jedynie metrum  $\frac{2}{4}$  pozostaje to samo.

W pierwszym fragmencie opracowania w stosunku do źródła (przykład 1., takt 2 i 3) kompozytor zastosował drobniejsze wartości, przez co skrócił zdanie o jeden takt, w drugim (przykład 1., od taktu 7), postąpił analogicznie oraz usunął z melodii takt przedostatni.

Na I - ste - bnym za - ko - za - li, na - le no,

a - by win - ka nie pi - ja - li, ej, a - le pocz - kej no.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>39</sup> J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 16. Katowice 1960.

<sup>40</sup> J. TACINA: *Gronie, nasze gronie...*, s. 120.

*Bo to winko bardzo kiste, nale no,  
 Istebniański dziywki pyszne, ej, ale poczkej no.  
 Jedna była nejpyszniejszo, nale no,  
 Aji była nejbogatszo, ej, ale poczkej no.  
 Jadna trziticet sukni miała, nale no,  
 A jeszcze sie nie wydała, ej, ale poczkej no.*

Przykład 1. Melodia ludowa *Na Istebnym zakozali*

Źródło: M. BYRTUS (Istebna).

Warstwa słowna pochodząca z Istebnej została uproszczona przez kompozytora poprzez zastosowanie mniejszej ilości wyrazów gwarowych (np. w tytule pieśni zmienione słowo *zakozali* na *zakazali* czy zamiast użytego w oryginale słowa *kiste*, tłumaczenie – kwaśne). Nie wystąpiły tu elementy powtarzające się w każdej zwrotce: *nale, no* i *ale poczkej no*, a zastąpiono je wokalną *o* i *a*. Drugiej zwrotki zapisanej w opracowaniu autorka nie odnalazła w żadnym dostępnym zbiorze pieśni ludowych.

Melodyce opracowania opartej o gamę g-moll modalności dodaje podwyższony IV stopień *cis* (przykłady 2. i 3., w taktach 3 i 7), obok gamo-właściwej kwarty *c*. Dwie pierwsze zwrotki kończą się zawieszeniem na akordzie dominanty, a ostatnia akordem tonicznym jednoimiennym (ze zmianą trybu na durowy).

Żywe tempo utworu wpływa na interpretację żartobliwego tekstu, a ludowość dzieła podkreślają równoległe kwinty w akompaniamencie tenoru i basu (takt 15–16). W harmonice twórca wykorzystał akordy na stopniach gamy g-moll, często niepełne (bez tercji czy kwinty), lecz ze zdwojeniami. Ważnym elementem w interpretacji tej pieśni jest dykcja, ponieważ prawie na każdą ósemkę przypada jedna sylaba tekstu.

Ciekawym efektem kolorystycznym zastosowanym przez Gawłasa jest wykonanie głównej melodii przez wszystkie głosy w równoległych oktawach (przykład 2., takt 1–2 i przykład 3., takt 5–6) dodających surowości oraz nawiązujących do muzyki ludowej, która w swej istocie jest przecież jednogłosowa. Powściągliwość brzmienia podkreśla również eliptyczny akord dominanty w zakończeniu pierwszej myśli muzycznej (przykład 2., takt 4) i analogiczny akord toniczny w zakończeniu drugiej (przykład 3., takt 8).

*mf*

Na I - ste - bnym za - ka - za - li, o \_\_\_\_\_  
 Ka - żdo se moc po - czy - na - ła o \_\_\_\_\_  
 Je - dna by - ła naj - pysz - niej - sza o \_\_\_\_\_

*mf*

Na I - ste - bnym za - ka - za - li, o \_\_\_\_\_  
 Ka - żdo se moc po - czy - na - ła o \_\_\_\_\_  
 Je - dna by - ła naj - pysz - niej - sza o \_\_\_\_\_

*mf*

Przykład 2. *Na Istebnym zakazali*, oprac. J. Gawlas, t. 1–4, śpiew w równoległych oktawach oraz charakterystyczny interwał sekundy zwiększonej w melodii w takcie 2.

Źródło: J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 16. Katowice 1960. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

*mf*

A - by wi - nka nie pi - ja - li o \_\_\_\_\_  
 I wsy - ne - czkach prze - biy - ra - li o \_\_\_\_\_  
 A - ji by - ła naj - bo - ga - tszo o \_\_\_\_\_

*mf*

A - by wi - nka nie pi - ja - li o \_\_\_\_\_  
 I wsy - ne - czkach prze - biy - ra - li o \_\_\_\_\_  
 A - ji by - ła naj - bo - ga - tszo o \_\_\_\_\_

*mf*

Przykład 3. *Na Istebnym zakazali*, oprac. J. Gawlas, t. 5–8, śpiew w równoległych oktawach oraz charakterystyczny interwał kwarty zwiększonej w melodii w takcie 6.

Źródło: J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 16. Katowice 1960. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

*Dzieweczko z poręby*<sup>41</sup>, oprac. Jan Gawlas

Ludowy temat tej pieśni został zanotowany w zbiorze Józefa Ligęzy i Stefana Mariana Stoińskiego *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*<sup>42</sup> w trzech wariantach. Pierwszy z nich w metrum  $\frac{3}{8}$  w tonacji F-dur pochodzi z powiatu rybnickiego, drugi w  $\frac{2}{4}$  w G-dur, zapisany w 1890 roku przez Pawła Pustówkę w okolicach Puńcowa niedaleko Cieszyna. Trzeci w tym samym metrum co opracowanie Jana Gawlasa i najbardziej do niego zbliżony melodycznie (tonacja o sekundę wyżej) pochodzi od Edmunda Koschnego z 1910 roku (przykład 4.).

Nie chodź ko - le mły - na bo - byś u - ty - ne - la,  
 jest tam mły - narz mło - dy,  
 mu - sisz mu dać gę - by, jest tam, jest tam  
 mły - narz mło - dy, mu - sisz mu dać gę - by

*Nie chodź kole wody, Dzieweczko z Poręby,  
 Nie rób panu szkody, Nie chodźże tamtędy,  
 Nie tam gałązeczków, Szkoda by Cię było,  
 Nie ciepaj do wody, Boś szwarna dziewczyna,  
 Nie tam, nie tam gałązeczków, Szkoda, szkoda by cię było,  
 Nie ciepaj do wody, Boś szwarna dziewczyna*

Przykład 4. Wariant C melodii ludowej *Dzieweczko z poręby*

Źródło: E. KOSCHNY.

Opracowanie pieśni rozpoczyna się od słów pochodzących z wersji powiatu rybnickiego, który w ww. melodii znajduje się dopiero w trzeciej zwrotce, obejmując tylko dwa pierwsze wersy. Kolejne są już identyczne z opracowaniem, ale druga zwrotka jest także przemieszana tekstowo.

<sup>41</sup> Poręba – obszar w lesie, z którego wycięto drzewa.

<sup>42</sup> J. LIGĘZA, S.M. STOIŃSKI: *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. Kraków 1938, s. 343–344.

Ze względu na tekst literacki (stanowi ona rodzaj przestrogi dla młodej dziewczyny) Ligęza i Stoiński zaszeregowali tę melodię do rozdziału *Rozmowy miłosne*. Porównując temat melodyczny wykorzystany w utworze u Gawlasa, przeznaczony na chór mieszany, z cytowanym pierwowzorem ludowym, można zauważyć drobne zmiany melodyczno-rytmiczne w taktach 7, 8, 10 i 11.

Podobnie jak w pieśni *Na Istebnym zakazali*, artysta także tutaj w dwóch pierwszych taktach zastosował śpiew w równoległych oktavach, podkreślając ludowość utworu.

Żywe tempo wprowadza w taneczny (mazurowy) charakter tej zwrotkowej pieśni. Gawlas w swym opracowaniu zamieścił trójmiarowe metrum i dodał często powtarzany rytm punktowany (np. takty 2, 4). Dwunastotaktową zwrotkę wykorzystującą ludowy temat kompozytor utrzymał w fakturze homofonicznej.

W utworze należy szczególnie zwrócić uwagę na precyzję rytmiczną, ponieważ akcent słowny nie zgadza się tutaj z akcentem metrycznym (przykład 5., takt 1–4), a utrzymanie czterotaktowej frazy wiąże się z umiejętnością właściwego gospodarowania oddechem.

1. Dzie wecz ko zpo re by nie chodz ze tam te dy  
2. Nie chodz ko le mly na bo bys u to ne la

1. Dzie wecz ko zpo re by nie chodz ze tam te dy  
2. Nie chodz ko le mly na bo bys u to ne la

1. Dzie wecz ko zpo re by nie chodz ze tam te dy  
2. Nie chodz ko le mly na bo bys u to ne la

Przykład 5. *Dzieweczko z Poręby*, oprac. J. Gawlas, t. 1–4, unisono rytmiczne wszystkich głosów w fakturze homofonicznej

Źródło: Biblioteka nutowa Estrady Ludowej „Czantoria” z Ustronia. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

W ósmiotaktowym refrenie kompozytor miejscami wplótł elementy imitacji motywiczej, dodatkowo wzbogacając utwór o artykulację *staccato* w momentach naśladowania śmiechu (przykład 6., takt 15–16).

15

cha ch acha cha cha cha da na

cha cha cha cha cha cha da na

da na cha cha cha cha cha

da na cha cha cha cha cha

Przykład 6. *Dzieweczko z poręby*, oprac. J. Gawlas, t. 15–16, efekt śmiechu uzyskany przez artykulację *staccato*

Źródło: Biblioteka nutowa Estrady Ludowej „Czantoria” z Ustronia. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

### *Listeczku lipowy*<sup>43</sup>, oprac. Jan Gawlas

Jan Gawlas opracował tę pieśń na chór mieszany *a cappella* i pozostawił jej typową dla muzyki tego rodzaju budowę zwrotkową, utrzymując całość w żywym tempie.

Melodia ludowa o nieco zmienionym tytule – *Listeczku dębowy* (przykład 7.), znajdująca się w zbiorze Aliny Kopoczek<sup>44</sup>, jest prawie identyczna z tą umieszczoną w opracowaniu artysty.

<sup>43</sup> J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925.

<sup>44</sup> A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1987, s. 203.

Li - ste - czku dę - bo - wy, nie wpa - dej do wo - dy, nie be - dym sie wy - do - wa - ła,  
nie be - dym sie wy - do - wa - ła, aż by - dóm ja - go - dy.

*Jak jagód nazbiryóm, Listeczku z osiki, Orzechów nazbiryóm,  
to się potem wydóm, spadłeś ty do rzeki, to się potem wydóm,  
żeby mi mój nie wyczytał, nie będę się wydowała, żeby mi mój nie wyczytał,  
żeby mi mój nie wyczytał, nie będę się wydowała, żeby mi mój nie wyczytał,  
że ja też nic ni móm. Aż bydóm orzechy. Że ja też nic ni móm.*

Przykład 7. Melodia ludowa *Listeczku dębowy*

Źródło: Wg zbioru A. KOPOCZEK.

Melodyka różni się jednym dźwiękiem (w takcie 9 zamiast  $g^2$  w opracowaniu jest  $e^2$ ), zaś tonacja (G-dur) i metrum pokrywają się z oryginałem. Strona rytmiczna oraz pozbawiony przez kompozytora naleciałości gwarowych tekst uległy drobnym zmianom, bo kompozytor wykorzystał w swoim opracowaniu tylko dwie z czterech możliwych zwrotek.

Melodię tę znaleźć także można w *Śpiewniku regionalnym* Karola Chmiela<sup>45</sup> oraz w książce Magdaleny Szyndler<sup>46</sup>. Zapis obydwu różni się tonacjami (u Szyndler w C-dur, u Chmiela w D-dur), ale pozostałe elementy dzieła muzycznego są identyczne.

Treść literacka mówiąca o zamążpójściu młodej dziewczyny, wyrażająca jej troskę i zakłopotanie spowodowane niemożnością wniesienia posagu do planowanego małżeństwa jest taka sama we wszystkich napotkanych wersjach.

W warstwie harmoniczej uwagę zwracają akordy wtrącone, oparte na tercji w basie, stanowiące tutaj charakterystyczny element przebiegu harmonicznego (takt 9, 10).

W pierwszych trzynastu taktach artysta prezentuje w najwyższym głosie zapożyczoną melodię ludową, opierając ją o akompaniament homofoniczny pozostałych głosów. Pierwszą frazę (takt 1–3), zapisaną w dynamice piano i połączoną z kolejną (takt 4–6), można poprowadzić szerokim, dostosowanym barwowo

<sup>45</sup> K. CHMIEL: *Śpiewnik regionalny*. Bielsko-Biała 1999, s. 107.

<sup>46</sup> M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia i funkcje*. Katowice 2011, s. 179.

do nastroju pieśni dźwiękiem, sugerując się zapisem oryginału, a nie opracowaniem (w oryginale w takcie 3 i 6 jest półnuta, w opracowaniu ćwierćnuta i pauza).

*p* *mf*

Nie bę-dę sie wy-da-wa-ła nie bę-dę sie wy-da-wa-ła  
 Że-by mi mój nie wy-czy-tał że-by mi mój nie wy-czy-tał

*p* *mf*

Nie bę-dę się wy-da-wa-ła nie bę-dę się wy-da-wa-ła *mf*  
 Że-by mi mój nie wy-czy-tał że-by mi mój nie wy-czy-tał

*pp*

8 nie bę-dziesz się wy-da-wa-ła nie bę-dziesz się  
 że-bym ja ci nie wy-czy-tał że-bym ja ci

*pp*

5  
 aż bę-dą ja-go-dy  
 że ja też nic nie mam

aż bę-dą ja-go-dy  
 aż bę-dą ja-go-dy

8  
 wy-da-wa-ła  
 nie wy-czy-tał

Przykład 8. *Listeczku lipowy*, oprac. J. Gawlas, t. 7–13, dwupłaszczyznowa faktura ze zróżnicowaną dynamiką i artykulacją w głosach żeńskich i męskich, t. 9, 10 – akordy wtrącone jako charakterystyczny element przebiegu harmonicznego

Źródło: J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

Ekspresję kolejnego fragmentu, nieco szybszego w interpretacji, skierować można głównie na słowa „nie będę się wydawała” oraz analogicznie w drugiej zwrotce „żeby mi mój nie wyczytał” (przykład 8., takt 7–13), uwydatniając ich kluczowe znaczenie w treści poprzez lekkie osadzenie na dźwięku rozpoczynającym frazę. W tym miejscu (przykład 8., takt 7–13) występuje wyraźny podział na prowadzące głosy żeńskie, o stopień głośniejsze od akompaniujących głosów męskich. Te ostatnie, skupiając uwagę na artykulacji *staccato*, muszą również pamiętać o osadzeniu dźwięku na pierwszej nucie legowanej w taktach, gdzie problem ten występuje.

### *A nie ta ptaszyna*<sup>47</sup>, oprac. Jan Gawlas

Zapis pieśni ludowej *A nie ta ptaszyna* pochodzącej z okolic Cieszyna odnaleziono w książce Szyndler<sup>48</sup>. Autorka książki dokonała go na podstawie wykonania Ewy Heczko na Przeglądzie Pieśni im. Adolfa Dygacza *Śląskie śpiewanie* w 2002 roku (przykład 9.). Niestety nie znalazły się tu pozostałe zwrotki pieśni, w żadnych innych dostępnych źródłach również autorka ich nie odnalazła.

A nie ta pta-szy-na, co nad ga-jem sia-da, a nie ten ka-wa-ler, co o bie-ma  
ga-da. Praw-da jest, praw-da jest, żeten mój sy-ne czek szel-ma jest.

### Przykład 9. Melodia ludowa *A nie ta ptaszyna*

Źródło: E. HECZKO.

Opracowanie na chór mieszany *a cappella* różni się tonacją (u Gawlasa F-dur, u Szyndler D-dur) oraz metrum (u Gawlasa  $\frac{4}{4}$ , u Szyndler  $\frac{2}{4}$ ), zaś melodyka i rytmika prawie w całości zgadzają się z prawdopodobnym źródłem ludowym. Tekst o zabarwieniu miłosnym opowiada o hulaszczym życiu niewiernego chłopaka, który oznajmia dziewczynie koniec narzeczeństwa. Szyndler zapisała tylko jedną zwrotkę pieśni, natomiast Gawlas wykorzystał trzy.

Element harmoniczny w opracowaniu opiera się na diatonicznym materiale dźwiękowym. Kompozytor w powtórzeniu refrenu nie pozostawił tej samej

<sup>47</sup> J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925.

<sup>48</sup> M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia...*, s. 179.

postaci melodycznej pieśni, ale wprowadzając swój wątek oparty na identycznej harmonii i tekście, wzbogacił wyraz artystyczny utworu poprzez zastosowanie figuracyjnego wariantowania melodycznego. Miejsce to, szczególnie w szybszym tempie, może stanowić trudność w realizacji dla sopranów i altów (przykład 10., takt 9–10). Rozłożone akordy durowe w żeńskich głosach i zejścia w dół pochodem sekund wielkich i małych wymagają wypracowania sprawności technicznej i czystości brzmienia.

*f*

Pra - wda jest      pra - wda jest  
Ta - ńcu - je      wy - wi - ja  
Cup cup cup      ma mi - ła

*f*

Pra - wda jest      pra - wda jest  
Ta - ńcu - je      wy - wi - ja  
Cup cup cup      ma mi - ła

*f*

Pra - wda jest      pra - wda jest  
Ta - ńcu - je      wy - wi - ja  
Cup cup cup      ma mi - ła

*f*

Pra - wda jest      pra - wda jest  
Ta - ńcu - je      wy - wi - ja  
Cup cup cup      ma mi - ła

Przykład 10. *A nie ta ptaszyna*, oprac. J. Gawlas, t. 9–10, figuracyjne wariantowanie melodyczne w głosach żeńskich

Źródło: J. GAWLAS: *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany. Katowice 1925. Przykład nutowy pochodzi od autorki.

### *Umrzyła gorolka*<sup>49</sup>, oprac. Jan Gawlas

Utwór wydany w zbiorze *Pieśni Śląskich* op. 30 nr 19 przeznaczony dla chóru mieszany *a cappella*. Główny temat stanowi melodia ludowa o tym samym tytule przekazana przez Franciszka Francuza z okolic Oldrzychowic<sup>50</sup> (przykład 11.), której zapis opublikowano na łamach „Zarania Śląskiego” w 1909 roku<sup>51</sup>. Tę samą melodię autorka również odnalazła w książce Szyndler<sup>52</sup>, ale jej zapis różni się od poprzedniego tonacją (b-moll), metrum  $\frac{3}{8}$ ) i drobną zmianą melodyczną (takt 7, 8). W obydwu wersjach umieszczono tylko jedną zwrotkę pieśni.

Um - rzy - ła go - rol - ka go - rol był rod. Go - rol był rod,

go - rol sie śmiał. Je - szcze ji po śmier - ci na hu - ślach groł.

#### Przykład 11. Melodia ludowa *Umrzyła gorolka*

Źródło: F. FRANCUZ z Oldrzychowic.

Różnice w opracowaniu Gawlasa w stosunku do zapisu Francuza dotyczą nie tylko tonacji (ten jest w g-moll), ale również rytmiki i melodyki, choćby w zakończeniu melodii (takt 11–12 w melodii ludowej, takt 25–26 w opracowaniu Gawlasa).

W tekście także widzimy nieścisłości, bowiem w zapisie z Oldrzychowic jest „na huślach groł”<sup>53</sup>, natomiast u Gawlasa „na dudach groł”.

W opracowaniu należy zwrócić szczególną uwagę na plany melodyczne. W części A dominującą rolę spełnia (z kantylenową melodią prowadzącego) alt nad pozostałymi głosami tworzącymi kontrapunkt oraz korespondujący z nim głos tenorowy (bas pojawia się w taktach 17). W części B (takt 27–35) powtórzony motyw pierwszych dwóch taktów tematu głównego (takt 31–32) przeniósł kompozytor o interwał kwarty w górę z altu do sopranu, wysuwającego się tutaj na plan pierwszy.

<sup>49</sup> J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30, nr 19. Katowice 1960.

<sup>50</sup> *Tańce ludowe. Umrzyła gorolka. „Zaranie śląskie”* 1909, nr 3, s. 134.

<sup>51</sup> Informację tę autorka odnalazła w książce H. MIŚKI: *Solowa twórczość wokalna Jana Sztwiertni – charakterystyka stylistyczna i aspekty wykonawcze*. Katowice 2010, s. 70.

<sup>52</sup> M. SZYNDLER: *Folklor pieśniowy Zaolzia...*, s. 166.

<sup>53</sup> Huśle – skrzypce.

Elementy techniki imitacyjnej widoczne szczególnie w rozmieszczeniu tekstu (jest on periodyczny w głosach akompaniujących melodii) wykorzystują motywy wstępu i melodii głównej, natomiast rzeczywista imitacja pojawia się w zakończeniu pieśni (przykład 12., takt 5–10 zakończenia).

The image displays two systems of musical notation for the song 'Umrzyła gorolka'. Each system consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are written below the notes. The first system covers measures 5-10, and the second system covers measures 11-15. Dynamics such as *mf*, *f*, and *ff* are indicated throughout the score.

System 1 lyrics:  
 Go-rol był rod, go-rol sie śmiał, —  
 Hej, był rod, sie śmiał.  
 Hej, był rod, śmiał, Po-tem se

System 2 lyrics:  
 Po-tem se pa - ni - czke  
 Po-tem se pa — ni - czke z Cie - szy - na wziół.  
 pa - ni - czke, po - tem se pa - ni - czke z Cie - szy - na wziół.  
 po — tem wziół,

Przykład 12. *Umrzyła gorolka* (zakończenie), oprac. J. Gawlas, t. 5–10, technika imitacji motywicznej w różnych głosach faktury utworu jako charakterystyczny środek wyrazowy

Źródło: J. GAWLAS: *Pieśni Śląskie* op. 30 nr 19. Katowice 1960.

Agogika związana z treścią pieśni odzwierciedla jej charakter. W części A kompozytor zastosował tempo wolne („umrzyła gorolka...”), w części B, bardziej ekspresyjnej („gorol sie śmiał, gorol był rod”) oraz w zakończeniu zmienił tempo na żywe, przedstawiając kontrowersyjną treść – zestawienie żałoby z radością. Powtórzenie zwrotki pierwszej w nienaruszonej strukturze melodyczno-

-harmoniczno-tekstowej tylko potęguje poetycki dramatyzm historii opowiadającej o śmierci góralki i zadowoleniu z tego wydarzenia jej męża. W przebiegu utworu obecne są również zwolnienia wyrazowe. Propozycją interpretacyjną wynikającą z tekstu może być krótki, sarkastyczny śmiech w powtórzeniu części A, po słowach „gorol sie śmiał”<sup>54</sup>.

Elementem charakterystycznym narracji całego utworu są fermaty umieszczone w zakończeniu kolejnych myśli muzycznych. Na płaszczyźnie harmonicznej autor operuje materiałem skali molowej w odmianie melodycznej, wprowadzając nieliczne zmiany chromatyczne (takt 28–30 i 32).

## Kompozycje inspirowane folklorem<sup>55</sup>

### Twórczość wokalna:

- *Sześć pieśni ludowych śląskich* na chór mieszany op. 1 – I wyd. Górnośląski Związek Kół Śpiewaczych, Katowice 1925, II wyd. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1931;
- *Doliny* na chór mieszany op. 6 – wyd. 1929;
- *Dwie pieśni śląskie* na chór mieszany op. 8 – wyd. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1949;
- *Trzy śląskie pieśni ludowe* na chór mieszany op. 9 – wyd. 1930;
- *Dwie pieśni beskidzkie* na chór mieszany op. 17 – wyd. 1947;
- *Dwie pieśni* na chór mieszany op. 21 – wyd. 1949;
- *Trzy pieśni beskidzkie* na sopran i fortepian op. 16 – wyd. 1946;
- *Pieśni śląskie* na chór mieszany op. 30 – wyd. Wojewódzki Ośrodek Kulturalno-Oświatowy oraz Śląsk, Katowice 1960;
- *Śląskie pieśni robotnicze* na chór mieszany op. 31, zeszyt 1 – wyd. „Śląsk” Katowice 1961 i zeszyt 2 – wyd. „Śląsk” Katowice 1962;
- *Śląskie pieśni powstańcze* na chór mieszany op. 32 – wyd. Śląsk 1962;
- *Cztery pieśni śląskie* na chór mieszany – wyd. Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji, 1937;
- *Trzy pieśni ludowe śląskie* na chór mieszany – Śląska Biblioteka Muzyczna nr 72, wyd. Związek Polskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1947;

<sup>54</sup> Melodię ludową *Umrzyła gorolka* opracował również Jan Sztwiertnia na głos z fortepianem i umieszczona jest pod tym samym tytułem w zbiorze *Pieśni nadolziańskie*. Cieszyn 1946.

<sup>55</sup> V. HONKISZ: *Jan Gawlas (1901–1965). Zarys życia i twórczości...*, s. 160.

- *Pojedzie mój węgiel* do słów Marii Czeskiej-Mączyńskiej na chór mieszany – Śląska Biblioteka Muzyczna nr 76, wyd. Związek Polskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1949;
- *Pieśń o Śląsku* do słów Walerii Szalay-Groele na chór mieszany – Śląska Biblioteka Muzyczna nr 76, wyd. Związek Polskich Kół Śpiewaczych, Katowice 1949.

**Pozostała twórczość:**

- *Taniec beskidzki* na orkiestrę symfoniczną op. 25 – wyd. 1952;
- *Balet śląski* na chór i orkiestrę symfoniczną op. 27 – wyd. 1953;
- *Na fojtowej roli* na sopran, chór mieszany i kapelę ludową – niewydana;
- *Taniec beskidzki nr 1* op. 18 na kapelę ludową – wyd. 1948;
- *Taniec beskidzki nr 2* op. 19 na kapelę ludową – wyd. 1948;
- *Taniec beskidzki nr 3* op. 20 na kapelę ludową – wyd. 1948.

DANUTA ZOŃ-CIUK

### Inspirace folklorem v tvorbě Jana Gawlase – charakteristika vybraných děl

#### Shrnutí

V tomto článku autorka představuje osobnost Jana Gawlase – instrumentalisty, učitele, veřejně činné osoby a především hudebního skladatele. Soustředila svou pozornost na jeho tvůrčí počiny inspirované folklorem, navázala na zdroje zaujetí touto hudební oblastí a zároveň dokládá vícespektrální vazby skladatele předevšímna oblast Ziemia Cieszyńska (Země těšínská), ale také na region Horního Slezska. Provedla charakteristiku vybraných děl určených pro smíšený sbor *cappella*, přičemž definovala jejich melodicko-rytmickou, harmonickou a textovou strukturu. Našla lidové zdroje a popsala, v jaké míře je umělec ve svých dílech využíval, přičemž rozvíjel svůj skladatelský um. Shromáždila a shrnula jeho tvorbu založenou na folklóru, jak vokální, tak i vokálně-instrumentální.

**Klíčová slova:** Jan Gawlas, inspirace folklorem, lidové melodie, vokální hudba, skladatel Ziemi Cieszyńskiej (Země těšínské).

DANUTA ZOŃ-CIUK

**Inspirations with folklore in the works of Jan Gawlas:  
the characteristics of selected pieces**

S u m m a r y

The following paper is devoted to Jan Gawlas – an instrumentalist, teacher, social activist, and, first and foremost, a composer. The author focuses on his artistic achievements inspired by folklore. Tracing his sources of interest with this sphere of music, she points to the composer's multi-aspectual links with the Cieszyn region (mainly) and Upper Silesia. She analysed selected pieces of music written for an a cappella mixed choir in terms of their melodic-rhythmic, harmonic and textual structure. She identified folk sources and showed the extent to which the artist drew on these while developing his own composing technique. Finally, she compiled and summed up his vocal and vocal-instrumental works based on folklore.

**Key words:** Jan Gawlas, inspirations with folklore, folk tunes, vocal music, composer of the Cieszyn region.



GRZEGORZ NIEMCZUK

Wybrane mazurki Fryderyka Chopina,  
Manuela de Falli  
oraz Aleksandra Scriabina  
jako przykład inspiracji muzyką ludową  
w kreowaniu arcydzieł literatury  
fortepianowej. Autorefleksja

W przedstawionej prezentacji chciałbym pokrótce zwrócić uwagę na wybrane mazurki reprezentujące twórczość trzech kompozytorów: Fryderyka Chopina, Aleksandra Scriabina oraz Manuela de Falli. Wybór tych, a nie innych kompozytorów wynika z faktu, że to właśnie ich utwory są doskonałym przykładem ukazania sposobu, w jaki muzyka ludowa inspirowała kompozytorów oraz jak za ich pośrednictwem przenikała do kultury „elitarnej”. Najbardziej wyrazistym przykładem jest tutaj oczywiście Chopin, w twórczości którego mazurki stanowią niezwykle ważny i istotny rozdział. Na nim ponadto wzorowali się dwaj pozostali, wspomniani wyżej kompozytorzy.

W poniższej prezentacji skupię się głównie na analizie formalnej interesujących nas utworów, jak i zarysie problematyki poszczególnych kompozycji. To krótkie omówienie nie wyczerpuje naturalnie w pełni tematu, jest raczej przyczynkiem mającym na celu wzbudzenie zainteresowania u czytelników i skłonienie ich do samodzielnego zgłębiania i analizowania zagadnienia.

## Manuel De Falla – *Mazurek c-moll G. 11*

Jak wspomniałem na wstępie, mazurek ten jest wyrazem fascynacji de Falli twórczością Chopina. Utwór, napisany w roku 1899, stanowi przykład wczesnego, neoromantycznego okresu twórczości hiszpańskiego kompozytora. *Mazurek c-moll* wykorzystuje typowe relacje tonacyjne, zarówno na poziomie regularnych ośmiotaktowych okresów muzycznych, jak i struktury całego utworu. Forma przypomina nieco budowę rondo (ABCADEA i coda). Pierwsza część (A), w tonacji c-moll, ma charakter pieśni. Realizowana jest przez rękę prawą na tle akordów basowych. Lewa ręka nie ma natomiast rytmu mazurkowego, stanowi tylko harmoniczną strukturę dla melodii, którą z kolei charakteryzuje nieustanny rytm punktowany. W części drugiej (B), w tonacji g-moll, kompozytor wprowadza charakterystyczny dla mazurka akcent na trzecią miarę (w lewej ręce). Dynamika staje się bardziej zróżnicowana – kompozytor stosuje *crescendo* na przestrzeni trzech taktów, po czym niespodziewanie przechodzi do *piana*, zmieniając zarazem także harmonię (zestawia tonację G-dur z Es-dur septymową). Część trzecia (C), w tonacji c-moll, wprowadza dialog dwóch głosów (sopran i alt), które prowadzą swoje krótkie motywy w rytmie punktowanym. Czterotaktowy łącznik doprowadza nas z powrotem do części A. Po niej następuje część D napisana w tonacji As-dur. Stanowi ona zdecydowany kontrast w porównaniu z poprzednimi – jest bardzo taneczna, wesoła w charakterze, powtarza się w niej nieustannie rytm punktowany przypadający na pierwszą część taktu. Kolejny fragment (E) kontrastuje z poprzednim smutnym charakterem poprzez zastosowanie tonacji minorowej (c-moll) oraz prowadzenie melodii w rytmie punktowanym w równoległych tercjach. Kompozytor ponownie rezygnuje tutaj z tanecznego rytmu w lewej ręce. Część E jest także najbardziej rozbudowana spośród wszystkich – liczy aż 28 taktów. Po niej czterotaktowy łącznik znów wprowadza część A. Całość kończy krótka, dziewięciotaktowa coda o bardzo smutnym charakterze (dominuje dynamika *pp*, *ppp*). Zmienacka w dwóch ostatnich taktach zmienia się dynamika, a zastosowane *crescendo* nieodparcie kojarzy się z hiszpańskim *olé*.

## Aleksander Scriabin – *Mazurki op. 3, nr 1–3*

Także Scriabin w swoich wczesnych utworach wyraźnie czerpie inspirację z muzyki Chopina i jego mazurków. W sumie napisał ich 25, ale co ciekawe i na swój sposób niezwykle – pierwszy powstał już w roku 1884, czyli Scriabin miał

wtedy lat zaledwie... dwanaście! W opusie 3, wydanym w 1889 roku, kompozytor umieścił 10 mazurków. Przyjrzyjmy się trzem pierwszym.

Najbardziej rozbudowany jest pierwszy z nich, napisany w tonacji h-moll. Scriabin skomponował go w typowej formie trzyczęściowej ABA i coda, gdzie część A ma 48 taktów, zaś część B składa się z 42 taktów.

Utwór rozpoczyna charakterystyczny motyw o ciekawej strukturze rytmicznej – zbudowany jest z trioli, ćwierćnuty, dwukrotnego rytmu punktowanego oraz półnuty. Poprzez zastosowanie takiego zabiegu odnosi się wrażenie, że mazurek napisany został raczej na  $\frac{6}{4}$ , a nie na  $\frac{3}{4}$ . Kompozytor dodatkowo urozmaica znacznie rytm oraz dodaje obiegniki, jak i wprowadza quasi-glissandowe pasaże. Lewa ręka oddaje typowy rytm mazurka. Kolejny ustęp wprowadza polifonię – motyw czołowy przekazywany jest z głosu do głosu na zasadzie *stretta*. Część B ma budowę bardzo prostą, akordową, i bardzo taneczny charakter. Nieskomplikowana harmonicznie brzmi bardzo ludowo. Rozpoczyna się w tonacji G-dur, następnie alteruje do g-moll, by ponownie wrócić do G-dur i nagle zwrotem do Fis-dur wprowadzić znów część A. Mazurka kończy subtelna coda, wprowadzająca pod koniec niespodziewanie rozjaśnienie poprzez zastosowanie tonacji H-dur.

*Mazurek nr 2 fis-moll* ma budowę rondo ABACA. Istotą refrenu jest dwukrotnie powtórzona ośmiotaktowa fraza – za pierwszym razem w *forte*, za drugim w *piano pianissimo*. Nie ma ona charakteru tanecznego. Jest to raczej imitacja pieśni ludowej. Taneczny charakter wprowadza kompozytor w kupletach B i C za pomocą rytmu punktowanego oraz charakterystycznego akompaniamentu lewej ręki.

*Mazurek nr 3 g-moll* jest najciekawszy pod względem agogiki. Mamy tu do czynienia z dwiema wyraźnie oddzielonymi częściami w różnych tempach. Część pierwsza (*allegretto, semplice*) ma budowę prostej pieśni z akordowym akompaniamentem lewej ręki. Część druga (*più mosso*) wprowadza wyraźny kontrast, ożywienie oraz taneczne rytmy. Mazurek ten skonstruowany jest na zasadzie ABA + coda. Rozbudowana coda wykorzystuje elementy rytmiczne pieśni z części A, przy czym nadaje jej tutaj charakter wyraźnie taneczny (z mazurkowym akompaniamentem lewej ręki).

## Fryderyk Chopin – *Mazurki op. 59, nr 1–3*

Dla Chopina mazurki były czymś więcej niż tylko inspiracjami muzyką ludową. Były to jego „pamiętniki” – pełne poezji, tęsknoty za dzieciństwem, za

ojczyzną, za rodziną i przyjaciółmi, za polskością. Każdy z nich jest poematem, który wydobywa się z głębi artystycznej duszy. Chciałbym zwrócić uwagę na trzy mazurki z op. 59, wpisujące się w ostatni okres twórczości kompozytora.

*Mazurek nr 1 a-moll*, pierwszy z trzech, rozpoczyna się śmiałym tematem inicjalnym, najpierw ściszone i nieśmiały, brzmiący jak głos z oddali. Stopniowo ożywia się i wyrwa ku górze. Jego faza końcowa – opadając o ton niżej – wraca w ciszę, ma kształt echa. Jest to temat wyraźnie kujawiakowy, przynoszący jednak również na myśl smutną, nostalgiczną melodię ludową. Kontrastuje z nim kolejny temat, w tonacji A-dur – wyraźnie mazurkowy, coraz żywszy w swej naturze, płynnie przechodzący do kolejnego tematu – najbardziej żywiołowego, tanecznego, pełnego chromatyzmów i ostrych rytmów. Po krótkim, dwutaktowym łączniku powraca temat początkowy, lecz w odmiennej tonacji (o sekundę małą niżej). Coda stanowi arcydzieło samo w sobie. Wracają fragmenty tematów i echa motywów, które przywołują na myśl jakby pytania bez odpowiedzi – pytania, które Chopin zadaje sam sobie, bądź nam, słuchaczom, wykonawcom...

*Mazurek nr 2 As-dur* ma budowę bardzo prostą (taniec, trio i coda). Zbudowany jest z dwóch kontrastujących tematów. Pierwszy temat przeobraża Chopin niczym w balladzie – na początku brzmi bardzo łagodnie, skromnie, *dolce*. Potem rozwija się, wzmocniony jest tercjami, sekstami oraz dynamiką *forte*. Po trio powraca on jeszcze dwukrotnie – najpierw w partii lewej ręki, a następnie w dynamice *forte fortissimo* doprowadza do cody. Budowa trio jest zresztą bardzo prosta – bazuje na kilkakrotnie powtarzanej melodii, wznoszącej się w górę i za każdym razem nieco inaczej zharmonizowanej. Mazurek kończy ulotna coda, w której słyszy się już zwiastuny impresjonizmu.

*Mazurek nr 3 fis-moll* od początku porywa do tańca. Jest pełen werwy, żywiołowy i niewątpliwie najbardziej, z trzech mazurków z op. 59, ludowy w charakterze. Środkowa część, w jasnej tonacji Fis-dur, przywołuje na myśl barkarolę<sup>1</sup> poprzez subtelną i delikatną melodię prowadzoną w tercjach. W dalszej części Chopin rozwija tę melodię poprzez coraz bardziej żywiołowe progresje, kwintowo-oktawowy, brzmiący bardzo ludowo, akompaniament lewej ręki. Powracająca część A rozpoczyna się polifonicznie – dialogiem dwóch głosów skonstruowanych na zasadzie kanonu, po czym wraca żywiołowy początek, który po wielu chromatycznych przejściach i nietypowych modulacjach doprowadza do cody w tonacji Fis-dur.

---

<sup>1</sup> Fryderyk Chopin w tym samym czasie szkicował *Barkarolę* op. 60.

GRZEGORZ NIEMCZUK

**Vybrané mazurky Fryderyka Chopina, Manuela de Falli  
a Alexandra Scriabina jako příklad inspirace lidovou hudbou  
při vytváření nejvýznamnějších děl klavírní literatury. Autoreflexe**

**S h r n u t í**

V uvedené prezentaci bych rád krátce věnoval pozornost vybraným mazurkám, které reprezentují tvorbu tří hudebních skladatelů: Fryderyka Chopina, Alexandra Scriabina a Manuela de Falli. Výběr těchto a ne jiných skladatelů vyplývá z faktu, že právě jejich díla jsou dokonalým příkladem toho, abychom si ukázali, jak lidová hudba inspirovala hudební skladatele a dále jak jejich prostřednictvím pronikala do „elitní“ kultury. Nejvýraznějším příkladem je samozřejmě Fryderyk Chopin, v jehož tvorbě představují mazurky nezvykle důležitou a závažnou kapitolu. Jím se navíc inspirovali oba další, výše uvádění hudební skladatelé.

V níže uvedené prezentaci se soustřeďuji především na formální analýzu děl, jež nás zajímají, a také na nástin problematiky jednotlivých skladeb. Tato krátká analýza přirozeně téma plně nevyčerpává, je spíše příspěvkem, jehož cílem je vzbuzení zájmu u čtenářů a přimění je k tomu, aby se samostatně ponořili do problému a podrobili ho analýze.

**Klíčová slova:** mazurka, Fryderyk Chopin, Manuel de Falla, Alexander Scriabin, klavír.

GRZEGORZ NIEMCZUK

**The selected mazurkas of Fryderyk Chopin, Manuel de Falla  
and Alexander Scriabin as an example of inspiration with folk music  
in the creation of piano masterpieces: an auto-reflection**

**S u m m a r y**

In the following presentation, I would like to briefly draw attention to the selected mazurkas representative of the three composers: Fryderyk Chopin, Alexander Scriabin and Manuel de Falla. The choice of the afore mentioned composers was determined by the compositions that perfectly illustrate how folk music inspired composers and spread to the “elite” culture. The most distinctive example obviously is Fryderyk Chopin in whose work the mazurkas constitute a most important and significant chapter. What is more, the two other composers patterned oneself on Chopin.

The following presentation is focused on a formal analysis of these pieces and an outline of the subject matter of particular compositions. This short discussion will by no means cover the topic fully; rather, it is meant to attract interest of readers and encourage them to explore the subject in greater depth and analyse it on their own.

**Key words:** the mazurka, Fryderyk Chopin, Manuel de Falla, Alexander Scriabin, grand piano.

ZOFIA KOMUSZYNA

## Mazurek w polskich opracowaniach jazzowych

### Cechy charakterystyczne mazurka

Nazwa mazurek słusznie kojarzona jest z jednym z centralnie położonych regionów Polski – Mazowszem. Pod określeniem tym kryją się występujące z różnym nasileniem stopnia stylizacji<sup>1</sup> trzy polskie tańce ludowe w opracowaniu artystycznym. Są to: mazur, charakteryzujący się szybkim tempem, mocnymi i nieregularnymi akcentami oraz często występującym rytmem punktowanym, kujawiak, utrzymany w dosyć wolnym tempie, oraz oberek, który ma bardzo szybkie tempo, dlatego też dominują w nim ósemki i szesnastki<sup>2</sup>. Chociaż wszystkie opisane tańce utrzymane są w metrum trójdzielnym, większość ma budowę okresową i fakturę homofoniczną, to jednak różnią się one tempem i charakterem.

Interesujące rozważania w zakresie przyczyn nobilitacji mazurka w polskiej kulturze muzycznej podejmuje Jan Kadłubiski, który zadaje fundamentalne pytanie: „Jak doszło do tego, iż to właśnie taniec Mazowsza – mazur i jego bardziej wyrafinowana forma – mazurek stały się, obok poloneza, wyrazem ducha narodu?”<sup>3</sup>. Odpowiedzi na to pytanie można doszukiwać się w takich cechach mazurka, jak różnorodność tempa, różnorodność wyrazowa czy bogactwo środ-

---

<sup>1</sup> W. KANDULSKI: *Mazurek*. W: *O formach muzycznych. Skrypt*. Warszawa 1962, s. 34.

<sup>2</sup> J.M. CHOMIŃSKI: *Mazurek*. W: *Małe formy instrumentalne*. Kraków 1983, s. 245.

<sup>3</sup> J. KADŁUBISKI: *Mazurki – dziennik intymny Chopina, inspiracja muzyką podbala – Szymanowskiego*. W: *Spotkania z mistrzami fortepianu i pedagogiki fortepianowej*. Zeszyt Naukowy Nr 5 Filii AMFC. Warszawa 2005, s. 39.

ków rytmicznych, agogicznych, melodycznych. Przytoczone przymioty mazurka zdecydowały nie tylko o jego zróżnicowaniu stylistycznym, ale też stały się zapewne jednym z powodów, które skłoniły kompozytorów klasycznych do zainteresowania się wzmiankowanymi wyżej. Mazurek bowiem, jako forma stylizowana, w której czynnikiem formotwórczym jest rytm (przykład 1.) i która oparta jest na jednym z trzech tańców: mazurze, oberku lub kujawiaku, pojawił się wówczas, gdy zainteresowali się nim kompozytorzy klasyczni.



Przykład 1. Schemat podstawowego rytmu mazurka

Źródło: J. STĘSZEWSKI: *Mazur* (hasło). W: *Mala Encyklopedia Muzyki*. Warszawa 1981, s. 596.

Wspomniane formy taneczne już wiele lat temu przekroczyły granice muzyki ludowej, wpisując się w bogaty nurt ich stylizacji w twórczości kompozytorów klasycznych, ale też, wiele lat później, jazzowych. Polska muzyka taneczna jest bezcennym dziedzictwem narodowym, które wywarło znaczący, choć niedoceniany w kraju wpływ na kulturę europejską i światową, a wpływ ten zawdzięczamy w dużej mierze twórczości Fryderyka Chopina. Mazurki tego kompozytora doczekały się wielu interesujących publikacji i analiz muzykologicznych. Niektórzy badacze podjęli się opisanie jazzowych nawiązań do mazurków. Spośród licznych prądów stylistycznych, jakim podlegał jazz w Polsce, niezwykle silne i twórcze okazały się właśnie jazzowe opracowania muzyki Chopina.

## Fryderyk Chopin a jazz w Polsce

Zastanawia jednak, co łączyć może Chopina z jazzem? Czynnikiem zbliżającym jego muzykę do estetyki jazzowej jest improwizacja. W czasach, gdy jeszcze żył Chopin, Józef Fitsch w jednym z listów do rodziny pisał: „Onegdaj słuchałem Chopina improwizującego w domu George Sand. To wspaniałe słuchać go, gdy komponuje w ten sposób. Natchnienie jego jest tak natychmiastowe i pełne, że gra on bez wahania, jakby to musiało być tak, a nie inaczej”<sup>4</sup>. Krystyna Kobyłańska zdaje się to potwierdzać na łamach „Rocznika Chopinowskiego” pisząc, że polski kompozytor jest jednym „z największych improwizatorów w historii muzyki”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> K. KOBYLAŃSKA: *Improwizacje Fryderyka Chopina*. „Rocznik Chopinowski” 1987, nr 19, s. 78.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 69.

Z zagadnieniem tym związany jest jeszcze jeden aspekt. Tomasz Szachowski słusznie zadaje pytanie: „Po co przerabiać utwory ostatecznie skończone i genialne? To dylemat, który stoi przed muzykami chcącymi na jazzowo grać Chopina. Jest to problem, który jest, był i będzie aktualny, bo muzyka czerpiąca z muzyki to praktyka znana od stuleci, nieobca także Fryderykowi”<sup>6</sup>. Także sami jazzmani zdają się zauważać te problemy. Andrzej Jagodziński podkreśla, że „to, co robimy, wywołuje niekiedy dyskusje, nawet gorące i to jest zrozumiałe”<sup>7</sup>.

Przykłady jazzowych opracowań utworów Chopina można przytaczać „bez końca”. Na świecie pojawiły się one już w 1938 roku za sprawą zespołu John Kirby and his Orchestra. Opracowano wówczas *Walc Des-dur* op. 64 nr 1 („minutowy”)<sup>8</sup>. W Polsce po raz pierwszy próby takie podjął w II połowie XIX wieku kwartet Novi Singers, który wydał płyty *Novi Sing Chopin* w 1971 roku oraz *Chopin Up To Date* w 1977 roku. Były to właściwie transkrypcje, rozpisane oryginalnie na cztery głosy, ale bez elementów improwizacji.

W kolejnych latach pojawiały się liczne propozycje polskich jazzmanów, którzy postanowili opracować różne utwory Chopina. Warto wspomnieć o wersjach fortepianowych: *Preludium c-moll* przedwcześnie zmarłego Mieczysława Kosza; płytach tria Jagodzińskiego: *Chopin* (1993), *Chopin – Live At The National Philharmonic* (1995), *Chopin Once More* (1999), *Metamorphoses* (1999), *Sonata b-moll* (2009) oraz *Chopin les brillantes* (2010); Leszka Możdżera: *Chopin – Impresje* (1994), *Impressions On Chopin* (1999); tria Leszka Kułakowskiego *Chopin And Other Songs* (1995), tria Filipa Wojciechowskiego: *Classic Jazz, Inny Chopin, Chopin* (2010), Krzysztofa Herdzina *Chopin* (1996); Włodzimierza Nahornego *Fantazja Polska* (2000), *Chopin Genius Loci* (2010) wraz ze swoim sekstetem czy Adama Makowicza *Reflections On Chopin* (2000), a także wspólnie z Możdżerem *Makowicz vs. Możdżer at the Carnegie Hall* (2004).

Zrozumiałe jest zainteresowanie polskich pianistów jazzowych spuścizną twórczą Chopina, który skomponował najwięcej swoich utworów właśnie na fortepian. Niemniej jednak znane są także jazzowe opracowania utworów kompozytora w innej obsadzie wykonawczej zawarte na płytach: wokalistek Lory Szafran *Tylko Chopin* (1994), która zaśpiewała do słów Justyny Holm dwanaście melodii zaaranżowanych przez Bernarda Maselego, zaczerpniętych z preludium, mazurków, nokturnów, a nawet z *Koncertu fortepianowego f-moll* op. 21 nr 2; Grażyny Auguścik i Urszuli Dudziak *To i bola* (2000); Ingi Lewandowskiej wraz z Kubą

<sup>6</sup> T. SZACHOWSKI: *Chopin goes jazz*. „Jazz Forum” 2010, nr 3, s. 41.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 41.

Stankiewiczem *Chopin Songbook* (2003), a także warszawsko-paryskiego kwintetu jazzowego wraz z orkiestrą symfoniczną *Chopin Symphony Jazz Project* (2010) oraz różnych wykonawców *The Other Side Of Polonia Records, vol. 1 – Chopin* (1995) i *Astigmatic – Inspired By Chopin* (2008) w składzie międzynarodowym<sup>9</sup>.

Ogromną rolę w opracowywaniu dzieł Chopina odgrywał dobór instrumentarium. Można wśród nich znaleźć obsady solowe, przeważnie fortepiano-we (Moździerz, Jagodziński, Nahorny, Makowicz, Kosz i inni), duety (np. Moździerz i Namysłowski), kameralne (przede wszystkim tria np. Jagodzińskiego czy Wojciechowskiego), ale też zespołowe (np. Sekstet Nahornego). Kułakowski zaprosił do współpracy orkiestrę symfoniczną tłumacząc, że jego celem było osiągnięcie współczesnego, dwudziestowiecznego brzmienia wychodzącego poza estetykę jazzu. Pojawiały się także wersje wokalnie-instrumentalne: duety wokalne (np. Auguścik i Dudziak) czy zespoły kameralne (np. kwartet Novi Singers).

## Mazurki Fryderyka Chopina w opracowaniach polskich jazzmanów

W liczącej pięćdziesiąt siedem utworów księdze chopinowskich *Mazurków* podziwiamy różnorodność form i treści, wyrażających bogatą skalę uczuć i nastrojów – lirykę, heroizm, refleksję, żywiołowość, sielankowość, ale też dramat, a nawet tragizm. Te cechy wyrazowe charakteryzują również mazurki opracowane na jazzowo. Jazzmani wielokrotnie nagrywali następujące mazurki:

- *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4 – Novi Singers (na obu płytach); Leszek Kułakowski Trio, Adam Makowicz, Lora Szafran (*Tylko Kocham*); Warsaw Paris Jazz Quintet (*Longing*);
- *Mazurek g-moll* op. 24 nr 1 – *The Other Side Of Polonia Records, vol.1 – Chopin*; Leszek Moździerz (dwie wersje); Włodzimierz Nahorny; Warsaw Paris Jazz Quintet (*Other Changes*);
- *Mazurek F-dur* op. 68 nr 3 – Leszek Moździerz (na obu płytach); Krzysztof Herdзин; Grażyna Auguścik i Urszula Dudziak;
- *Mazurek f-moll* op. 68 nr 4 – Trio Andrzeja Jagodzińskiego (wielokrotnie); Novi Singers (na obu płytach);

---

<sup>9</sup> Przytoczone przykłady nie wyczerpują bogatej spuścizny jazzowych opracowań Chopina. Warto wspomnieć zatem o nawiązaniach innych jazzmanów, które nie zyskały aż takiej popularności, m.in. pianistów: Mateusza Kolakowskiego, Piotra Kałużnego, Sławomira Jaskułke, Pawła Perlińskiego, Władysława Senddeckiego czy też saksofonisty Leszka Żądło.

- *Mazurek C-dur* op. 33 nr 2 – Leszek Możdżer; Filip Wojciechowski Trio (wielokrotnie);
- *Mazurek a-moll* op. 68 nr 2 – Włodzimierz Nahorny; Filip Wojciechowski Trio;
- *Mazurek C-dur* op. posth. 67 nr 3 – Lora Szafran (*Tylko dom*); Warsaw Paris Jazz Quintet (*Amber Voyage*);
- *Mazurek e-moll* op. 41 nr 1 – Novi Singers (na obu płytach);
- *Mazurek g-moll* op. posth. 67 nr 2 – trio Andrzeja Jagodzińskiego (wielokrotnie);
- *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2 – Leszek Możdżer (na obu płytach);
- *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4 – Leszek Możdżer;
- *Mazurek a-moll* op. 57 nr 4 – Leszek Możdżer;
- *Mazurek a-moll* op. 7 nr 2 – Leszek Kułakowski.

Jakie dzieła wybierają zatem najczęściej jazzmani i w jaki sposób nawiązują oni do kompozycji Chopina? Są to zazwyczaj popularne miniatury, charakterystyczne, o wyrazistej melodyce i akordowym, trójdźwiękowym typie akompaniamentu, do których niewątpliwie zaliczyć należy także mazurki.

Do najczęściej opracowywanych przez polskich jazzmanów utworów Chopina należą, obok *Preludium e-moll* op. 28 nr 4, liczne mazurki: popularny *a-moll* op. 17 nr 4, który posiada wyrazistą harmonikę i łatwą do zapamiętania melodię, *g-moll* op. 24 nr 1, który niezwykle interesująco opracowali m.in. w duecie Leszek Możdżer i Zbigniew Namysłowski na płycie *Chopin – Impresje*, będącej płytą solową z gościnnym udziałem Tomasza Stańki oraz Zbigniewa Namysłowskiego. „To już nie tylko transformacja pewnego wzorca stylistycznego w swing, ale wydobywanie nowych głosów i faktur, przy jednoczesnym pogłębianiu wymiarów przestrzenno-czasowych utworu. W efekcie stworzył Możdżer nowy rodzaj narracji”<sup>10</sup>. Licznych interpretacji doczekały się także Mazurki: *F-dur* op. 68 nr 3, który zdaniem wykonawców muzyki jazzowej jest bardzo podatny na improwizację oraz posiada bardzo charakterystyczną motywikę, *f-moll* op. 68 nr 4, *C-dur* op. 33 nr 2, *C-dur* op. posth. 67 nr 3 czy *a-moll* op. 68 nr 2. Ciekawy zabieg metro-rytmiczny zastosował w opracowaniu Mazurka *a-moll* op. 7 nr 2 Kułakowski, który metrum trójdzielne zamienił na 5/4.

---

<sup>10</sup> Por.: K. BRODAK: *Chopin i jazz: za, a nawet przeciw*. Ruch Muzyczny – <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1437> [dostęp: 6.02.2015].

## Opinie jazzmanów na temat nawiązań do muzyki Fryderyka Chopina w jazzie

Jazzmani chętnie wypowiadali się na temat nawiązań do muzyki Chopina. Poniżej przedstawiam niektóre z wypowiedzi:

Jagodziński:

muszą to być fragmenty utworów wycięte z większych całości, takie fragmenty, które mogłyby pełnić funkcję standardu jazzowego. Dla mnie Chopin to przede wszystkim melodyka i harmonia. Jesteśmy z tej części świata i dla nas ta muzyka ma szczególne znaczenie<sup>11</sup>.

Według Jagodzińskiego Chopin wymaga specjalnego podejścia:

Trzeba to robić w stylu, w poetyce, w jakiej temat jest utrzymany. I improwizacja, i oryginał powinny tworzyć przestrzeń koherentną. A więc jeśli improwizuję, jeśli prowadzę melodię, to powinienem prowadzić ją w taki sposób, który przypominałby język kompozytora<sup>12</sup>.

Moździerz w wielu opracowaniach najpierw cytuje oryginał, po czym odchodzi od klasycznego wzorca tematu do improwizacji.

Zwracam uwagę głównie na melodykę. To jest element, który decyduje o ostatecznym kształcie utworu i ma wpływ na brzmienie. Ale mogą to też być inne elementy jak np. frapujący zwrot akordów czy jakaś fajna faktura... Istnieje natomiast problem trójmiaru. Jazzman coś z tym fantem musi zrobić! Nie ma na to jednej recepty. Na ogół nie gra się jazzu na 3/4, w całym koncercie mogą to być najwyżej dwa, trzy utwory, generalnie gra się na cztery. Ja wybrałem z tego w ten sposób, że np. Mazura, który jest na 3/4 gram na cztery<sup>13</sup>.

Herdzin:

Jako jazzman z muzyki Chopina wybrałbym w pierwszym rzędzie harmonię, która jest wyjątkowo bogata, niekiedy wykraczająca poza epokę. [...] trójmiar musi być w jazzie sprowadzony do bezwzględnej postaci rytmicznej<sup>14</sup>.

Makowicz:

liczy się tylko możliwość nadania chopinowskiemu oryginałowi funkcji standardu... Z Chopina trzeba brać tylko główne, albo wybrane wątki do impro-

---

<sup>11</sup> T. SZACHOWSKI: *Chopin i jazz*. „Jazz Forum” 1999, nr 12, s. 43.

<sup>12</sup> IDEM: *Chopin goes jazz...*, s. 43.

<sup>13</sup> IDEM: *Chopin i jazz...*, s. 43.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 44.

wizacji, bo gdyby grać go więcej, to trzeba po prostu tylko interpretować to co jest zapisane. Chopina w całości nie da się improwizować<sup>15</sup>.

Nahorny:

jak ja to robię? Posługuję się najczęściej trzema elementami. Po pierwsze – oryginalne cytaty, po drugie – elementy przekomponowane na podstawie oryginału, po trzecie – pomysły własne, które moim zdaniem decydują tak naprawdę o wartości tego „nowego” utworu. Mogą to być napisane przeze mnie tematy, a nawet zdarzyło mi się napisać w Fantazji stylizowanego mazurka<sup>16</sup>.

## Kontekst krytyczny nawiązań do muzyki Fryderyka Chopina w jazzie

Opinie, czy „przerabianie” wybitnych utworów Chopina działa na niekorzyść opracowań, czy może jednak nadanie utworom kompozytora cech standardu jazzowego sprawia, że zyskują one na znaczeniu, są podzielone. W dyskurs o celowość nawiązań polskich jazzmanów do kompozycji Chopina chętnie włączają się także muzykolodzy, kompozytorzy czy krytycy muzyczni. Oceniając omawiane zjawiska z perspektywy muzykologicznej, zwracają uwagę w swoich krytykach na następujące aspekty:

Tomasz Szachowski:

Niewątpliwie jazzowe opracowania pozwalają muzyce Chopina w pośredni sposób trafić do nowego audytorium. A ponadto improwizowanie „na temat Chopina” pozostaje w zgodzie z procesem twórczym kompozytora, Chopin był przecież mistrzem improwizacji. Są jednak zdecydowane głosy krytyków idei „przeróbek” jazzowych muzyki Chopina, którzy podkreślają, że romantyzm jest zjawiskiem zbyt odległym, by synteza muzyki ówczesnej i dzisiejszej mogła znaleźć swe historyczne uzasadnienie. Zarzucają także jazzmanom przerabiającym muzykę Chopina kierowanie się pobudkami merkantylnymi, a nie artystycznymi, a ponadto brak smaku muzycznego. Dyskusja trwa. A jednak biegu wypadków nie da się już odwrócić – powstaje coraz więcej płyt z jazzowymi opracowaniami muzyki Chopina. Co więcej, głównymi odbiorcami tych opracowań są melomani muzyki klasycznej, a koncerty odbywają się zwykle w filharmoniach albo na festiwalach muzyki poważnej<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>17</sup> IDEM: *Jazzowe opracowania muzyki Fryderyka Chopina* – <http://culture.pl/pl/artykul/polski-jazz> [dostęp: 5.02.2015].

Adam Sławiński:

Jazzowy dyskurs na tematy chopinowskie niesie pewne niebezpieczeństwa [...] deprecjacji gatunkowej [...], przybywa dźwięków, a ubywa jakby treści [...] gdzieś się ulatniają specyficzne walory oryginału<sup>18</sup>.

Ponadto przestrzega on, że „»Chopin na jazzowo« to nie Chopin”<sup>19</sup>.

Zupełnie odmiennego zdania jest natomiast Grzegorz Michalski:

Czy można przerabiać Chopina i do jakiego stopnia? Oczywiście, że można. [...] każdy utalentowany artysta może usiąść i improwizować na tematy chopinowskie. Inna sprawa, czy nam się to podoba, czy nie<sup>20</sup>.

Bohdan Pociąg, recenzując płytę *Chopin*, z aprobatą, a nawet entuzjazmem, pisze o niej, iż jest doskonała i oryginalna zarazem:

świeżość inwencji; wytworny smak i elegancja – cechy sztuki wyższej, arystokratycznej w najlepszym znaczeniu [...]. Jagodziński bierze z muzyki Chopina tematy w szerokim sensie: wyraziste struktury, sugestywne postacie, rysunki, kształty głównie melodyczne, czasem też z inspirującym elementem harmoniki. Jagodziński – w swojej dziedzinie tknięty niewątpliwie iskrą geniuszu [...] rozwija chopinowskie elementy formy w fascynujące kompozycje jazzowe [...]. Bardziej jeszcze istotne wydaje się to, że Chopin z jazzem spotykają się tu we wspólnej płaszczyźnie improwizacji<sup>21</sup>.

Przytoczone wyżej wypowiedzi świadczą o tym, że każdy z jazzmanów miał własny, interesujący, często odmienny sposób podejścia do utworów Chopina. Opracowania, transkrypcje, parafrazy czy aranżacje dzieł Chopina to ujęcia nowe i niezwykle. Nie można im odmówić inwencji i profesjonalizmu. Jazzmani bowiem z należytym szacunkiem realizowali omawiane projekty<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> IDEM: *Chopin i jazz...*, s. 47.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> B. POCIĄG: *Recenzja płyty Andrzej Jagodziński Trio, Chopin*. „Jazz Forum” 1994, nr 4–5, s. 32–33.

<sup>22</sup> Czytelników zainteresowanych dodatkową literaturą poświęconą opracowaniom muzyki Fryderyka Chopina na jazzowo odsyłam do następujących publikacji: K. BRODAKCI: *Chopin i jazz* oraz *Chopin na jazzowo – za i przeciw*. W: *Historia jazzu w Polsce*. Kraków 2010, s. 560–572; K. NIŻNIK: *Chopin jako źródło inspiracji dla muzyków jazzowych*. W: *Chopin w kulturze polskiej*. Red. M. GOŁĄB. Wrocław 2009, s. 443–452; W. NAHORNY: *Twórczość Chopina jako źródło inspiracji w muzyce jazzowej*. Praca doktorska. Akademia Muzyczna w Gdańsku. Gdańsk 2009; J. GALARY: *Opracowania utworów Chopina w polskim jazie w okresie 1922–2001*. Praca magisterska. Akademia Muzyczna we Wrocławiu. Wrocław 2002.

## Mazurek a jazz w Polsce

Mimo iż najliczniejszą grupę nawiązań w jazzie stanowiły mazurki Chopina, nie tylko one poddawane były opracowaniom w historii jazzu naszego kraju. Sięgano bowiem często także do mazurków innych twórców. Wśród nich warto wymienić Romana Maciejewskiego, dwudziestowiecznego kompozytora, w którego dorobku odnaleźć można około sześćdziesięciu mazurków na fortepian. Jego spuścizną kompozytorską w tym zakresie zainteresował się polski pianista jazzowy Nahorny, który opracował cztery mazurki kompozytora: Mazurek nr 13, Mazurki nr 12 i 14, kryjące się w jednym utworze Nahornego zatytułowanym *Dwójniak* oraz Mazurek nr 1, który zawarł Nahorny w kompozycji *Potrójniak* wraz z *Mazurkiem g-moll* op. 24 nr 1 Chopina oraz *Mazurkiem* op. 50 nr 1 Karola Szymanowskiego. Wszystkie te utwory znajdują się na płycie Sekstetu Włodzimierza Nahornego „Chopin Genius Loci” (2010).

Ciekawą propozycją muzyczną jest także pieśń wojskowa *Jeszcze jeden mazur dzisiaj* Fabiana Tymulskiego, skomponowana w 1863 roku do słów Ludwika Ksawerego Pomian-Łubińskiego, do którego nawiązał Piotr Baron w utworze pod tym samym tytułem zawartym na płycie poświęconej polskiej muzyce ludowej *Take one* (1995). Utwór ten utrzymany jest w formie mazura. Innym interesującym utworem jest *Hymn Polski*, powstały we Włoszech w 1797 roku jako pieśń Legionów Dąbrowskiego. Ma on nie tylko formę i charakter mazurka, ale też był i jest znany pod nazwą *Mazurka Dąbrowskiego*. Ten ważny w historii naszego kraju utwór do słów Józefa Wybickiego opracowali na kasecie *Rozorana miedza* (1993), Rawianie (Barbara i Janusz Furmańscy, Marian Sikora, Stanisław Wojciechowski, Czesław Marczak) i sąsiedzi (Krzysztof Ścierański oraz Włodzimierz Kiniorski).

Jazzmani komponowali także swoje własne mazurki. Podjęli się tego m.in. skrzypek Michał Urbaniak (*Folky/Mazurka*, płyta *My One And Only Love* z 1996 roku), saksofonista Namysłowski (*Mazurka Uborka* – płyta *Dances* z 1997 roku), czy pianiści: Nahorny (*Próżno płakać* – płyta *Chopin Genius Loci* z 2010 roku) i Artur Dutkiewicz, który całą płytę poświęcił tej formie (*Mazurki* z 2011 roku).

Podczas odbywającego się od 2010 roku Festiwalu *Wszystkie Mazurki Świata*<sup>23</sup>, wielu jazzmanów miało możliwość przedstawić swój dorobek artystyczny związany z tą formą. I tak podczas pierwszej edycji festiwalu ze sposobności tej skorzystali wspomniani już Dutkiewicz oraz Urbaniak, w 2011 roku Grzech Pio-

<sup>23</sup> Oficjalna strona internetowa Festiwalu *Wszystkie Mazurki Świata* – <http://www.festivalmazurki.pl/> [dostęp: 30.01.2015].

trowski, balansující na krawędzi jazzu, folkloru i muzyki filmowej, oraz Marcin Pospieszalski wraz z Janem i Mateuszem Smoczyńskimi, w 2012 roku ponownie Dutkiewicz (program z płyty *Mazurki*) oraz Stańko w koncercie *Kujawy*, a w 2013 roku Zbigniew Namysłowski Quintet. Z licznych przykładůw przytoczonych w tekście wywnioskować można, że mazurek w polskich opracowaniach jazzowych trafił na „podatny grunt”. Liczne nawiązania do mazurkůw Chopina i innych kompozytorůw, czy teź kompozycje własne polskich jazzmanůw nawiązujące do omawianej formy, jak růwnieź bogactwo srodkůw wykonawczych w podejmowanych nawiązaniach, świadczą o atrakcyjności tej formy w naszej kulturze muzycznej oraz potrzebie twórczego jej „przetwarzania”.

ZOFIA KOMUSZYNA

## Mazurka v polských jazzových zpracováních

### Shrnutí

Tento článek se věnuje problému účelnosti a četnosti navázání polských jazzmanů na mazurky. Tento útvar jako národní dědictví značnou měrou ovlivnil světovou kulturu, ve velké míře kvůli mazurkám Fryderyka Chopina.

Autorka se snaží odpovědět na zásadní otázku, zda je opodstatněné zpracování Chopinových děl v jazzovém pojetí, jestliže to jsou skladby dokončené a poznamenané géniem jejich tvůrce. Proto se autorka mimo jiné pozastavuje nadspojeními vynikajícího pianisty a jazzu. Nikoli bez významu je také geneze navázání jazzmanů na tento hudební útvar. Je nutné zdůraznit, že mnoho mazurek tohoto pianisty představovalo předmět zájmu pro polské jazzové hudebníky.

V článku lze kromě toho najít úryvky výpovědí jazzmanů o způsobech, jakými zpracovali Chopinovy mazurky, a také kritická hodnocení muzikologů či hudebních kritiků o účelnosti činností tohoto typu. Názory se v tomto ohledu různí.

Přesto však nejen Chopinovy mazurky, kromě toho, že jsou velmi populární, představují inspirační zdroj pro polské jazzmany. V jazzové literatuře si našly své místo také mazurky skladatelů Romana Maciejewského, Karola Szymanowského, Fabiana Tymulského, působících v 20. století, a dále ty, které jsou původními skladbami jazzových hudebníků.

**Klíčová slova:** mazurka, polská lidová hudba, jazz v Polsku, Fryderyk Chopin, domácí hudební folklor, 20. století.

ZOFIA KOMUSZYNA

## The mazurka in Polish jazz compositions

### Summary

The following paper concerns the problem of appropriateness and frequency of references to the mazurka made by Polish jazz musicians. This genre, as national heritage, had a profound influence on the world culture, largely due to the mazurkas composed by Fryderyk Chopin. The author addresses the fundamental question if it is appropriate to adapt Chopin's piano pieces for jazz when they are ultimately brilliant compositions displaying the composer's genius. Hence, she searches for connections of this outstanding pianist with jazz and also traces references to the genre of the mazurka in jazz compositions. It is worth emphasizing that many of Chopin's mazurkas became the focus of attention for Polish jazz musicians. The paper quotes jazz composers' remarks concerning the ways of adaptations Chopin's mazurkas as well as critical remarks of musicologists and music critics about the appropriateness of such attempts. The opinions on the subject matter are divided. Nevertheless, not only Chopin's mazurkas, although very popular, are the source of inspiration for Polish jazzmen, but also the mazurkas of such twentieth-century composers as Roman Maciejewski, Karol Szymanowski and Fabian Tymulski, as well as those composed by jazz musicians themselves.

**Key words:** the mazurka, Polish folk music, jazz in Poland, Fryderyk Chopin, native folk music, 20th century.

UNIA EUROPEJSKA  
EUROPEJSKI  
FUNDUSZ SPOŁECZNY



KAPITAŁ LUDZKI  
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI

### Człowiek – najlepsza inwestycja\*

Artykuł pt. *Mazurek w polskich opracowaniach jazzowych* autorstwa Zofii Komuszyny współfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego\*



BRYGIDA SORDYL

## Od folkloru do folku, czyli tradycje, inspiracje i przeobrażenia na przykładzie muzyki ludowej Beskidu Żywieckiego

Muzyka ludowa odgrywa ogromną rolę w kształtowaniu i podtrzymywaniu tożsamości etnicznej i narodowej. Tradycyjna muzyka wiejska naszych przodków była nie tylko elementem zabawy, ale też oddawała stany emocjonalne prostych ludzi. Bazująca na słuchu, pamięci i muzykalności wykonawcy, przekazywana z dziada pradiada, przetrwała do dziś. Z racji swej niepowtarzalności zyskuje coraz większe grono kontynuatorów. Przez lata zebrana, spisana i sklasyfikowana, dziś wielokrotnie spełnia podobne funkcje. Nigdy jednak nie będzie dokładnie taka sama jak kiedyś. Poprzez środki masowego przekazu (radio, telewizję, Internet), które znacząco wpłynęły na jej kształt, z czasem zmieniła swoje oblicze, stając się zjawiskiem użytkowo-widowiskowym.

Temat, który podejmuję w niniejszym artykule – *Od folkloru do folku czyli tradycje, inspiracje i przeobrażenia na przykładzie muzyki ludowej Beskidu Żywieckiego* – porusza problem muzyki ludowej jako źródła działań artystycznych.

Termin *folklor*, którego wprowadzenie w 1846 roku przypisuje się angielskiemu antykwariuszowi Williamowi Thomsowi<sup>1</sup>, definiowany był wielokrotnie i różnie. Według Bogusława Linette: „folklor jest wytworem określonej grupy spo-

---

<sup>1</sup> V. KRAWCZYK-WASILEWSKA: *Współczesna wiedza o folklorze*. Warszawa 1986, s. 9.

leczej, która uprawia twórczość w sposób spontaniczny, kierując się własnymi określonymi prawami”<sup>2</sup>. Z kolei według Jadwigi i Mariana Sobieskich:

Folklorem nazywamy te dziedziny twórczości ludowej, które nie przejawiają się w konkretnym materiale, uchwytnym kształcie i nie pozostawiają po sobie trwałego śladu w postaci realnych przedmiotów, jak to ma miejsce w zakresie plastyki ludowej. Tworzywem folkloru jest dźwięk, niepisane słowo, gest, a efektem – ludowa muzyka wokalna i instrumentalna, ludowa literatura i tańce ludowe, które przeniknęły się wzajemnie jak najściślej<sup>3</sup>.

Folk, a więc zjawisko ze współczesnej sceny muzycznej, definiowany jest w literaturze jako „wytwór artystyczny intencjonalnie pochodny folkloru”<sup>4</sup>. Należy więc rozumieć, że muzyka folkowa jest formą powstałą z połączenia różnych gatunków muzycznych z muzyką ludową. W Polsce muzyka folkowa narodziła się w latach 90. XX wieku jako twórczość młodzieżowa oparta na muzyce źródeł. Z początku nie sięgano jednak po folklor Polski, a muzykę indyjską, celtycką (irlandzką), andyjską, łemkowską, ukraińską.

Sam termin *muzyka folkowa* pojawił się pod koniec lat 70. w Polskim Radiu. Według Marii Baliszewskiej:

folk oznacza wszystkie możliwe formy przetwarzania, odtwarzania polskiej muzyki ludowej przez nowych wykonawców, którzy już nie mają bezpośredniego związku z żywą tradycją. Nie musi to mieć związku z konkretnym regionem, miejscem, sytuacją, czasem. Jest to granie przez wykonawców muzyki, która im się podoba, z którą chcą się identyfikować<sup>5</sup>.

Ta bardzo szeroka definicja z czasem okazała się zbyt ogólna z uwagi na bogactwo nurtów i odmian tego gatunku. Tomasz Rokosz wyróżnia kilka trendów muzyki folkowej, takich jak: pop-folk, folk-rock, folk-jazz, muzyka koźreni, muzyka etniczna, *world music*<sup>6</sup>. Obecnie można do nich zaliczyć także etno-elektro.

<sup>2</sup> B. LINETTE: *Folklor muzyczny stosowany*. W: *I forum folklorystyczne Płock* – 76. Red. G. POTERAŃSKA. Warszawa 1977, s. 37.

<sup>3</sup> M. i J. SOBIESKY: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973, s. 571.

<sup>4</sup> Wywiad z Janem Stęszewskim – J. ŻMUDZIŃSKI: *Folk przeciw kiczowi*. „Czas Kultury” 2000, nr 4, s. 9.

<sup>5</sup> E. WRÓBEL: *Imiona folku*. W: *Encyklopedia polskiego folkloru*, Ossower – [www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuły/imiona\\_folkloru.htm](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuły/imiona_folkloru.htm) [dostęp: 10.02.2014].

<sup>6</sup> T. ROKOSZ: *Między muzyką wsi a folkiem (1)*. W: *Encyklopedia polskiego folkloru*, Ossower – [www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuły/miedzy\\_muzyka\\_wsi\\_a\\_folkiem.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuły/miedzy_muzyka_wsi_a_folkiem.html) [dostęp: 11.02.2014].

Muzyka ludowa, jak i cały folklor, zmienia się i przekształca, jest żywa. Świat i technologia idą do przodu, a człowiek wraz z nimi. Choć podejmuje się próby rekonstrukcji dawnego brzmienia i starej manieri wykonawczej, nie jest to zadanie proste z uwagi na coraz mniejszą w dzisiejszych czasach szansę zetknięcia się z autentykiem.

Terenem, gdzie tradycja zachowała się szczególnie dobrze i nadal można spotkać wielu jej nosicieli, są regiony górskie. Działają tam liczne tradycyjne zespoły ludowe – np. na obszarze Żywiecczyny aktywnych jest ponad 20. Poza nimi można się doliczyć około 30 samodzielnych kapel grających muzykę ludową tradycyjną, ale także stylizowaną oraz folkową. Przyczyn ich aktywności upatrywać można m.in. w niewygasającej potrzebie poznawania własnych korzeni, nakładającej się na radość i imperatyw muzykowania.

Jedną z funkcji zespołów ludowych, poza kontynuacją bądź wskrzeszaniem dawnych tradycji, jest zaspokajanie potrzeb współczesnego odbiorcy – stąd tak odmienne sposoby przekazywania tradycji. Jedni starają się zaprezentować ją jak najwierniej, nie biorąc pod uwagę medialnej atrakcyjności przekazu, inni odbiegają od autentyku, by widowisko uatrakcyjnić. Niezależnie od wybranej drogi zespoły takie w moim przekonaniu przyczyniają się do popularyzacji dawnego repertuaru poprzez zainteresowanie młodego pokolenia słuchaczy muzyką, której ci być może nigdy nie słyszeli.

Jako muzyk wywodzący się z regionu Beskidu Żywieckiego od lat obserwuję związaną z folklorem działalność artystyczną w tym regionie, w której też czynnie uczestniczę. Aktywne obecnie na tym terenie samodzielne kapele ludowe w większości zaczynają od występów w ramach większych zespołów ludowych. Tam poznają melodie podstawowe potrzebne do układów tanecznych, czyli koła, siustanego, obyrtki i hajduka, oraz melodie pieśni żywieckich, a także melodie z sąsiadującego z nami Beskidu Śląskiego. Przygotowując programy na festiwale ogólnopolskie i międzynarodowe, zespoły często przedstawiają widowiska obrzędowe. Odtwarzając tradycje muzykowania, związane z obrzędowością doroczną, świętami kościelnymi i rodzinnymi, muzycy poznają wiele nut, które ściśle związane były z życiem ludu.

Trzeba mieć jednak świadomość nieuchronności zmian wynikających z faktu, że w dzisiejszych czasach kapele ludowe coraz częściej i dalej podróżują, w kraju i za granicą uczestnicząc w konkursach i festiwalach folklorystycznych, gdzie stykają się z inną tradycją, innym repertuarem, innym wykonawstwem.

Pierwszym, niejako „naturalnym” wyjściem poza ścisły region jest dla nas fascynacja muzyką Podhala. Sabalowe nuty, gra „na raz”, natężony śpiew podhalański – wszystkie te elementy wzbogaciły i uatrakcyjniły repertuar muzycz-

ny kapel beskidzkich. Z Zakopanego niedaleko nam na Słowację, a z Żywca do Czech, dlatego kolejnym odkryciem kapel ludowych staje się muzyka sąsiadów z zagranicy. Ich folklor, tak dobrze pielęgnowany, trochę znajomy, a trochę inny, przyciąga, częściowo wypierając to, co do tej pory tradycyjnie się grywało. Kapela powiększona o kilku skrzypków, cymbały i klarnet – zespół umożliwiający rozbudowaną harmonię, zdaje się wydobywać z muzyki więcej bogactwa niż składy tradycyjne. Podobnie przyciągające są charakterystyczne maniery wokalne, nieobecne w kulturze rodzimej.

Muzyczna podróż poznawcza nie kończy się jednak na regionach sąsiednich. Poza całą muzyką pasma Karpat, która daje się nam poznać w coraz to nowych odsłonach, w muzycznym krajobrazie pojawiają się także Bałkany – z Bułgarii, Macedonii, Rumunii, Serbii pochodzą kolejne zachwycające swym brzmieniem melodie. Niespotykane dotąd skale i rytmy wyciskają swoje piętno na upodobaniach, a w konsekwencji także repertuarze i praktyce wykonawczej muzykantów Beskidu Żywieckiego.

Zjawisko to można oceniać różnie. Niewątpliwie dzięki zespołom ludowym, a tym samym zetknięciu się z folklorem muzycznym, młodzi ludzie mogą wiele usłyszeć i wiele się nauczyć – nie tylko o swoim regionie, ale także innych kulturach. Niektóre kapele potrafią łączyć to eksperymentatorskie podejście z równoległą dbałością o tradycję, natomiast inne, niestety, odchodzą od rodzimego muzykowania, tworząc własny styl gry.

Tradycyjne muzykowanie korzysta dziś ze wszystkich możliwości, jakie stwarza współczesność w zakresie kształcenia się, poznawania oraz udoskonalania swojego warsztatu, jak również uprawiania praktyki wykonawczej. Spośród ludzi grających muzykę ludową Żywiecczyzny i nie tylko, wielu podjęło studia w akademiach muzycznych. Mimo oczywistych różnic w technice i aparacie gry, pomimo wejścia na ścieżkę profesjonalną, kontynuują oni swoje zamiłowanie do muzyki ludowej. W miarę swojego rozwoju zaczynają wykorzystywać nabyte umiejętności do przetwarzania i opracowywania muzyki ludowej na wiele sposobów. Ze względu na potrzeby współczesnego odbiorcy coraz bardziej powszechne i popularne stało się łączenie folkloru z innymi gatunkami muzycznymi, jak: muzyka klasyczna, jazz, blues, rock, pop czy elektro. To właśnie folk stał się płaszczyzną twórczości tej grupy muzyków. Zespołów grających muzykę folkową na terenie przeze mnie opisywanym jest zaledwie kilka – są nimi: kapela Psio Crew, Besquidians, PoPieronie, a także Gooral.

Swoje obserwacje chciałabym zilustrować na przykładzie kapeli PoPieronie, którą od 5 lat tworzy pięcioro młodych muzyków. Od dzieciństwa każdy z nich dorastał wśród tradycji i kultury Beskidu Żywieckiego, które towarzysząc im na

co dzień, stały się fundamentem kształtującym ich wrażliwość na muzykę regionu. Mimo różnych specjalizacji, splatając swoje pasje twórcze tworzą unikatowy styl gry inspirowany muzyką głęboko zakorzenioną w ich góralskiej tożsamości. Będąc przez wiele lat członkami regionalnych zespołów ludowych, mieli okazję poznać muzykę pogranicza kultur: polskiej, czeskiej, słowackiej oraz węgierskiej. W ich twórczości można dostrzec także pierwiastki muzyki klasycznej, jazzu oraz popu. Kształcąc się w kierunkach muzycznych nie wyrzekli się swojego dziedzictwa. Nie zgadzam się z twierdzeniem, że praktyka ludowa i artystyczna wykluczają się. Wręcz przeciwnie, każda z nich wnosi swoje indywidualne wartości, które wzajemnie się dopełniają. Profesjonalne podejście do muzyki, przy jednoczesnej znajomości tradycji, wyczula ucho na to, co było i jest w tej tradycji ważne.

Z uwagi na obserwowaną na Żywiecczyźnie fascynację kapel muzyką Słowacji, Czech, Węgier, a także muzyką cygańską, członkowie kapeli PoPieronie postanowili na potrzeby swojej pierwszej płyty wydobyć oryginalne, w tym także zapomniane melodie Beskidu Żywieckiego i na nowo podać je szerokiej publiczności. Wybierając repertuar płytowy, posilali się melodiami zawartymi w zbiorach Stefana Mariana Stoińskiego, Józefa Miksia i Jadwigi Bobrowskiej, a także korzystali z nagrań archiwalnych.

Pierwszy przykład muzyczny to melodia z prywatnych zbiorów Kazimierza Boguckiego. Nagrania dokonano w 1964 roku w Starej Karczmie w Jeleśni. Główni wykonawcy tej melodii nie zostali podani z imienia i nazwiska. Grupa grających tam muzyków nazwała się „Przygodnie zebraną grupą wykonawców”. Na nagraniu słyszymy skrzypka improwizującego na bazie uprzednio zaśpiewanej melodii, a także dudziarza, który poza burdonem, podbija rytm kontrpunktem na „i”. Charakterystyczne dla tego wykonania jest wystukiwanie rytmu nogą przez dudziarza.

Przeróbka kapeli PoPieronie brzmi następująco: muzycy, inspirując się wariacjami skrzypka, wymieniali się, improwizowali, a zróżnicowane instrumentarium przydało barw wykonaniu. Śpiew, melodia główna i jej przetworzenia pojawiają się na zmianę. Kroki, które zastąpiły przytupywanie, stały się częścią muzyki. Mamy jeszcze do czynienia z żartobliwym podejściem muzyki do tekstu, chociażby poprzez skrzypka imitującego barana.

## Zakończenie

Tradycja muzyczna inspiruje nas do twórczych działań we współczesnym świecie. Jan Paweł II powiedział: „Wierność korzeniom nie oznacza mechanicznego

kopii wzorów z przeszłości. Wierność korzeniom jest zawsze twórcza, gotowa do pójścia w głąb, otwarta na nowe wyzwania, wrażliwa na znaki czasu”<sup>7</sup>.

Zetknięcie się środowisk miejskich z folkielem dało wielu młodym ludziom szansę powierzchownego choćby poznania tradycji, do której być może innym sposobem by nie dotarli. Droga od folkloru do folku jest fascynująca, ale i ryzykowna. Muzyka nie zmienia się tylko z racji przemijania, ale przede wszystkim przez wzajemne łączenie się z tym co obce, odmienne, to często prowadzi do zatarcia się indywidualnych cech muzyki pochodzącej ze źródła. Swoboda opracowania i tworzenia musi być więc pojmowana z dużym dystansem, a także pokorą, nie może w żadnym wypadku przysłonić tego skąd pochodzimy i czemu zawdzięczamy tak bogatą rodzimą kulturę muzyczną. Muzycy, kompozytorzy, instruktorzy, nauczyciele, propagatorzy oraz kontynuatorzy kultury ludowej, w tym muzyki, powinni czuć się odpowiedzialni za tradycję, bowiem to, co dzisiejsze – jutro stanie się przeszłością, a więc, być może, folklorem. Muzyka i śpiew tych, którzy byli przed nami, zapisane są w naszych sercach, a my, nosiciele tej tradycji, powinniśmy to serce przekazywać dalej – dla tych, którzy przyjdą, aby wiedzieli, skąd przyszli i dokąd mają iść.

BRYGIDA SORDYL

## Od folkloru k folku, čili tradice, inspirace a přerody na příkladu lidové hudby Žywieckých Beskyd

### Shrnutí

Odlišnost, jaká rozděljuje pojmy folkloru a folku, se zpočátku může zdát nevelká, ba naopak, může se zdát, že jde o synonymní termíny, avšak po hlubším seznámení se s tímto tématem se ukazuje, že je poměrně významná. To, s čím se setkáváme na cestě poznání těchto dvou hudebních oblastí, je obrovsky důležité, zvláště pro folkové skupiny, které se ve své tvorbě inspirují hudbou kořenů. Vyrůstají z folkloru, cestou poznávají celou škálu barev tradiční hudby nejen své oblasti, ale také různých regionů Polska nebo jiných zemí, inspirují se jimi a začínají vytvářet vlastní obraz lidové hudby, který spojují se svým stylem provedení, výsledkem čehož je folková hudba. Úcta k tradicis-

---

<sup>7</sup> JAN PAWEŁ II, Kraków, Balice 10.06.1997, za: J.K. NOWAK: *Słownik górali żywieckich*. Żywiec 2000, s. 9.

pojená s vášní a chutí objevovat ještě neznámé hudební vrstvy představuje pro hudební skupiny a folkové soubory ohromnou výzvu.

**Klíčová slova:** folklor, folková hudba, tradice, tradiční hudba, hudba předků, hudba Żywieckých Beskyd, tradiční muzicírování, hudební zdroje, lidový zpěv, věrnost kořenům.

BRYGIDA SORDYL

### From folklore to folk, or, traditions, inspirations and metamorphoses based on the folk music of the Żywiec Beskids

#### Summary

The difference between the notions of folklore and folk may seem irrelevant and both terms may seem synonymous. Yet, upon a closer look into the subject matter, it can be seen that they are quite different. This is especially important for folk bands, which draw inspiration from ancestral music. Arising from folklore, these bands become familiar, along the way, with the wide range of traditional music, including local and that from other regions and countries, and thence they gain inspiration to produce their own idea of music to be combined with their performing style. The effect is folk music. Respect for tradition mixed with passion and readiness to discover unknown layers of music poses an enormous challenge for folk bands.

**Key words:** folklore, folk music, tradition, traditional music, ancestral music, music of the Żywiec Beskids, traditional music performing, music of the roots, folk singing, faithfulness to the roots.



MAGDALENA SZYNDLER

## *Barwy Ziemi – Głosy Natury*<sup>1</sup> – 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 Thomsa<sup>2</sup>, 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 Europie<sup>3</sup>. Z czasem formowały się liczne definicje *folkloru*, jednakże można było w nich zauważyć pewne tendencje, tj. o profilu literaturoznawczym czy o profilu etnograficznym.

---

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

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

<sup>3</sup> 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*<sup>4</sup>. 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”<sup>5</sup>.

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. muzykę<sup>6</sup>, zaś w grupie trzeciej: „potoczne rozumienie folkloru, jako synonimu całej tradycyjnej kultury ludowej”<sup>7</sup>.

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)<sup>8</sup>. 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 literaturoznawstwa<sup>9</sup>. 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-

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

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

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

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

<sup>8</sup> *Słownik folkloru polskiego...*, s. 108.

<sup>9</sup> *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 okoliczności<sup>10</sup>. 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)<sup>11</sup>.

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)<sup>12</sup>.

Współcześnie tradycyjny, autentyczny folklor jest właściwie *zamkniętą kartą*<sup>13</sup>. 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.]<sup>14</sup>.

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)<sup>15</sup>.

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

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

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

<sup>13</sup> J. BOBROWSKA: *Polska folklorystyka muzyczna...*, s. 20.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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”<sup>16</sup>.

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”<sup>17</sup>.

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 pośredni<sup>18</sup>. 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

<sup>16</sup> 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](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html) [dostęp: 2.01.2013].

<sup>17</sup> T. JANAS: *Folk w Polsce – próba prezentacji*. W: *Encyklopedia polskiego folkloru* – [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza\\_folkloryzmu\\_we\\_wspolczesnej\\_%20kulturze.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/oblicza_folkloryzmu_we_wspolczesnej_%20kulturze.html) [dostęp: 2.01.2013].

<sup>18</sup> 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](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 reżyseriach<sup>19</sup>.

Podobnie Oldřich Sirovátka<sup>20</sup> 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 wartościowania<sup>21</sup>.

Pod koniec lat 90. w Polsce narodziła się fala muzyki młodzieżowej opartej na muzyce tzw. źródeł<sup>22</sup>. Jak pisze Ewa Wróbel: „Podstawowym terminem określającym muzykę posiadającą związki z folklorem w Polsce jest muzyka folkowa lub po prostu folk”<sup>23</sup>.

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)<sup>24</sup>.

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)<sup>25</sup>.

Anna Czekanowska określa początki tego nurtu następująco:

<sup>19</sup> Za: T. ROKOSZ: *Oblicza folkloryzmu...* [dostęp: 2.01.2013].

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

<sup>21</sup> Ibidem.

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

<sup>23</sup> EADEM: *Imiona folku*. W: *Encyklopedia polskiego folku*, Ossower – [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona\\_folku.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/imiona_folku.html) [dostęp: 16.05.2012].

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

<sup>25</sup> 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 struktury<sup>26</sup>.

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 definicję<sup>27</sup>. 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 folku<sup>28</sup>.

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

---

<sup>26</sup> A. CZEKANOWSKA: *Pierwszy i drugi byt folkloru*. W: *Encyklopedia polskiego folku* – [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy\\_i\\_drugi\\_byt\\_folkloru.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/pierwszy_i_drugi_byt_folkloru.html) [dostęp: 03.01.2013].

<sup>27</sup> 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].

<sup>28</sup> M. TRĘBACZEWSKA: *Między folklorem a folkkiem...*, 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 kulinarnej<sup>29</sup>.

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 podłoża<sup>30</sup>.

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 teraźniejszości<sup>31</sup>.

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

<sup>29</sup> M. SKRZYPEK: *Folk jest podłużny*. W: *Encyklopedia polskiego folku* – [http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folk\\_jest\\_podluzny.html](http://www.gadki.lublin.pl/encyklopedia/artykuly/folk_jest_podluzny.html) [dostęp: 3.01.2013].

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

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 11.

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

Wspomniany już zespół Trio reprezentują: Zbigniew Wałach<sup>32</sup>, Wojciech Golec<sup>33</sup> i Marcin Żupański<sup>34</sup> – 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-

---

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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 śpiewnikach<sup>35</sup>. 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 Lasoniami<sup>36</sup>). 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.

<sup>35</sup> A. KOPOCZEK: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1987.

<sup>36</sup> 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.

## Noty o autorach

**Ewa Bogdanowicz** – doktor nauk humanistycznych w zakresie pedagogiki; nauczyciel rytmiki, muzyk, pedagog, muzykoterapeuta; adiunkt w Instytucie Muzyki w Cieszynie na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ukończyła kierunek wychowanie muzyczne w zakresie rytmiki na Wydziale Wychowania Muzycznego Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach oraz Podyplomowe Studia w zakresie muzykoterapii na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Zainteresowania zawodowe i naukowe: edukacja i terapia muzyczno-ruchowa dzieci, młodzieży i dorosłych, badania nad zastosowaniem rytmiki E. Jaques-Dalcroze'a i innych działań związanych z muzyką, ruchem i tańcem w obszarze edukacji i terapii.

**Ewa Cudzich** – magister etnologii, absolwentka Wydziału Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Doktorantka kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym UŚ w Katowicach. Przygotowuje rozprawę doktorską pod kierunkiem prof. UŚ dr. hab. Zygmunta Woźniczki na temat zjawiska przemytu jako fenomenu o charakterze społeczno-kulturowym na Śląsku Cieszyńskim w okresie PRL-u. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół tematyki szeroko pojmowanych granic, antropologii historycznej, historii mówionej. W kręgu zainteresowań znajduje się również sztuka ludowa i folklor muzyczny regionów karpaccich. Brała udział w projektach o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym, m.in. *Everyday life in the shadow of a border: Women's experience in a region out in half. Cieszyn Silesia* (Fundacja Dobra Wola) 2013.

**Joanna Glenc** – doktor habilitowany sztuk muzycznych, absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w dwóch specjalnościach: teoria muzyki oraz chóralistyka. Ponadto ukończyła Podyplomowe Studia Chórmistrzowskie w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. W 2013 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego sztuk muzycznych w dyscyplinie dyrygentura. Jako dyrygent prowadzi ożywioną działalność artystyczną, a z prowadzonymi zespołami chóralnymi dokonała nagrań płytowych (m.in. *Religioso e poetica*, wyd. Polskie Radio Katowice 2009 czy *ADORATIO* 2014 oraz prowadzi chóry m.in. Rybnicki Chór Kameralny „Autograph”

oraz Chór Dominanta Państwowej Szkoły Muzycznej II st. w Rybniku). Od wielu lat pełni też funkcję jurora oraz członka rady artystycznej w przeglądach, konkursach i festiwalach muzycznych o randze regionalnej, ogólnopolskiej i międzynarodowej. Zatrudniona w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego, prowadzi działalność dydaktyczną, organizacyjną, naukową oraz publicystyczną (m.in. monografia *Twórczość chóralna Jacka Glenca – zamysł kompozytora a interpretacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice 2011 oraz szereg artykułów w cyklu wydawniczym *Wartości w muzyce*, t. 3–6 pod red. Jadwigi Uchyły-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2010–2014).

**Zofia Komuszyna** – doktorantka Studiów Doktoranckich Nauk o Kulturze na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego. W 2011 roku ukończyła z wyróżnieniem studia w zakresie teorii muzyki na Akademii Muzycznej imienia Karola Lipińskiego we Wrocławiu oraz w zakresie muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół historii i teorii jazzu, zwłaszcza inspirowanego rodzimą muzyką ludową, oraz etnomuzykologii Polski. W swoim dorobku posiada liczne artykuły związane z przedmiotem badań. Brała udział w konferencjach naukowych w kraju (Warszawa, Kraków, Opole, Zielona Góra) i za granicą (Lwów). Jest członkiem Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego.

**Grażyna Leńniczak** – muzyk oraz pedagog wszesnoszkolny. Magister sztuki w zakresie wychowania muzycznego, absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie ukończyła studia podyplomowe w zakresie emisji głosu. Wykładowca Kolegium Nauczycielskiego w Bytomiu. Dyrektor Przedszkola Miejskiego nr 20 w Bytomiu. Autorka publikacji z zakresu wychowania estetycznego w przedszkolu oraz kształcenia nauczycieli przedszkola i nauczania zintegrowanego. Jej zainteresowania naukowe obejmują m.in. wykorzystanie folkloru w ich kształceniu oraz wpływ codziennych kontaktów z muzyką żywą (wokalną i instrumentalną) w wykonaniu nauczyciela na rozwój muzykalności dzieci w młodszym wieku szkolnym. Przygotowuje rozprawę doktorską *Wychowanie estetyczne w przedszkolu na przykładzie przedszkoli bytomskich* pod kierunkiem prof. dr hab. U. Szuścik.

**Bogumiła Mika** – doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, specjalność: muzykologia (Uniwersytet Jagielloński, 2011). Absolwentka Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach w zakresie Teorii Muzyki i Kompozycji. Doktor socjologii muzyki (Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1999). Zatrudniona jako adiunkt w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Od 2008 roku Prodziekan Wydziału Artystycznego UŚ ds. naukowo-artystycznych. Zainteresowania badawcze: muzyka XX wieku, socjologia muzyki, semiotyka muzyczna. Autorka m.in. publikacji *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku* (Katowice 2000), *Cytaty w muzyce polskiej XX wieku. Konteksty, fakty, interpretacje* (Kraków 2008) oraz rozdziału *A Bridge between Two Worlds: The Founding Years of*

*the Warsaw Autumn Festival* w monografii *Twentieth-Century Music and Politics. Essays in Memory of Neil Edmunds* (Farnham, Surrey: ASHGATE 2013).

**Hubert Miśka** – śpiewak operowy i pedagog, doktor habilitowany sztuki muzycznej (Katowice 2011), kierownik Zakładu Dyrygowania i Wokalistyki. Dyplom w zakresie sztuki wokalne uzyskał w katowickiej Akademii Muzycznej u prof. Stanisławy Marciniak-Gowarzewskiej, wcześniej zrealizował u prof. Adolfa Dygacza na Uniwersytecie Śląskim magisterium w zakresie pedagogiki muzycznej. Od 26 lat jest solistą Opery Śląskiej w Bytomiu, gdzie zadebiutował jako Nemorino w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego. Jako pracownik Instytutu Muzyki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego prowadzi działalność naukową związaną z badaniami nad różnymi formami muzyki wokalne oraz wokально-instrumentalnej w zakresie solowej interpretacji muzycznej głównie twórców śląskich (m.in. J. Sztwiertni, J. Świdra, K. Hławiczki, W. Macury, J. Gawlasa, S. Hadyny).

**Grzegorz Niemczuk** – magister sztuki, asystent w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego. Pianista, wystąpił do tej pory z ponad 350 recitalami i koncertami w 22 krajach na 6 kontynentach. Laureat prestiżowego konkursu International Carnegie Hall Concerto Debut Competition w Nowym Jorku w 2013 roku. Specjalizuje się w wykonawstwie muzyki romantycznej oraz muzyki współczesnego chińskiego kompozytora Wang Jian Zhonga.

**Anna Piliszewska** – magister, doktorantka na kierunku kulturoznawstwo na Wydziale Filozoficznym Akademii Ignatianum w Krakowie. Uczestniczy w seminarium prowadzonym przez prof. dr. hab. Dariusza Rotta, a przedmiotem jej badań jest *Scientiadiivina. Chrystologia kultury w poezji księdza Jerzego Szymika*. Członkini Stowarzyszenia Twórczego Artystyczno-Literackiego STAL w Krakowie.

**Zbigniew Jerzy Przerembski** – prof. dr hab., kierownik Zakładu Muzykologii Systematycznej w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w badaniu muzyki ludowej i dziejów muzyki tradycyjnej w Polsce i Europie, w tym zagadnień analizy i klasyfikacji, stylów, gatunków i form, instrumentów, praktyki wykonawczej. Jest autorem książek: *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych* (1994), *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej* (2006), *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom* (2007), *Dudy. Metamorfozy instrumentu w odrodzonej Polsce: od tradycji do folkloryzmu* (prace wydawnicze), pod jego redakcją ukazały się prace zbiorowe: *Instrumenty muzyczne w tradycji ludowej i folkowej* (2011), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* (2014), *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia* (2015). Opublikował około 200 tekstów naukowych i popularnonaukowych, zamieszczonych w specjalistycznych pracach zbiorowych i periodykach, encyklopediach muzycznych i powszechnych, polskich i zagranicznych.

**Jadwiga Sikora** – z wykształcenia muzyk, dyrygent, nauczyciel. Pracownik naukowo-dydaktyczny i artystyczny w Zakładzie Dyrygentury i Wokalistyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Nieprzerwanie od 1977 roku jest dyrygentem i kierownikiem artystycznym Chóru Mieszanego „Echo” w Zebrzydowicach, który posiada ogromny dorobek artystyczny (37 lat wspólnej pracy). Jest pomysłodawczynią i współorganizatorką różnorodnych koncertów chóralnych w gminie Zebrzydowice. Zajmuje się również działalnością publicystyczną (artykuły w „Życiu Muzycznym”, „Śpiewaku Śląskim” i „Wiadomościach znad Piotrówki”, ale też w publikacjach naukowych np. *Oddział Bielski Polskiego Związku i Orkiestr w roku jubileuszowym 35-lecia działalności społecznej* w publikacji *Wartości w muzyce*, t. 4 pod red. J. Uchyły-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego (Katowice 2012). Od 2001 roku współpracuje z Centrum Pedagogicznym dla Polskiego Szkolnictwa Narodowościowego w Republice Czeskiej na Zaolziu, prowadząc seminaria, warsztaty chóralne i metodyczno-muzyczne dla nauczycieli muzyki w polskich szkołach i przedszkolach na Zaolziu, a także jest recenzentem wielu autorskich programów i innowacji pedagogicznych z zakresu muzyki. Juror dziecięcych i młodzieżowych przeglądów chórów i festiwali muzycznych (w powiecie cieszyńskim i bielskim oraz na Zaolziu w Republice Czeskiej). Od 2002 roku pełni funkcję wiceprezesa Oddziału Bielskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Jest współorganizatorką Międzynarodowego Festiwalu Chórów „Gaude Cantem” w Bielsku-Białej, Międzynarodowego Festiwalu „Złota Trąbka” w Kozach i Regionalnych Spotkań z Kolędą. W latach 2005–2009 wiceprezes Zarządu Głównego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Warszawie. Za działalność w społecznym ruchu muzycznym otrzymała wiele odznaczeń (m.in. Złoty Krzyż Zasługi – 2002, Odznaka Zasłużony dla Kultury Polskiej – 2007 czy Złota Odznaka Honorowa z Brylantem Polskiego Związku Chórów i Orkiestr – 2012).

**Małgorzata Skaluba-Krentowicz** – doktor habilitowany w dziedzinie sztuk plastycznych w dziedzinie sztuk projektowych, adiunkt w Instytucie Sztuki, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Studiowała na Wydziale Ceramiki i Szkła w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) we Wrocławiu. Dyplom uzyskała w roku 1986 w Pracowni Ceramiki Unikatowej prof. Ireny Lipskiej-Zworskiej oraz w Pracowni Ceramiki Przemysłowej prof. Rufina Kominka. Aneks do dyplomu zrealizowała w Pracowni Litografii prof. Andrzeja Basaja. Od roku 1988 jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym w Cieszynie, w Instytucie Sztuki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, prowadząc Pracownię Ceramiki w Zakładzie Rzeźby. Swoje prace – ceramiczne obiekty – prezentowała w Polsce, Czechach, Francji, USA i Japonii. W roku 2011 na Wydziale Ceramiki i Szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu uzyskała tytuł doktora habilitowanego (rozprawa habilitacyjna *Przypadek w stawianiu się piękna*). Jej prace, jako dar Uniwersytetu Śląskiego, otrzymali papież Jan Paweł II oraz prof. Zbigniew Brzeziński. W pracy artystycznej zajmuje się rzeźbą ceramiczną oraz unikatowymi formami naczyniowymi, realizując cykl: *Rzeźba Ziemi, Nie tylko Rzecz, Stany Samotności, Przez dotyk, Patrz.*

**Brygida Sordyl** – absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach na kierunku instrumentalistyka. Studentka III roku studium doktoranckiego w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie o specjalności etnomuzykologia. Od ponad 15 lat zajmuje się kulturą ludową Beskidu Żywieckiego, a zwłaszcza muzyką tego regionu. Od 2006 roku pracuje jako kierownik muzyczny Zespołu Pieśni i Tańca Magurzenie z Łodygowic. Jest współzałożycielką i solistką kapeli PoPieronie.

**Magdalena Szyndler** – etnomuzykolog, folklorystka, pedagog, muzyk-instrumentalista (klasa skrzypiec). Absolwentka wychowania muzycznego na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach i studiów doktoranckich (socjologia) na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W 2001 rozpoczęła pracę jako asystent naukowo-dydaktyczny w Katedrze Folklorystyki Ogólnej i Stosowanej (Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji UŚ). W 2006 roku obroniła pracę doktorską pt. *Folklor wokalny mniejszości polskiej na Zaolziu na tle uwarunkowań społeczno-kulturowych Śląska Cieszyńskiego* (pod kierunkiem prof. B. Linettea) na Wydziale Historycznym, w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie jest zatrudniona na stanowisku adiunkta w Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki – Wydział Artystyczny (UŚ Katowice). W roku 2008 podjęła badania folkloru muzycznego wśród mniejszości polskiej w Serbii (Ostojičevo), a także prowadziła i prowadzi działania na rzecz propagowania folkloru muzycznego Śląska Cieszyńskiego (m.in. prelekcje i wykłady dla dzieci i wiele innych). W 2010 roku rozpoczęła badania terenowe w Beskidzie Śląskim, związane z przekształceniami folkloru muzycznego Trójwsi (Istebna, Koniaków, Jaworzynka). Brała udział w licznych konferencjach (m.in. Wrocław, Lublin, Katowice, Chiny, Republika Czeska, Słowacja).

**Katarzyna Szyszka** – magister muzykologii, etnomuzykolog, doktorantka w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego (promotor pracy doktorskiej – prof. dr hab. Zbigniew Przerembski). Specjalizuje się w problematyce polskiego folkloru muzycznego (pieśń, muzyka i instrumentarium ludowe oraz ich kulturowe konteksty), zwłaszcza w regionie Beskidu Śląskiego. Jej praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Zbigniewa Przerembskiego została wyróżniona w konkursie o Nagrodę imienia Jana i Wojciecha Wawrzynków na najlepszą pracę magisterską poświęconą dziejom politycznym, kulturze i problemom społecznym Śląska, organizowanym przez Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski w Opolu. W 2011 roku otrzymała stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, a w 2013 i 2014 roku dwukrotnie przyznano jej stypendium naukowe dla doktorantów Uniwersytetu Wrocławskiego w ramach projektu „Rozwój potencjału i oferty edukacyjnej Uniwersytetu Wrocławskiego szansą zwiększenia konkurencyjności uczelni”. Wyniki swoich badań prezentuje na krajowych i zagranicznych konferencjach oraz publikuje w pracach zbiorowych i w specjalistycznych periodykach naukowych i popularnonaukowych. Jest członkiem Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego. Współpracuje z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

**Krzysztof Uściłowski** – jest absolwentem wychowania muzycznego Wydziału Pedagogiki i Psychologii Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS w Lublinie. Ukończył studia doktoranckie na kierunku teoria muzyki i pedagogika na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Ostrawskiego. Obecnie jest zatrudniony na stanowisku adiunkta na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego.

**Anna Waluga** – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny, kierownik Katedry Pedagogiki Muzyki w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Jest absolwentką dwóch wydziałów Akademii Muzycznej, studiów doktoranckich i podyplomowych w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Prace doktorską obroniła w Instytucie Badań Pedagogicznych w Warszawie, habilitację (w dyscyplinie teoria i pedagogika muzyki) uzyskała na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu w Ostrawie. Główny kierunek badań autorki skupia się na roli muzyki ludowej i śpiewu w edukacji muzycznej dziecka (szczególnie koncepcja Zoltána Kodály’a). Rezultatem badań są dwie publikacje książkowe: *Pieśń ludowa fundamentem edukacji muzycznej* (Katowice 2005) i *Śpiew w perspektywie edukacji muzycznej. Koncepcja, badania, programy* (Katowice 2012). W dorobku naukowym autorki jest wiele artykułów zamieszczonych w zbiorowych publikacjach wydanych przez czołowe polskie uczelnie. Znaczącą pozycję wydawniczą stanowią także artykuły w specjalistycznych czasopiśmie, m.in. „Wychowanie Muzyczne w Szkole”, „Wychowanie Muzyczne”, „Biuletyn ISME”, „Bulletin of International Kodály Society” i „Studia Artystyczne”.

**Danuta Zoń-Ciuk** – dyrygent, nauczyciel akademicki. Zatrudniona na stanowisku adiunkta w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W 2014 roku uzyskała stopień doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej dyrygentura. Dyrygowała wieloma koncertami w kraju i za granicą, zdobywając najwyższe laury na prestiżowych konkursach, takich jak: Międzynarodowy Konkurs im. A. Brucknera w austriackim Linzu czy Międzynarodowy Konkurs Chóralny „Varsovia Cantus” w Warszawie. Obecnie jest dyrygentem i kierownikiem artystycznym Chóru Kameralnego „A piacere”, w którego skład wchodzi studenci Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz Estrady Ludowej „Czantoria” z Ustronia. Z tymi zespołami nagrała trzy płyty CD: *Chwalmy Pana swego, Z Beskidów śpiewanie i Beskidzkie kolędowanie*. Jej obszarem zainteresowań jest problematyka związana z propagowaniem muzyki ludowej oraz wpływem folkloru na rozwój języka muzycznego w opracowaniach chóralnych jako czynnika kultywującego tradycje regionu. W 2008 roku odznaczona została Srebrną Odznaką Honorową, a w 2012 Złotą Odznaką Polskiego Związku Chórów i Orkiestr za działalność artystyczną.



Redaktor  
Mariola Massalska

Projekt okładki  
Hanna Gawlas

Korektor  
Lidia Szumigala

Projekt typograficzny i łamanie  
Hanna Olsza

Copyright © 2015 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-8012-693-0  
(wersja drukowana)  
ISBN 978-83-8012-694-7  
(wersja elektroniczna)

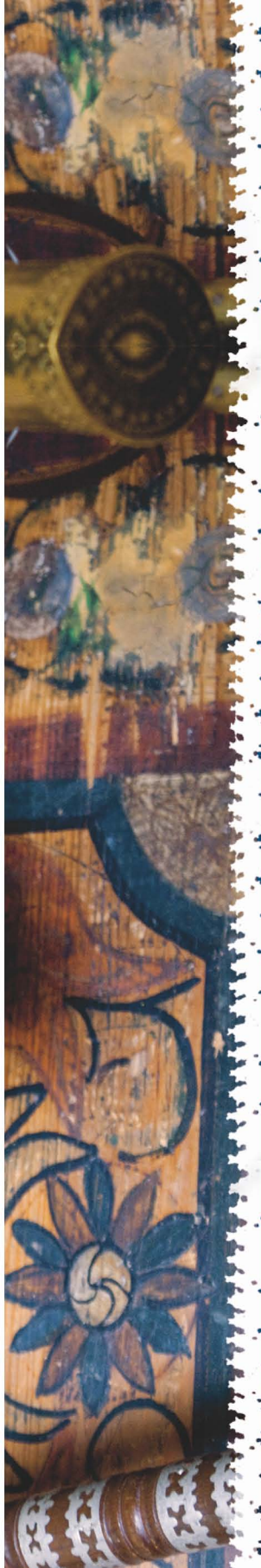
Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 17,0. Ark. wyd. 18,5  
Papier Sora Matt 90 g, vol. 1.2  
Cena 28 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa:  
EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek Spółka Jawna  
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



*(...) uważam, że recenzowana praca zbiorowa, jako całość, wnosi wiele ciekawych wątków o charakterze interdyscyplinarnym. Jest publikacją potrzebną, bowiem naświetla wiele współczesnych problemów kształtujących kierunki badawcze folklorystów, etnomuzykologów oraz badaczy kultury w szerokim tego słowa znaczeniu.*

prof. Alojzy Kopoczek

Więcej o książce



CENA 28 ZŁ  
(+VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-8012-693-0